

AUTOUR DU CONCEPT DE FANTASTIQUE EN LITTÉRATURE

Il avait suivi toutes les phases de ce lamentable automne, regardant la créature humaine, docile à s'aigrir, habile à se frauder, obligeant les pensées à tricher entre elles, pour mieux souffrir, gâtant d'avance, grâce à l'analyse et à l'observation, toute joie possible.

Huysmans, A Rebours

J'appelle monstre toute originale inépuisable beauté.

Jarry.

Dire que nous nous proposons d'aborder le processus fantastique dans son contexte littéraire plutôt que de dire, de façon plus directe et peut-être plus ambitieuse, que nous avons l'intention de définir le fantastique, n'équivaut pas à poser l'objet de cette étude de façon volontairement sophistiquée, mais trahit une grande prudence à l'heure d'aborder un territoire «glissant» par définition. Les nombreuses tentatives d'approche de la notion de fantastique¹ ne font qu'accentuer son caractère d'inaccessibilité jusqu'au point de suggérer un éloignement au fur et à mesure qu'elles s'accroissent. Il se trouve alors que, mimétiquement, cette entreprise métalangagière devient à son tour fantastique comme si elle s'était empreinte de son essence même. Fascinant, parce qu'apparemment inaccessible, le fantastique continue à nous hanter² et à défier notre désir de saisir par la raison ce que nous avons senti au niveau du plaisir esthétique et de l'affectivité.

¹ Depuis les études les plus classiques (Pierre Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951 ; Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965 ; Marcel Schneider, *La littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964) jusqu'aux plus récentes (Georges Jacquemin, *Littérature fantastique*, Paris, Nathan, 1974 ; Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974 ; Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970 ; J. B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978, et Louis Vax, *Les chefs d'oeuvre de la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., 1979) et les deux articles de Jean Bellemin-Noël : «Notes sur le fantastique», in *Littérature* n.º 8, Déc. 1972 et «Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques», *Littérature* n.º 2, Mai, 1971.

² cf notre article «Avatars d'un genre : mort ou survie du fantastique» in *Anuario de estudios filológicos* I (1978), Cáceres, Universidad de Extremadura.

Il ne faut sans doute pas être un visionnaire pour s'apercevoir assez vite que le grand nombre de définitions que viennent enrichir de nouvelles et constantes tentatives, trahit un malaise et que la difficulté de la tâche rend les limites du territoire de plus en plus élastiques. Finalement, il apparaît que tout peut être fantastique, ou rien. L'indétermination à laquelle nous faisons allusion s'accroît, à notre avis, par l'emploi de l'expression de «genre» fantastique qui ajoute à l'incertitude du concept celle du mode narratif qui le véhicule, la définition de genre étant elle-même assez obscure. Cependant, sans entrer dans une discussion sur la nature et la valeur du genre littéraire, à cause justement de la complexité d'un sujet qui dépasserait le cadre de cet article, nous précisons que nous adoptons la perspective de G. Genette qui le considère comme «la réalisation historique concrète du mode d'énonciation d'un texte» dans une appréciation plus proche de la conception platonicienne et aristotélicienne que de la vision romantique³. Sans rejeter la problématique du genre (car, peut-on étudier le conte fantastique sans s'interroger sur le sens même de «conte»?), nous préférons considérer la littérature non pas comme une division en compartiments étanches, mais plutôt comme un ensemble de relations transtextuelles. Le genre serait alors conçu hors d'un système d'inclusions univoque et hiérarchisé⁴.

Mais au lieu d'aborder la pertinence ou non pertinence de la dénomination de *genre fantastique*, il serait peut-être utile de suivre d'abord l'évolution lexicale et sémantique du concept pour mieux considérer son emploi comme *catégorie* dans le domaine littéraire et, en particulier, le bien-fondé de son insertion comme *réalisation historique* concrète (le fantastique comme production du XIX^e siècle). Si, par contre, le fantastique est envisagé en tant que manifestation intemporelle, le mode d'énonciation (le mode narratif ici) et certaines catégories thématiques (la peur, par exemple) pourraient être considérés comme des constantes dans sa représentation.

