

RIEF**Revue italienne d'études françaises**

Littérature, langue, culture

9 | 2019**E pluribus unum**

Contradictions du fantastique

*Contradictions of the Fantastic***Paolo Tortonese**

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/rief/3765>DOI : [10.4000/rief.3765](https://doi.org/10.4000/rief.3765)

ISSN : 2240-7456

Éditeur

Seminario di filologia francese

Référence électronique

Paolo Tortonese, « Contradictions du fantastique », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 9 | 2019, mis en ligne le 15 novembre 2019, consulté le 06 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rief/3765> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.3765>

Ce document a été généré automatiquement le 6 août 2020.



Les contenus de la RIEF sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Contradictions du fantastique

Contradictions of the Fantastic

Paolo Tortonese

- 1 Le fantastique est un genre exclusivement moderne, qui a fait son apparition précisément à l'époque où le déclin du système des genres s'est produit. Le romantisme a détruit une fois pour toutes non pas les genres, mais l'édifice du système des genres, non seulement parce qu'il a rejeté leur séparation, mais surtout parce qu'il a effacé la hiérarchie que ce système impliquait¹. Le déclin des poétiques a en outre modifié la conscience littéraire. Entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, l'attention s'est déplacée, assez brusquement, du rapport entre l'œuvre et les genres, au rapport entre l'œuvre et son auteur. Si à l'âge dit classique en France, un privilège était accordé à la fonction de médiation assurée par les genres, médiation entre l'intention de l'auteur et les attentes du public, à l'âge romantique qui s'ouvre, et qui ne se fermera plus, l'attention est désormais portée sur ce que la singularité de l'écrivain communique à la singularité de l'œuvre. Dans cette nouvelle perspective, le jugement de valeur se déplace, il ne peut plus porter sur la conformité à des modèles traditionnels définis par les poétiques, même si ces modèles ont souvent été pensés comme des manières de s'adapter aux formes naturelles de l'esprit humain. Il doit désormais porter sur la réussite d'un effort individuel, dans la création d'un objet artistique devant ses formes propres à une impulsion singulière. D'où l'idée que le poète ne sera jamais aussi capable de donner l'émotion esthétique, que lorsqu'il sera absolument fidèle à son propre caractère. Il n'y a plus de médiation entre le lecteur et l'auteur, plus de médiation si ce n'est l'œuvre elle-même. Les médiateurs en chef qu'étaient les genres finissent ainsi par paraître comme d'insupportables contraintes, des voiles opaques insinués là où devrait régner la transparence.
- 2 Pour Schiller en 1796, la « nature » dont se réclame le poète n'est plus celle dont l'ordre était exprimé par la partition des genres ; au contraire, la « nature » est devenue le principe dont émanent les poètes, soit qu'ils coïncident avec elle par la « naïveté », soit qu'ils cherchent à la retrouver par le « sentiment ». Cette nature-là est poétique précisément dans la mesure où elle s'oppose à « l'influence destructive de formes

arbitraires et artificielles » que sont les genres. Le poète donc doit « lutter contre ces formes »².

- 3 Trente ans plus tard, Victor Hugo, dans la préface aux *Odes et Ballades*, disait toute son irritation contre l'exigence de se conformer à des modèles génériques, et il concluait en affirmant que « la seule distinction véritable dans les œuvres de l'esprit est celle du bon et du mauvais ». Tout semble s'effondrer devant le jugement de valeur esthétique. Et en 1827, dans la préface de *Cromwell*, Hugo écrira :

