

Romanian Identity

Stratégies Narratives de la Communication

par l'Intermédiaire du Fantastique

Senior Lecturer Mirela Gheorghe, PhD
Danubius University of Galati, Romania
mirela.gheorghe@univ-danubius.ro

Abstract: The fantastic crisis affects the story forms and the expressive resources of language, that become themselves subjects of the fantastic, questioning the boundaries between fiction and reality. Beyond a simple thematic inventory, the reflexive dimension (metafiction) becomes consubstantial to the fantastic, designating the textual strategies meant to convey the crisis of reality postulated by the mimesis. Readers, authors and characters are found within a text type which, although proclaims itself as fictional, it "erodes" the identities, worlds and discourses. Thus, the fantastic story exhibits the narrative processes and the elements of intertextuality, permanently placing between the brackets the border between the world in which the story is told and the one about which the story is told.

Keywords: fantastic; langaj; metafiction; story; strategy

L'écriture fantastique s'appuie sur un type particulier de discours, ayant ses propres lois et exigeant, avant toute autre chose, une bonne connaissance du mécanisme subtil des réactions intellectuelles et affectives du lecteur. Aussi, le fantastique devient-il, au niveau textuel, "un phénomène de la Vision accompagné d'un brouillage sémantique, agissant par l'intermédiaire des modalisateurs et d'un ensemble de comparaisons et de métaphores". (Andrès-Willemin, 1982, p. 44) Le fantastique implique, par conséquent, un discours indécis, mettant en œuvre une certaine ambiguïté qui excommunie le sens, pour ne pas démystifier l'illusion. C'est pourquoi le spécifique des textes appartenant au genre réside –plus que dans un certain inventaire de thèmes et de motifs – dans la capacité de l'auteur de contrôler les images que suscite « l'inquiétante étrangeté » dont parlait Freud, et de récupérer les fantasmes par l'acte de l'écriture. Le fantastique pendule, de la sorte, entre le discours articulé et l'information qui monte à la surface de la raison, s'arrachant aux profondeurs refoulées de l'esprit. Il sert ainsi à les mettre au jour,

ces profondeurs obscures, à les transposer dans un discours à part, capable de transcrire l'insaisissable.

L'écriture fantastique affirme un paradoxe impossible à nier: par l'intermédiaire du langage, elle doit rendre une certaine forme à cette *Chose*-là qui, par définition, n'en possède pas, et transposer l'imaginaire dans des représentations textuelles aptes à susciter un sens chez le lecteur, tout en lui « procurant » des émotions fortes, telles l'inquiétude diffuse ou bien la plus profonde angoisse. Créer « l'effet de fantastique » réside, ainsi, dans une interrogation constante sur les formes narratives et rhétoriques, sur leur utilisation et sur leur renouvellement.

Afin de rendre l'insolite, le fantastique repose sur deux modalités textuelles récurrentes: soit il fait recours à des stratégies subtiles, tout en jouant avec les nuances qui découlent de l'implicite et du flou, soit, au contraire, il use de l'exhibition (excessive et hyperréaliste) des « monstres » fantastiques.

Dans le premier cas, l'auteur laisse au lecteur à deviner, à partir des suggestions faites, le phénomène jugé impossible et/ou la « chose » qui ne peut être désignée avec des mots précis. De cette façon, ce n'est pas l'apparition fantastique elle-même qui sera effrayante ou ambivalente, mais la manière dont cette apparition est reproduite textuellement. La rencontre avec l'insolite déclenche une véritable rhétorique de l'indicible, reposant notamment sur l'utilisation de métaphores et de comparaisons cognitives qui jalonnent la narration. À cela s'ajoutent d'autres procédés typiques, tels *la description* –annoncée comme impossible- *d'une chose*, *l'autonomisation des signifiants* et *l'invention de néologismes* afin de rendre compte de signifiants obscures. Tous ces procédés sont censés maintenir et renforcer le suspense, dans le but de rendre une existence verbale à l'événement fantastique, impossible à désigner de manière directe. Les événements surnaturels sont ainsi largement teintés d'incertitude, la suppression des déterminations trop tranchantes devenant le moyen principal de rendre compte de l'examen intellectuel du cas fantastique avec lequel se confronte le personnage et, implicitement, le lecteur. (Mellier, 2000, p. 30). Un exemple édificateur en est le roman de Henry James, *Le tour d'érou*, qui repose notamment sur la suggestion et l'indétermination.