Précisons aussi que notre intention n'est pas d'atteindre une définition de la littérature fantastique mais de mettre en relief une suite d'éléments et de rapports qui, inhérents à cette notion, déterminent, en la faussant, l'analyse de sa manifestation littéraire. Ainsi, nous pouvons avancer, sans trop rougir, qu'il s'agit d'un domaine qui gagne à être exploré plutôt qu'à être défini et ceci pour, au moins, deux raisons :

Premièrement, il y a, dans le domaine esthétique, des définitions particulièrement difficiles à cerner à cause des caractères thématiques qu'elles supposent comme si ceux-ci «portaient en eux le signe de leur *terminus a quo*»⁵. De même, tenant compte des constantes intemporelles que nous venons de citer, le fait d'arriver à une définition figée supposerait nier la relation de cette notion au devenir de l'homme et de la société alors que, comme nous le verrons par la suite, la conception d'individu, dans son acception moderne, n'est pas étrangère à notre propos.

Deuxièmement, la mise en cause de la légitimité d'une définition sou-

³ Gérard Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

⁴ Voir aussi à ce propos, Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

⁵ Gérard Genette, op. cit., p. 85.

lève un problème de méthode : il s'agit pour nous d'élaborer un discours (un métalangage) sur une production qui relève du langage poétique et du domaine de l'imaginaire, mais il s'agit, surtout, de savoir si, dans cette élaboration, nous allons, accepter et adopter la vision positiviste qui, au cours du dernier siècle, a présidé à la mise en place de la fiction fantastique (où, malgré les apparences, le réel met de l'ordre dans l'irréel) comme à celle de son discours critique ; étudier le concept de fantastique dans sa relation avec celui de réalité et s'interroger sur la vérité des faits relatés dans une fiction traduisent deux attitudes qui consistent à adopter des arguments positivistes qui privilégient le langage logique pour sousestimer celui de l'imaginaire considéré comme son contraire. Il ne faut donc pas exiger des termes d'exactitude ou de véricité pour un objet qui n'est pas analysable selon ces unités-là et, dans ce sens, il est aussi positiviste d'essayer de savoir si le langage de l'imagination est capable de s'occuper des aspects de la réalité que de voir si le langage de «la réalité» peut s'occuper de l'imaginaire. Si l'on accepte que le langage poétique crée et exprime certains aspects jusqu'alors insoupçonnés (ce que fait la littérature fantastique à un haut degré), il est probable que le langage critique ne soit pas adapté à cette expérience si les références sont celles du «vraisemblable». Notre perception de la réalité et notre saisie du fantastique sont, l'une aussi bien que l'autre, des créations, des constructions à partir de postulats temporels et circonstanciels.

Puisque le concept de réalité change à travers le temps et les cultures, la démarche la plus adéquate (à supposer que nous puissions nous débarrasser d'une pensée dualiste) consisterait à mettre de côté la question de la vérité ou de la réalité des faits, impossible de résoudre ou, simplement, peu importante en littérature, pour nous centrer sur ce qui ne change pas : «l'éternel désir humain, capital et toujours frustré, d'exprimer le sens de *ce qui est*»⁶. Ainsi, de la même façon que nous considérons la littérature comme une transtextualité, nous envisageons l'univers sensible comme un tout où réel/non réel, sujet/objet, vrai/faux, sont les manifestations d'un seul continu et non l'opposition ou la somme d'éléments isolés : «la normalité et la folie n'ont pas à se déterminer mutuellement comme un point de référence(...) ni se trouver dans une constante réciprocité dialectique. Les deux états reflètent plutôt la même structure interne ; ce sont des *transformations* de leur temps et de leur lieu»⁷.

Comme nous l'avons annoncé, nous nous proposons de suivre le terme de *fantastique* dans son évolution sémantique :

—du point de vue étymologique⁸, il provient du bas latin *phantasticus* et du grec *phantasia*, «vision», soit *phantos*, «visible», de *phanein*,

⁶ Philip Wheelwright, *Metaphor and reality*, Indiana University Press, 1962. Madrid, Espasa y Calpe, 1979, p. 133.

⁷ Edgar A. Levenson, *The fallacy of Understanding*, Basic Books, 1972; Barcelona, Kairós, 1974.

⁸ *Dictionnaire étymologique de la langue française* (Bloch-Wartburg), Paris, P. U. F., 6ème éd., 1975.

«montrer», «faire briller». Il s'introduit dans la langue française vers 1380 et signifie «fantasque», «chimérique» jusqu'au XVI^{ème} siècle. Par sa racine grecque, *fantastique* doit être mis en rapport avec *fantaisie* (qui, du XII^{ème} s. au XVII^{ème} s., prend les acceptions suivantes : «vision», «apparition», «image qui s'offre à l'esprit», «imagination») et avec *phénomène* («ce qui apparaît», «ce qui est surprenant»).