On comprendra bientôt généralement que les écrivains doivent être jugés, non d'après les règles et les genres, choses qui sont hors de la nature et hors de l'art, mais d'après les principes immuables de cet art et les lois spéciales de leur organisation personnelle.³
- 4 C'est reprendre le chemin ouvert un siècle plus tôt par l'abbé Du Bos. L'affirmation de l'esthétique, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, n'a laissé de place qu'à l'expérience de la beauté par elle-même. Et cela a été vrai pour une très longue période, depuis Schiller jusqu'à Breton, en passant par Victor Hugo et par Benedetto Croce.
- 5 En revanche, les genres, qui ne servaient plus à orienter la production, ni le goût, devaient trouver un nouveau souffle, en tant que notions, lorsque l'esprit historiciste du romantisme se tournait vers le passé. Là, les catégories génériques se dépouillaient de leur caractère législatif ou impératif, et se convertissaient en outils de compréhension de phénomènes historiques. L'histoire littéraire a pu s'emparer des genres pour en faire l'objet d'une étude qui les situe dans l'évolution de la culture européenne : Friedrich Schlegel, par exemple, cherche à disposer dans une succession précise les grands genres littéraires que sont le lyrique, le dramatique, l'épique, ce dernier faisant la synthèse des formes précédentes. Cette vision, qui fait des genres les instruments d'une périodisation historique, en les intégrant à des moments de la civilisation, ne cesse de travailler la pensée du XIX^e siècle. Dans la préface de *Cromwell*, Hugo reprendra la triade de Schlegel en disposant cette fois-ci le drame en dernier, après le poème épique et le lyrique. Schelling et Hegel avaient jonglé avec les mêmes termes.
- 6 Mais cette vision diachronique se prolonge, en se modifiant, jusqu'à la théorie évolutionniste des genres, que Brunetière défendra dans ses cours de 1890-1894 : chez lui, le contextualisme historique laisse la place à une évolution interne de la littérature, qui change de forme comme un organisme vivant selon la théorie darwinienne. Certaines recherches de Franco Moretti vont encore dans cette direction.
- 7 À ces deux attitudes, de refus des genres en tant que notions prescriptives, et d'emploi des genres en tant que catégories historiques, s'en ajoute une troisième, qui a fait son chemin à travers les deux siècles postromantiques, et qui est celle du réemploi des genres traditionnels à des fins ludiques, ironiques, parodiques. Une manière nouvelle d'adhérer aux genres est apparue, dès que le système des genres s'est effondré : il s'est agi de saisir les masques de l'histoire littéraire pour s'en servir dans un exercice de second degré. Le nombre de contes de fées parodiques écrits au XIX^e siècle est impressionnant, par exemple. Mais plus généralement, les genres ont pu fonctionner comme des matériaux à exploiter, des outils à manier, des objets que le passé historique met dans les mains de l'auteur pour qu'il en fasse un usage à lui. Serge Zenkine a écrit : « On a le sentiment qu'une œuvre littéraire, pour avoir quelque valeur, doit n'appartenir à aucun genre – ou en combiner plusieurs à la fois, ce qui revient au

même »⁴. La combinaison des genres, comme opportunité moderne, est donc issue à la fois du déclin des genres et de leur historisation.

- 8 Le fantastique, genre nouveau, a fait son apparition dans ce cadre. Chacun sait comment il a été progressivement défini, depuis les premières tentatives de Jean-Jacques Ampère, de Théophile Gautier, de Charles Nodier, jusqu'à la critique des années 1950 (Castex et Caillois), puis à celle des années 1970 (Todorov). Avant même que Hoffmann ne soit traduit et ne rencontre le succès qu'on sait, Jean-Jacques Ampère écrivait dans *Le Globe* de 1828 :

Ce n'est pourtant pas le merveilleux proprement dit, la sorcellerie, les diables, les apparitions, qui me frappent le plus dans les écrits d'Hoffmann, quoiqu'il ait traité tout cela avec un talent qui fait par moments frissonner plus le hardi lecteur. Non, ce qui dans Hoffmann a, selon moi, sur notre âme, une véritable prise, ce qui aussi appartient en propre à cet écrivain, c'est l'emploi d'un genre de merveilleux naturel. Du sein de ces événements, qui ressemblent à ceux de tous les jours, sortent, on ne sait comment, le bizarre et le terrible.⁵

- 9 En 1836, Gautier trouvait que Hoffmann montrait dans ses contes une formidable capacité à « donner les apparences de la réalité aux créations les plus invraisemblables ». Il trouvait que « sa manière de procéder est très logique, et il ne chemine pas au hasard dans les espaces imaginaires, comme on pourrait le croire »⁶. Il faisait remarquer que ses contes commençaient toujours par la mise en place d'un décor normal, voire banal, un intérieur bourgeois par exemple, pour faire surgir au creux de cette banalité un événement effrayant. La contradiction devient flagrante, entre une vision qui nous accroche à l'expérience commune et une histoire qui s'en écarte :

Dès lors une terreur étouffante vous met le genou sur la poitrine et ne vous laisse plus respirer jusqu'au bout de l'histoire ; et plus elle s'éloigne du cours ordinaire des choses, plus les objets sont minutieusement détaillés ; l'accumulation de petites circonstances vraisemblables sert à masquer l'impossibilité du fond.⁷