À l'autre extrême se trouve un genre d'histoire dans laquelle l'effet de „visualisation” du fantastique est soutenu, au niveau textuel, par une exploitation maximale des ressources du langage, ce qui vient doubler l'intensité du vécu du personnage, exprimé dans des formes diversifiées. Les modalités d'expression en

sont explicites, et résident dans la *description exacte, détaillée* de la *créature/du monstre* et de sa rencontre terrifiante avec le personnage. En guise d'exemple, le célèbre *Frankenstein* de Mary Shelley ou l'*Étrange cas du docteur Jekyll et de Mr. Hyde* de R. L. Stevenson, de les histoires H. P. Lovecraft et, plus tard, celles de Ann Rice ou bien de Stephen King: afin d'obtenir des effets étranges ou/et effrayants, l'auteur décrit les créatures surnaturelles de manière excessive et hyperréaliste, tout en mélangeant les catégories (morts et vivants, intérieur et extérieur), les règnes (humain, animal, minéral et végétal) et le sexe (mâle et femelle). L'histoire se concentre, dans ce cas, sur l'illustration du conflit, au détriment des interrogations intellectuelles sur les causes et sur leurs enjeux. Comme modalités d'expression privilégiées, nous retenons les *représentations visuelles fortes*, rendues par *des procédés descriptifs et hyperboliques*. (*Ibidem*, p. 32)

Mais rendre textuellement *la Chose* ou *la Créature* fantastique constitue, le plus souvent, un vrai défi des possibilités dont dispose l'écriture pour „dire” ce qui ne peut même pas être imaginé. Dans certaines œuvres du genre (*Vénus d'Ille* de Mérimée, *Le Portrait* de Gogol, *Le Portrait de Dorian Grey* de Wilde, *La Cafetière* de Gautier) la réponse à ce défi prend la forme de diverses *représentations visuelles* (bas-reliefs, photographies, sculptures ou peintures) qui permettent à l'écrivain de saisir la forme visuelle du phénomène fantastique, évitant de la sorte la confrontation directe du langage avec l'expérience indicible. Un bon exemple en est *Le Portrait de Dorian Grey*, œuvre dans laquelle l'illustration du phénomène inadmissible est remplacée par la description d'une peinture où l'on peut déceler le maléfique, exprimé ainsi de manière indirecte. La description littéraire d'une œuvre d'art (*ekphrasis*) devient, par conséquent, le symptôme d'une conception visuelle du fantastique, ce qui indique aussi la confiance dans le pouvoir expressif du langage. (Malrieu, 1992, p. 39) Aux illustrations de ce genre s'ajoutent *les images surprises dans le miroir* et *les distorsions optiques*, capables, en égale mesure, de rendre l'insolite avant qu'il ne se révèle comme tel. Il s'agit, pour l'essentiel, de *stratégies qui consistent à dédoubler la description* (Mellier, 2000, p. 39), par l'intermédiaire d'une forme d'art ou d'une image, susceptibles donc de signaler les tensions entre l'écriture et son sujet.

Une autre caractéristique fondamentale du texte fantastique réside dans l'identification et l'assimilation du narrateur au protagoniste de l'histoire, procédés qui mettent en jeu des nuances se rapportant à ce que la narratologie désigne par les termes de *vision avec* et de *vision de l'extérieur*. (Pouillon, 1946, p. 67). Cela fait

que, à l'intérieur de la même œuvre, l'existence du héros devienne double: littéraire, d'une part et affirmée comme vraie, de l'autre part. Cette confusion des deux rôles -très habituelle dans les romans à la première personne et dans les pseudo-mémoires qui abondent au XVIII^e siècle, tout comme dans la fiction du manuscrit trouvé de la période romantique- semblait être la meilleure façon de créer et d'entretenir l'illusion, répondant à cette singularité du moi que cultive la littérature de l'individu. Le conte fantastique détourne ce procédé banal, tout en lui conférant le rôle de renforcer l'impression de déréalisation.