—du point de vue lexical, le *Dictionnaire de Furetière* (1690) définit notre terme de la sorte : «adj.: imaginaire, qui n'a que l'apparence. Les esprits faibles sont sujets à avoir plusieurs visions fantastiques, il leur apparaît des esprits qui n'ont que des corps fantastiques». *Le Littré* (1881) dira : «adj.: 1.^o qui n'existe qu'en fantaisie, en imagination. 2.^o qui n'a que l'apparence d'un être corporel, vision. 3.^o qui se laisse aller à ses fantaisies, à ses rêveries. Subst. : ce qui n'existe que dans l'imagination. Hist. : attesté au XIV^{ème} s., au XVI^{ème} s. : «Envers ces fantastiques et rêveurs, auxquels ne plaist rien que nouvelletés, les Tesmoignages de l'Escriture ne profitent pas beaucoup». Calvin». *Le Robert* (1972) : adj. : 1.^o ce qui est créé par l'imagination, qui n'existe pas dans la réalité. V. «fabuleux, imaginaire, irréel, surnaturel». *Specialt.* (1859), où domine le surnaturel : histoire, conte fantastique. 2.^o qui paraît imaginaire, surnaturel. V. «bizarre, extraordinaire» et, par extension, «étonnant, incroyable, invraisemblable». Subst.: ce qui est fantastique, irréel. Le genre fantastique dans les oeuvres d'art. Ant. : «réel, vrai, naturalisme, réalisme».

Comme première remarque, soulignons que le passage de l'adjectif au substantif permet de comprendre le terme comme catégorie esthétique ; ainsi, «le fantastique» est synonyme de «genre fantastique». Il y a là un glissement de la catégorie comprise comme qualité attribuée à un objet (adjectif «fantastique») à la catégorie comprise comme classe dans laquelle on range les objets de même nature (le substantif : «le fantastique»).

Une deuxième remarque consisterait à souligner la nature des rapports établis par le dictionnaire entre *fantastique* et d'autres termes tels que *fantaisie*, *imagination*, *vision*, d'une part, et *réalité* ou *vérité*, de l'autre. De ces relations, il convient de souligner le caractère dépréciatif introduit par la négation «ne...que» («ce qui n'existe qu'en fantaisie», etc) ou même péjoratif («qui se laisse aller à...» ou «les esprits faibles...»), traits qui, à partir de la dichotomie bien connue réel/irréel, valorisent le concept de réalité en dévalorisant d'abord celui d'imagination (ceci étant plus visible dans *Le Furetière* et *Le Littré*). Ainsi, nous pouvons lire dans les définitions du dictionnaire (et les exemples choisis le prouvent) un fantastique qui contient déjà, en s'y opposant implicitement ou explicitement, une notion de la réalité présentée de façon à être conçue non seulement comme un point de référence unique, mais aussi comme censure de son opposé. Cette idée se voit confirmée dès que l'on cherche la définition d'*imaginaire* : «qui n'existe que dans l'imagination», l'emploi de «ne...que» abondant dans le sens que nous venons de signaler.

En d'autres termes, le fantastique, comme catégorie de l'imaginaire, sera défini (selon le porte-parole d'une culture et d'une idéologie déterminées) de façon négative, dans une perspective qui privilégie le réel et la raison depuis son insertion dans la langue française datée de 1380 en-

viron. Par extension, la dichotomie qui apparaît dans la langue teinte de façon similaire son emploi en littérature où le fantastique sera opposé au réalisme, en tant que mouvement ou «école». Ce dualisme, qui confère tous les avantages, si maigres soient-ils puisqu'avantages de l'interdiction, à une vision positiviste, fait que l'écriture fantastique est, selon certains, «tenue pour une activité bâtarde, une expression mineure, un divertissement dans l'histoire de la fiction»⁹. Le fantastique sera donc assimilé à un moment de l'histoire de la littérature, le XIX^{ème} s., et considéré «en marge» ou comme une transgression de la littérature «officielle». Quoique peut-être commode d'un point de vue taxinomique, cette division en tranches contredit la transtextualité antérieurement annoncée et à l'intérieur de laquelle la «fantaisie» et l'«imagination», grâce à la *représentation* fantastique, trouvent un moyen d'expression particulièrement adéquat.