- 10 L'impossible et le possible faisaient bon ménage chez Hoffmann ; ou plutôt « mauvais » ménage, puisque leur conflit était déclaré. C'est ce qui permettait à Gautier d'affirmer que les contes de Hoffmann n'étaient guère des contes de fées : « Du reste, le merveilleux d'Hoffmann n'est pas le merveilleux des contes de fées ; il a toujours un pied dans le monde réel »⁸.
- 11 Un siècle plus tard, Pierre-Georges Castex reprendra ces idées pour donner sa définition bien connue du fantastique : « une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ». Il dira que le fantastique « crée une rupture, une déchirure dans la trame de la réalité quotidienne »⁹. Mais le vrai théoricien du fantastique a été Roger Caillois, qui a donné à cette approche une rigueur nouvelle, parce qu'il a non seulement repris l'idée que dans le fantastique le fait extraordinaire s'inscrit en faux contre un cadre réaliste, mais il a fait remarquer que « le surnaturel paraît [dans le fantastique] comme une rupture de la cohérence universelle »¹⁰, et que ce sentiment de rupture n'était compréhensible que par rapport à la révolution scientifique et aux Lumières : « 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 »¹¹.
- 12 Caillois ajoutait ainsi un chapitre à l'histoire des genres littéraires en définissant le genre fantastique par des modalités narratives qui trouvaient leur sens dans un contexte culturel. Et il pensait le fantastique par rapport à ce qui le précède comme à ce

qui le suit : le merveilleux, le féerique, la science-fiction. C'est à lui qu'on doit l'idée que dans le conte de fées « le monde féerique et le monde réel s'interpénètrent sans heurt et sans conflit »¹², observation qui n'est banale que si on la sépare de la définition du fantastique. De même, dans le merveilleux l'humain et le divin se côtoient. Ces deux genres, féerique et merveilleux, auraient recours à une sorte de caution qui leur permet d'établir le vraisemblable et l'invraisemblable dans un même univers de fiction. La caution serait religieuse pour le merveilleux, simplement littéraire pour le féerique.

- 13 Ce sont des distinctions bien connues ; il fallait juste les rappeler avant de jeter sur le fantastique le regard que requiert notre problématique. Le fantastique apparaît comme un genre hybride par définition, un genre issu de la contamination conflictuelle entre différents genres ou au moins différentes modalités de récit. Il n'y a pas de fantastique s'il y a harmonie des parties, cohérence préétablie et avérée. Même la fameuse notion d'« hésitation », par laquelle Todorov a voulu donner un tour plus formaliste à la théorie de Caillois, n'a de sens que si on hésite entre deux choix s'opposant radicalement l'un à l'autre, ou plutôt s'excluant réciproquement. Il y a dans le fantastique quelque chose d'inconciliable : un élément qui, dans une série homogène, se refuse à rentrer dans la norme. Cette norme étant, sans aucun doute, celle de la représentation scientifique et rationnelle de la réalité.
- 14 Mais une objection a souvent été faite à Caillois : la vision historique qu'il propose semble prétendre que le fantastique remplace le féerique et le merveilleux, alors qu'un très grand nombre d'œuvres du XIX^e et du XX^e siècle reprennent les modalités de ces deux genres traditionnels. On a parfois observé que le fantastique pur, pour ainsi dire, est un genre au corpus restreint, et qu'il ne représente qu'une petite partie de la grande masse de récits modernes où l'invraisemblable ou le surnaturel apparaissent. Pendant qu'une tradition moderne du fantastique se consolidait, à travers Gautier, Mérimée, Maupassant, et Henry James, on continuait à écrire des contes de fées. Si Andersen est peut-être le seul qui ait réussi à se faire une place dans le canon de la haute littérature, une grande masse de contes de fées existe néanmoins au XIX^e siècle, ainsi que leurs détournements parodiques, tels que ceux de Jean Lorrain, par exemple¹³. On a également continué à écrire des récits où l'invraisemblable ou le surnaturel interviennent, sans que pour autant le conflit fantastique apparaisse, entre une représentation vraisemblable et un événement invraisemblable. Autrement dit, le merveilleux non plus n'a pas disparu, mais a trouvé de nouvelles formes. De même, l'entrée en scène de la science-fiction n'a pas produit l'effacement définitif du fantastique, et elle a souvent donné lieu à des narrations à la frontière entre fiction scientifique et fantastique.
- 15 Tout cela est indiscutable. La question est de savoir si la survivance assez forte des genres qui précédaient le fantastique doit remettre en cause la justesse de la définition donnée par Caillois et l'idée d'un genre à part, que Gautier et ses contemporains avaient déjà proposée. Quand on a dû procurer des éditions des grands auteurs du fantastique, ou bien quand on a voulu constituer de grandes anthologies du fantastique, on a toujours été confrontés à des difficultés. Faut-il inclure dans le corpus fantastique des contes comme *Le chevalier double* de Gautier ou *Il vicolo di Madama Lucrezia* de Mérimée ? Le premier a de nombreux traits du conte de fées, le second pourrait plutôt être considéré comme un récit gothique ou « étrange » (selon la terminologie de Todorov). Les deux montrent que la structure élémentaire du fantastique, étant *a priori* conflictuelle, est aussi ouverte et en équilibre instable, donc capable d'accueillir des