Assimiler le héros au narrateur peut être un processus nécessaire et paradoxal à la fois: Nécessaire, pour que l'irréalité constitutive soit perçue comme vraisemblable (étant prise en charge par un individu de bonne foi, qui tire sa certitude de sa propre expérience), là où la différenciation héros/narrateur créerait une distance critique. Paradoxale aussi, car le héros, en tant que narrateur, devient donc le garant de ce qui suscite le doute et l'incrédulité du héros en tant qu'acteur. L'ambiguïté, conçue comme expression littéraire de l'antinomie, ne se traduit pas seulement en termes d'hésitation entre le caractère naturel et surnaturel des événements rapportés, mais définit, au niveau fonctionnel, le personnage central. Être protagoniste et narrateur à la fois, c'est bien ce qui désigne la duplicité de la narration fantastique et la contradiction que cette narration met en œuvre.

L'identification du narrateur avec le protagoniste, des jugements portés sur les faits avec l'histoire des faits, du « je » avec « il » a pour conséquence une représentation des événements devenue histoire de la réalité et énonciation subjective. Cela permet aussi l'identification du lecteur avec le personnage, chose facilitée par le fait que le narrateur est, le plus souvent, quelqu'un de commun, dans la personne de qui presque tout lecteur puisse se reconnaître. Cette identification n'est pas un jeu psychologique individuel, mais « un mécanisme intérieur au texte, une inscription structurale », tant que « rien n'empêche le lecteur réel de garder la distance envers l'univers du livre. » (Bessière, 1974, p. 89 passim). En utilisant ce type de récit, l'intérêt de l'auteur ne consiste pas seulement à « polariser » le conte par la présence constante du protagoniste, mais aussi à « voir » les événements avec les yeux de celui-ci (*vision avec*), afin d'y projeter son propre engagement perceptif (*focalisation*). (Fabre, 1992, p. 200-209). Le récit à la première personne devient ainsi l'un des procédés les plus courants de la littérature fantastique, fonctionnant non seulement comme garant de l'authenticité, mais aussi comme terroir pour les germes du « non-réalisme »: « L'extrême personnalisation du discours se fait, par conséquent, au détriment de son objectivité: la réalité se reflète

dans un miroir infidèle, de par sa voracité même.» (Gregori, 1996, p. 64, t.n. - M. G.)

Le narrateur et le protagoniste sont, en fait, deux facettes d'un personnage unique, deux composantes du même « moi » confronté avec le fantasme, quelles que soient les manifestations de celui-ci: « Comme héros, il le vit [le fantasme] dans tout ce que celui-ci a de monstrueux; comme témoin ou chroniqueur il s'efforce, au contraire, de l'appivoiser et de le dominer, de le (r)appeler à l'ordre par l'art du conte.» (*Ibidem*, p. 66, t. n. -M. G.) Cet écart traduit la dualité constitutive du sujet, le conflit entre les instances du « moi », se manifestant au niveau du langage comme un étrange et indésirable dédoublement: « Les aventures extraordinaires tiennent, en partie, au logique et au cohérent, mais aussi au spontané, à l'émotionnel, au confus et au lacunaire – duplicité qui provoque l'incertitude du lecteur sur le statut fictionnel du récit: s'agirait-il d'histoires quasi-réelles, soumises à la règle du vraisemblable, ou bien de simples fantaisies, d'élucubrations, d'émanations délirantes et oniriques ? » (*Ibidem*, p. 66 –t. n. M. G.)

Lorsque le récit n'opte pas pour la subjectivité d'un narrateur-personnage, que « contamine » l'événement fantastique, l'hésitation et/ou la peur sont produites par le recours au point de vue externe (*vision de l'extérieur*), c'est-à-dire à la narration de type impersonnel. Dans ce cas, l'effet fantastique du récit s'appuie sur son apparence de neutralité et d'objectivité, l'inquiétude et l'ironie remplaçant la logique expressive. L'un des procédés courants en est *le récit encadré*, où le témoignage des narrateurs confrontés avec la présence fantastique est encadré par celui des narrateurs hors l'histoire racontée, dont l'autorité (il s'agit, généralement, de gens crédités comme étant « sérieux »: des juges, des savants, des médecins, des esprits positifs donc et rationalistes) crée une certaine réticence envers le caractère vraisemblable de l'histoire racontée. Par la présence de ces instances d'authentification, qui mettent en doute les faits évoqués dans le récit encadré ou qui, bien au contraire, viennent témoigner de leur part possible de vérité, le récit sera crédité de l'ambivalence nécessaire à la production de l'effet fantastique. Le récit encadrant est investi, de la sorte, avec la fonction de préparer le lecteur pour sa rencontre avec *l'Incroyable*, le retour final à ce niveau étant censée miner l'ambiguïté, grâce aux certitudes rationnelles des narrateurs.