D'un point de vue philosophique cette fois-ci¹⁰, *fantaisie* et *imagination*, de même que *phénomène*, impliquent, par leur étymologie, le concept d'*image*. Chez Aristote et chez les auteurs qui l'ont suivi, l'image-reproduction ne se distingue pas de l'image-innovation. A son tour, la logique de Port-Royal fera la différence entre «idée» et «images peintes par la fantaisie». Pour Husserl, «fantaisie désigne la représentation pure et simple de quelque chose d'individuel, mais en l'absence du sentiment conscient d'existence qui le poserait comme objet de perception ou de souvenir. On l'a sous les yeux, mais sans décider si l'on y croit ou même en n'y croyant pas».

A la suite de ces citations, nous remarquons que le sens d'image n'est plus limité à *reproduction* ou à *perception* (il sera de moins en moins question de fidélité à l'objet existant) et qu'il se distancierait d'*idée* dans la mesure où celle-ci sera assimilée par la pensée rationaliste. Quant à image conçue comme *représentation*, Freud la différenciera de «trace mnésique» :

«La représentation de chose consiste en un investissement sinon d'images mnésiques directes de la chose, du moins en celui de traces mnésiques plus éloignées, dérivées de celles-ci»¹¹.

La *représentation* sera donc un réinvestissement d'une première image qui est «l'inscription d'un événement» sans être pour autant «l'analogie mentale de la chose», d'où le manque d'intérêt de réduire cette représentation à un système de vérification («sans décider si l'on y croit ou même en n'y croyant pas»).

⁹ Jean-Baptiste Baronian, op. cit., p. 13.

¹⁰ *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (Lalande), Paris, P. U. F., 11^{ème} éd., 1972.

¹¹ *Vocabulaire de la psychanalyse* (Laplanche-Pontalis), Paris, P. U. F., 6^{ème} éd., 1978.

Par conséquent, la littérature en général, comme produit de l'imagination, représente un univers d'où la croyance est exclue (croyance comprise dans le sens de certitude mais aussi dans le sens religieux de foi ou même de superstition) et où les images ne surgissent pas *ex nihilo* mais naissent d'une mémoire «éloignée». La différence, souvent signalée, introduite par la littérature fantastique, réside au niveau du contenu qui, d'après les caractéristiques observées, exprime un rapport autre que mimétique avec ce qui existe dans une lutte entre *ce qui est* et *ce qui n'est pas* ou *ne peut pas être*. Cette fiction comprise comme un relais entre le sujet désirant connaître et l'objet de la connaissance, rappelle par son mode d'énonciation (le récit), par son contenu thématique (l'inconnu présent ou les présences inconnues) et par le désir qui le génère (vouloir savoir), le type primaire d'expression qu'est le mythe.

Le mythe, selon A. Watts¹², se définit comme «un ensemble d'histoires —où l'expérience se mêle à l'imagination— considérées comme des démonstrations de la signification de l'univers et de la vie humaine».

Le mythe est donc un besoin d'expression totale de la réalité.

Si le rapprochement que nous avons signalé est fondé, il s'agirait de vérifier dans quelle mesure le récit fantastique coïncide avec le récit mythique ou s'en écarte à travers les éléments qui composent tout récit : le narrateur, les personnages, les actions, la fonction du récit, etc.

Puisque le mythe est un discours qui explique l'univers, sa valeur sera didactique et exemplaire. Le détenteur du discours, le prêtre, n'est que le dépositaire d'une parole collective : il dit ce que la collectivité a toujours dicté. Le moment de cette parole s'accorde avec la célébration d'événements de la vie quotidienne (la naissance, la nourriture, le mariage, la mort...) par des rites, pratiques réglées de caractère sacré et symbolique. Les protagonistes du récit, des agents intemporels (les forces de la Nature, par exemple), adoptent la forme d'êtres personnels et, en ce sens-là, le mythe est ethnocentrique. L'aventure personnelle, loin de se présenter comme individuelle, a une signification collective puisque, toujours la même, elle se renouvelle à chaque occasion dans un temps conçu comme cyclique et dans une relation non causale :

«Tout peut arriver dans un mythe; il semble que la succession des événements n'y soit subordonnée à aucune règle de logique ou de continuité. Tout sujet peut avoir un quelconque prédicat ; toute relation concevable est possible»¹³.