contenus opposés et de se déséquilibrer facilement par la contamination. On pourrait prendre d'autres exemples chez Nodier, chez Maupassant, chez Jean Lorrain, chez Marcel Schwob. Je veux dire que le fantastique, étant un hybride lui-même, si l'on veut une chimère composée de données contradictoires, se prêtait facilement à l'hybridation avec d'autres genres, qui jouaient avec les mêmes composantes que les siennes.

- 16 En poussant le raisonnement à l'extrême, on pourrait dire que le fantastique est un genre « parodique », parce qu'il prend une séquence connue et remplace un des éléments qui la composent. Il est la parodie du récit merveilleux-féerique, parce qu'il l'inscrit dans un monde présent et proche, et il est la parodie du récit réaliste, parce qu'il y introduit les matériaux des traditions narratives surnaturelles. Cet aspect parodique est assez explicite chez les pionniers du genre qu'ont été Washington Irving aux États-Unis, Walter Scott en Grande Bretagne, Gautier en France. On peut songer à *The Adventure of my Uncle* (1824), à *The Tapistred Chamber* (1828), à *Onuphrius* (1832). Mais il s'efface, il est vrai, avec Maupassant et James, qui donnent du fantastique une version extrêmement sérieuse, même si elle est, elle aussi, mélangée : il suffit de penser à la première version du *Horla*, où le récit est encadré par le point de vue d'un aliéniste, ce qui incite à expliquer par la psychopathologie les événements extraordinaires.
- 17 La conscience que nous avons prise des difficultés de considérer le fantastique comme un bloc uniforme nous a un peu laissés dans l'hésitation entre deux chemins : effacer les frontières du fantastique au profit d'une catégorie plus vaste qui inclurait toutes les formes de récit non réaliste, ou bien maintenir la catégorie du fantastique et trouver d'autres notions pour définir les autres formes de récit invraisemblable ou surnaturel à l'époque moderne.
- 18 La dernière tentative importante que je connaisse, de reconfigurer la carte du surnaturel littéraire est celle qu'a faite Francesco Orlando dans ses cours des années 1980 et 1990, qui ont été publiés de façon posthume en 2017 par ses élèves Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini et Valentina Sturli. Orlando a proposé de prendre en considération l'ensemble des œuvres qui dans la littérature occidentale, montrent des faits surnaturels. C'est-à-dire des faits qui sont conçus par l'auteur et par les lecteurs comme sortant de la norme commune.
- Il soprannaturale [...] costituisce una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data.¹⁴
- 19 Repartant de zéro, Orlando prend en considération cet immense corpus sous un angle d'attaque précis, qui est l'alternative entre croyance et critique. Ainsi, et selon sa méthode habituelle, il pose une question théorique sous la forme d'un conflit entre deux principes, et il en fait ensuite découler une vision historique en pondérant la force respective des deux principes dans chaque phénomène à travers les âges.
- 20 Le conflit entre croyance et critique, et l'équilibre toujours précaire (ou le compromis), qui se forme entre eux à chaque fois différemment, est pensé par Orlando sous deux aspects : d'une part le conflit historique entre Lumières et pensée religieuse ou magique, d'autre part le conflit permanent entre l'esprit enfantin et la raison adulte. Vision historique et théorie de la nature humaine s'interpénètrent ainsi, parce que la rationalisation scientifique apparaît comme l'extrême accomplissement de la répression qui pèse sur l'univers magique de l'enfance.
- 21 Grâce à ce schéma, Orlando peut définir tour à tour des formations de compromis qui correspondent à des manières de faire cohabiter dans une forme littéraire l'esprit