Loin d'être un reflet des préoccupations didactiques de l'auteur, la narration à la troisième personne constitue une pratique narrative subtile, qui ne semble pas avoir affaire, dans le fantastique, à celle du narrateur omniscient. Bien au contraire, la

68

plupart des récits fantastiques écrits à la troisième personne portent, eux-aussi, la marque de la subjectivité du personnage par le prisme duquel sont enregistrés et rapportés les faits. Bien plus que la narration à la première personne, la narration à la troisième personne efface la distinction entre la perception subjective et celle objective, entre le point de vue du héros et celui d'un narrateur qui se présente souvent lui-même comme un simple personnage du récit. C'est ainsi que la plupart des récits fantastiques écrits à la troisième personne deviennent l'expression d'un « moi », les différences entre les deux manières d'énoncer (première personne et troisième personne) étant éludées.

Il existe, dans la littérature universelle, de nombreux exemples qui illustrent le cas du récit fantastique écrit à la première personne, tels le *Diable amoureux* de Jacques Cazotte, *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jan Potocki, *Aurélia* de Nerval, *Vénus d'Ille* de Mérimée, pour ne pas oublier quelques-uns des contes de Théophile Gautier, d'E. A. Poe, d'Hoffmann ou de Maupassant. Dans ce genre de textes, il n'a pas de narrateur omniscient ou de récit objectif des événements, tout étant filtré par le prisme de celui qui parle. À force de participer directement aux événements rapportés, le narrateur-protagoniste devient la victime et/ou le témoin privilégié des circonstances. Cependant, il y a aussi des textes fantastiques qui optent pour le récit à la troisième personne. Bien que non-conformes par rapport au « modèle », ces récits sont assez nombreux pour que l'on ne puisse pas les prendre pour de simples exceptions à une règle généralement valable: *Véra* de l'Isle-Adam, *Avatar* et *Arria Marcella* de Théophile Gautier, *La peau de chagrin* de Balzac, *Le Portrait de Dorian Grey* de Wilde ou *La Vie privée* de James n'en sont que quelques exemples. Le fantastique contemporain même (Borges, Cortazar ou Boulgakov) emploie fréquemment la narration à la troisième personne et la focalisation externe, pour susciter un sentiment d'angoisse, qui dépend moins d'une proximité des événements décrits que de la distance ambiguë instaurée par la narration.

Le fantastique bouleverse les repères de la réalité tangible, tout en effaçant les limites floues entre le rêve et la réalité, entre le monde des apparences et l'univers ambigu et fascinant d'une « surréalité » qui se soustrait à toute démarche empirique rigoureuse. Comme modalité littéraire, il est appelé saisir l'inexprimable, afin de lui assigner un certain nom et une certaine forme. Dès son émergence dans la littérature romantique, le fantastique privilégie un modèle particulier de récit se proposant, au niveau narratif, de transcrire une sorte d'expérience des limites –non

seulement de la raison, mais aussi du langage- dérivée de ce que l'on pourrait appeler „une rhétorique de l'indicible”.

Bibliographie

Andrès, Willemin Patricia (1982). *Essai d'analyse sémiotique du discours fantastique de langue française*. Nanterre: Université de Nanterre.

Bessière, Irène (1974). *Le récit fantastique – la poétique de l'incertain*. Paris: Librairie Larousse.

Fabre, Jean (1972). *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris: Corti.

Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.

Gregori, Ilina (1996). *Povestirea fantastică*. Paris: Du Style.

Mellier, Denis (2000). *La littérature fantastique*. Paris: Eds. Du Seuil.

Malrieu, Joël (1992). *Le fantastique*. Paris: Eds. Hachette.

Pouillon, Jean (1946). *Temps et roman*. Paris: Gallimard, Paris.