Par le langage, le mythe fait d'un univers apparemment chaotique, une totalité systématique, organisée et cohérente, un ordre imposé à l'expérience. L'idée de totalité se trouve aussi dans le type même de société primitive holiste (conçue comme un tout indivisible), ensemble globalisant qui dépasse la somme des éléments isolés qui le composent :

¹² Alan W. Watts, *Myth and Ritual in Cristianity*, Mac-Millan, 1954, p. 7.

¹³ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 229.

«Si les mythes ont un sens, celui-ci ne peut tenir aux éléments isolés qui entrent dans leur composition, mais à la manière dont ces éléments se trouvent combinés»¹⁴.

De son côté, le récit fantastique ne constitue pas un enseignement dans la mesure où l'histoire ne se pose pas comme un modèle pour la collectivité et où le narrateur est un individu «non autorisé». D'ailleurs, sa qualité d'être d'exception sera soulignée par le rôle qu'il assume souvent, celui de témoin; témoin de sa propre aventure ou de celle d'un autre, le fait est qu'il jouit d'une position privilégiée : il a vu, il sait et il va raconter une expérience unique. Son dire n'est plus, apparemment, une explication, mais une information. Le message n'est plus sacré, mais esthétique. En fait, le narrateur, par le pouvoir que lui confère la parole, va nous donner une vision de l'univers, si non explicative, du moins hautement significative : porte-parole, malgré lui, d'un système social, il donne non pas une relation des faits mais une version (la sienne) de ce qui s'est passé et, par là, il va autoriser ou censurer l'imaginaire ou le réel. Cette version est assujettie à un moment et c'est dans ce sens que l'on peut dire que le fantastique varie selon l'époque (contrairement au mythe qui a une structure fixe). Mais de même que le récit mythique, le récit fantastique est un discours, sous forme d'interrogation ou de quête, sur les frontières de l'humain et de l'inhumain (l'homme et la nature, l'homme et la bête, l'animé et l'inanimé), de l'humain et du divin. Il cultivera donc les métamorphoses qui permettent le passage d'un état à l'autre; il reflétera la transposition d'un ordre social qui, conforme d'abord à celui de la nature, finit par le nier, et la conversion d'un homme qui, fait à l'image de Dieu, finit par déclarer sa mort. Puisqu'il n'y a plus rien «d'ontologiquement réel au-delà de l'être particulier»¹⁵, un récit élaboré pour et par une collectivité n'a plus de sens dans une société individualiste. Du mythe, le récit fantastique garde la nostalgie des origines, les «traces mnésiques» de questions sans réponse, le pâle reflet du sens symbolique. Ce n'est que grâce au langage qu'il peut introduire le désordre dans l'ordre par le biais de la négation de la causalité et de la linéarité temporelle : tout peut encore arriver dans le récit fantastique car tout ce qui est concevable est possible par la représentation, car il est le continuateur d'un des deux aspects du récit mythique (raconter et expliquer). Le fantastique ne fait que raconter étant donné qu'il s'insère dans un contexte qui a fabriqué ses propres spécialistes de l'explication (le prêtre, le philosophe, le scientifique, le psychanalyste, etc) en développant un langage propre à l'explication (discours théologique, philosophique, scientifique, etc).

Le mythe confond les deux niveaux du «vrai» (l'explication de l'univers) et du «faux» (la fiction). Devant l'incompris ou l'inconnu et par rapport à l'observation du connu, se développe le besoin d'une description qui repose sur la croyance. De la sorte, le «je suppose que...» («je

¹⁴ Id. Ibid., p. 232.

¹⁵ Louis Dumont, «La conception moderne de l'individu» in *Esprit*, n.º 14, fév. 1978, p. 18-54.

crois que...»), synonyme de «j'imagine que...» du début, se transforme en «je pense que...» qui, par l'intrusion de la raison, devient «c'est» ou même «je dis que c'est». Le prêtre ou le scientifique sont les médiateurs de cette croyance-connaissance et, dépositaires de la foi et de la raison, ils peuvent expliquer. L'artiste, l'écrivain, relais, eux aussi, assurant une dynamique, créent une vision et prophétisent :

«L'artiste (...) est un homme qui apprend, dans le domaine scientifique ou humaniste, les implications de ses actions et des nouvelles connaissances de son époque... L'artiste capte le message du défi culturel et technologique, des décennies avant que se produise leur impact transformateur. Il construit alors des prototypes, ou arches de Noé, pour faire face à ce qui est sur le point d'arriver»¹⁶.

Dans son insertion dans l'histoire littéraire, le récit fantastique garde, par rapport au récit original mythique, des réminiscences qui se maintiennent comme des constantes transhistoriques dans le mode d'énonciation (le récit) et dans le contenu (substrat archétypal). Mais, plus que ce contenu, largement étudié par ailleurs¹⁷, et dont deux des manifestations les plus fréquentes seraient la peur et l'*unheimliche* freudien (l'inquiétante étrangeté présente dans le familier¹⁸), il nous intéresse d'étudier le mode d'expression qu'est la narration à travers les trois manifestations que sont le conte, la nouvelle et le roman.

La brièveté et la concentration caractérisent le conte qui, étymologiquement, signifie d'abord une relation, une énumération de faits rapportés par un témoin. D'origine orale, il a la fonction de transmettre un savoir, une tradition : le sens glissera donc de «relation» (énumération) à «récit» (relater) d'autant plus que, brisant l'ambiguïté d'origine, l'orthographe distinguera entre conte et compte. A ce propos, il convient de

¹⁶ Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of man*, New-York, MacGraw-Hill, 1964, p. 65; cité par Edgar A. Levenson, op. cit., éd. esp., p. 17. Dans ce sens, voir aussi André Breton, *Les vases communicants* : «(le poète d'aujourd'hui) n'est plus «écho sonore», «voyant» ; il est tout cela à la fois, et plus encore *magicien*. C'est lui qui change la vie, le monde, qui transforme l'homme. Il sait «mêler l'action au rêve», «confondre l'interne et l'externe», «retenir l'éternité dans l'instant», «fondre le général dans le particulier».

¹⁷ Les études sur la littérature fantastique se limitent souvent à un classement des thèmes. Cette description aboutit, s'agissant du fantastique du XIX^{ème} siècle, à l'observation d'un passage du «fantastique extérieur» (le phénomène surnaturel sous toutes ses manifestations) au «fantastique intérieur» (la vie psychique).

¹⁸ Sigmund Freud, «L'inquiétante étrangeté» in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 199: «l'inquiétante étrangeté surgit souvent et aisément quand la distinction entre imagination et réalité s'efface et quand ce que nous avons tenu pour imaginaire apparaît devant nous en réalité, ou quand un symbole prend les pleines fonctions de la chose qu'il symbolise». A ce propos, Guy Rosolato, *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard-Tel, 1969, p. 219, à l'examen des exemples donnés par Freud, remarque que «le thème dominant qui ressort est la mort en quelque sorte naturalisée, rendue «vivante» et accessible par la toute puissance de la pensée (...) L'automatisme de répétition est lié à la pulsion de mort. L'animisme, les esprits et les spectres, entretiennent la survie des trépassés». Voir de même Hélène Cixous, «La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'*Unheimliche* de Freud» in *Poétique* n.º 10, 1972, pp. 199-216.

souligner le passage de l'expression d'une vérité à celle d'un amusement, d'un émerveillement, sens adopté au XI^{ème} siècle :

«Dans les sociétés primitives, on faisait une différence absolue entre les récits vrais (mythes) et les récits faux, les contes ayant une signification mythicorituelle et une fonction initiatique. (...) Ainsi, le conte proche de la légende, présente une ambiguïté qui le fonde : vrai et mythique, il tend à la réalité et au merveilleux (...). Son sens est souligné par le conteur ou se dégage de lui-même : symbolique ou édifiant, le conte est une certaine façon de voir la vie et de dire cette vision. On comprend alors qu'il se soit de plus en plus orienté vers le fantastique, qui est la *révélation* de certains phénomènes. De l'image et de la réalité à l'imagination et au merveilleux, le conte est cette variation d'une relation au monde et à la nature»¹⁹.

Si nous suivons maintenant l'évolution du conte, nous constatons qu'il est le porte-parole de la fable, de l'apologue et de la légende qui, en quelque sorte, reprennent la fonction du mythe ; mais nous pouvons également constater que ses caractéristiques formelles, propres à la narration, le rapprochent de la nouvelle et du roman avec lesquels il tend à s'identifier ou à se différencier selon les époques. Ainsi, le conte côtoie la nouvelle d'origine italienne (au XV^{ème} siècle) qui, proche du fait qu'elle rapporte, cultive la vraisemblance matérielle et morale. Tous deux reculent devant l'éclosion du roman sentimental du XVII^{ème} siècle pour ressurgir avec Perrault et s'épanouir à nouveau dans le milieu philosophique et rationaliste du Siècle des Lumières, en fonction d'un certain didactisme (contes moraux ou immoraux, licencieux...) ou en fonction de l'imaginaire (influence du roman noir anglais). C'est dans le courant du XIX^{ème} siècle que le conte est officiellement assimilé au fantastique «traditionnel» et, plus tard, à la science-fiction, champ privilégié où il retrouve son dédoublement originel : relation du phénomène réel (science) et projection dans l'imaginaire (fiction).

Le conte semble donc le mode d'énonciation idéal pour le fantastique, mais il serait intéressant de vérifier si les périodes de splendeur que nous avons soulignées correspondent à des moments particulièrement fertiles pour le domaine fantastique. Nous ne faisons par là que rappeler que le mode est habituellement en parfaite harmonie avec le contenu qu'il transmet. Dans ce sens, s'il y a adéquation entre le conte et le fantastique de par les origines mythiques indiquées, ces dernières semblent exclure la possibilité d'une expression théâtrale ou lyrique. Dans la première, la présence de l'acteur, être de chair au physique bien défini (par son corps, sa voix et ses gestes) accentue le côté réel du spectacle ; mais, c'est surtout sa parole et celle des autres acteurs qui nient le mode narratif, indispensable, comme nous l'avons signalé avant, à l'élaboration du fantastique. Dans ce sens, le théâtre antique, par son contenu et par son expression (le chœur, les masques, le récit «explicatif») se rapproche du récit mythique. A son tour, la poésie (à l'exception de la poésie épique particulièrement apte à transmettre le récit traditionnel) exclut la

¹⁹ *Littérature et genres littéraires*, o. col., Larousse, 1978, p. 70.

narration et c'est dans cette perspective que nous n'envisageons pas une poésie fantastique.

Sans entrer dans le détail de l'évolution du roman et sans vouloir lui prêter, dès ses origines, le sens qu'il acquiert au XIX^{ème} siècle (roman moderne « bourgeois »), nous pouvons constater qu'il accède à la littérature d'expression française (de langue romane, d'où son nom) en raison de son historicité (il affirme le devenir d'un groupe social, féodal, qui veut consolider et préserver ses valeurs) et comme transmetteur d'un substrat mythique (le merveilleux, les légendes du roi Arthur, etc). Par la suite — mais il faudrait sans doute le vérifier dans un espace qui dépasse le cadre de cet article — ce mode narratif conçu comme un *continuum* où réel et imaginaire se confondent, privilégie néanmoins l'un des deux aspects suivant les époques : transmettant le bien et la vérité, comme le souligne l'auteur de *Manon Lescaut*, « instrument au service du bien commun », selon Victor Hugo ou étranger à ce caractère d'utilité, comme le précise T. Gautier dans sa Préface à *Mlle de Maupin*. Le conflit s'accroît de manière que l'illusion romanesque peut être traitée de deux façons : « d'une part, l'auteur fait *comme si* elle n'existait pas du tout, et l'oeuvre passe pour réaliste, naturaliste ou simplement fidèle à la vie ; ou bien il exhibe le *comme si* qui est sa principale arrière-pensée, et dans ce cas l'oeuvre est dite onirique, fantastique, subjective, ou encore rangée sous la rubrique plus large du symbolique »²⁰.

A la fin du siècle dernier, l'homme, assumant de moins en moins l'héritage de la Renaissance (dans une répétition du bouleversement produit par les découvertes scientifiques) modifie son approche au monde : le roman nie son historicité, le principe de causalité, le temps linéaire, inaugurant l'espace de la conscience. Refusant son mimétisme et ses attaches réalistes, le roman bascule du côté de l'imaginaire. Ainsi, le récit fantastique qui se posait comme différence, comme marginalité et même comme transgression n'existe plus comme production « à part » : la narration du XX^{ème} siècle serait en elle-même « fantastique »²¹.

Puisque nous avons abordé le problème des origines du roman, nous ne pouvons pas passer sous silence un type de fiction élémentaire (autre que le mythe), désigné par Freud sous le nom de « roman familial »²² :

« Un grand nombre de chercheurs ont souligné que la compréhension de la formation mythique exige le retour à la source ultime, c'est-à-dire la faculté individuelle de l'imagination. On a signalé aussi que cette faculté imaginative ne se manifeste que pendant l'enfance dans toute sa plénitude active et incontrôlée »²³.

²⁰ Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard-Tel, 1972, p. 69.

²¹ Bien que n'allant pas dans le même sens, cette affirmation confirmerait en partie l'idée d'une possible mort du fantastique introduite par Todorov dans *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit. La littérature du XX^{ème} s. serait fantastique dans un sens « généralisé » dans la mesure où elle cultive de façon récurrente le manque d'adéquation avec le réel : surnaturalisme, surréalisme, *non-sense*, anti-utopie, science-fiction et même Nouveau Roman.

²² *Der Familienroman der Neurotiker*, 1899.

²³ Ce « roman familial » fut publié pour la première fois dans l'étude d'Otto Rank, *Le mythe de la naissance du héros*, Leipzig et Vienne, 1909.

La référence au «roman familial» (fiction infantile qui crée un rapport «héroïque» avec la mère et le père) présente pour nous l'avantage de déceler la même origine psychique pour le roman que pour le mythe, confirmant ainsi au niveau psychanalytique ce que nous avons observé au niveau des deux récits.

Le héros ainsi créé (fantasme enfantin, héros mythique ou protagoniste du récit littéraire) est, dans son contexte oedipien, aux prises avec la Loi, et réagit en imitant un *phantasme romancé*²⁴. Le mythe familial de l'enfance entraîne donc le roman dans le cycle de la transgression qui, de plus, est un des thèmes favoris de l'écriture fantastique : inceste, nécrophilie, métamorphoses, perversions sexuelles, triangle amoureux, sadisme, etc.

Mais, si le contenu est l'histoire d'une transgression (l'amour de la mort, par exemple, dans *La morte amoureuse* de Théophile Gautier), il n'est pas pour autant certain que le récit fantastique soit transgressif. Ceci équivaudrait à confondre deux niveaux différents : le thème et la fonction du récit. Si nous nous penchons de plus près sur le fantastique du XIX^{ème} siècle, considéré comme la plus pure manifestation du genre, nous pouvons observer avec J. Decottignies²⁵, que l'introduction d'un témoin-médiateur de l'expérience surnaturelle ne fait que renforcer, paradoxalement, le côté vraisemblable de son rapport. Si le témoin relate sa propre expérience, il est immédiatement installé dans des catégories oniriques (halluciné, fou ou rêveur) inaccessibles au lecteur. Dans ce sens, il y a «une réduction de la donnée fantasmatique à l'illusion»²⁶. Si le témoin rapporte l'expérience d'un autre, sa perception positiviste intègre cette donnée à un système cohérent du point de vue moral.

Dans la mesure où le récit fantastique présente une thématique transgressive qu'il est incapable d'assumer au niveau de sa fonction, il est le récit d'un compromis et d'une impuissance.

Pour conclure notre très rapide voyage fantastique, nous voudrions souligner que notre vision positiviste du monde autorise à concevoir le fantastique comme une transgression, plus ou moins satisfaite ou déçue, car la référence est la Loi, c'est-à-dire le père ou Dieu. La Loi donc prévoit et absorbe sa propre transgression. Si par contre, nous retournons aux sociétés primitives ou au plus jeune âge mental de l'individu, l'enfance, nous constatons que cette Loi vient censurer un désir qui la précède. En d'autres termes, le fantastique serait un retour, le rétablissement d'un premier moment où tout est encore possible. Et si le fantastique vit la mort, c'est parce qu'il se développe dans l'interdiction (contrairement, au conte de fées). Seule la fiction, celle qui nous permet de jouir de notre propre terreur, fascination du jeu avec la mort, fiction

²⁴ Phantasme de «l'enfant trouvé» ou phantasme du «bâtard», cf. Marthe Robert, op. cit., p. 63 et ss.

²⁵ Jean Decottignies, «Réflexions sur un genre appelé «fantastique» », in *Le réel et le texte*, Paris, Colin, 1974.

²⁶ Id. Ibid., p. 250.

fantastique, soumet pour un instant le principe de réalité au principe de plaisir, un instant suffisant pour qu'il nous séduise au point de vouloir recommencer.

ANA GONZÁLEZ SALVADOR