adulte et rationnel avec l'esprit enfantin et magique, dans une confrontation permanente entre répression et retour du réprimé. Historiquement, cela correspond au schéma mis en place par Caillois, dans lequel le fantastique représentait un retour tardif de la croyance archaïque dans un monde désormais dominé par la modernité scientifique. Mais ce qu'Orlando reproche à Caillois, c'est d'avoir laissé entendre que le fantastique ferait disparaître le merveilleux en le remplaçant, alors qu'il est évident que des récits non fantastiques, mais dans lesquels le surnaturel apparaît, sont bien présents au XIX^e et au XX^e siècle. Cette lacune dans la théorie de Caillois nous a privés d'une terminologie qui rende compte d'un grand corpus d'œuvres allant de *Faust* de Goethe à *La Métamorphose* de Kafka. Si on reste dans les limites de la pensée de Caillois, nous sommes condamnés, soit à les ignorer, soit à les classer dans les catégories historiquement précédentes, le merveilleux, le féérique, ce qui n'est pas satisfaisant. Ces récits appartiennent eux aussi à l'époque qui suit les Lumières, et il est impossible de croire qu'ils fonctionnent comme ceux qui la précèdent.

- 22 Orlando a donc inventé ses propres catégories, pour désigner des types de récits en amont et en aval du fantastique. Ces catégories sont le « surnaturel de tradition », d'« indulgence », de « dérision », d'« ignorance », de « transposition », d'« imposition ». Certaines recourent assez nettement des genres établis, d'autres en revanche redécoupent le corpus de la littérature selon des frontières nouvelles. Le « surnaturel de tradition » correspond assez largement à l'ensemble des récits merveilleux, qui font appel à une caution culturelle de type religieux, donc à une croyance forte, mais non pas illimitée :

Ora, in questo tipo di testi che rinviano alla presenza di un soprannaturale forte codificato dalla tradizione, la critica tende a ridursi all'istanza del comune senso della realtà. Un'istanza questa da considerare come insopprimibile e costante qualunque sia il grado di credito ontologico accordato a questa o quella mitologia religiosa.¹⁵

- 23 Dans ce cas la critique ne détruit pas la croyance, elle se borne à la circonscrire, à la situer dans des lieux précis. Le commun « sens de la réalité » doit cohabiter avec la croyance au surnaturel, qui dans ce cas est le divin (ou son pendant, le diabolique).
- 24 À ce fort niveau de crédit répondent des types de récit qui, au contraire, mettent en place une critique progressivement plus forte : le « surnaturel d'indulgence » (comme dans les contes de Perrault), le « surnaturel de dérision » (comme chez Voltaire). On comprend que le premier a intégré la critique moderne, qui avait d'ailleurs fait son apparition déjà avec Arioste ou avec Cervantes de manière non destructive, alors que la dérision de Voltaire atteint le niveau minimal de croyance aussi bien sur le plan du récit que sur celui des convictions philosophiques.
- 25 Le « surnaturel d'ignorance » correspond au fantastique de Caillois. Orlando propose une analyse du roman de James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), et une autre du plus célèbre conte fantastique de Henry James, *The Turn of the Screw* (1898). Dans cette dernière œuvre, nous trouvons une technique narrative qui pousse la critique au plus haut niveau, alors même que la fiction produit énormément de croyance. L'équilibre entre deux instances toutes les deux renforcées (alors qu'elles étaient toutes les deux affaiblies dans l'indulgence) est à la fois parfait et terriblement fragile. La complète ignorance dans laquelle est laissé le lecteur, quant à ce que les enfants savent de l'événement surnaturel, sanctionne ce compromis¹⁶.

- 26 Mais venons à la catégorie la plus novatrice, qui est celle du « surnaturel de transposition ». Pour Orlando, la transposition est en effet une « remotivation » : « Il soprannaturale di trasposizione si fonda dunque su un rinvio allegorico-referenziale e sulla ripresa e la rimotivazione del soprannaturale più forte della tradizione »¹⁷. Que font Goethe ou Dostoïevski quand ils mettent en scène le diable ? Ils prennent un élément de la tradition, l'un des plus solidement établis dans la culture de la chrétienté, et s'en servent d'une manière qui ne peut pas être confondue avec celle de la tradition merveilleuse, parce qu'ils cherchent à donner une autre valeur, un autre sens à l'image du diable. Ce sens serait historique et non théologique, et se produirait à travers l'allégorie. Chez Goethe et Dostoïevski, comme chez Wagner, les grandes images mythiques ou religieuses signifient la condition historique moderne, et problématisent la question du progrès, du capitalisme, etc.
- 27 Ce « surnaturel de transposition » existe, selon la périodisation d'Orlando, depuis 1770 jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Il s'oppose au « surnaturel d'ignorance » parce qu'il est « exempt du doute¹⁸ », mais quel type de croyance installe-t-il ? Une croyance supérieure, plus intense, certes, mais jamais aussi intense que celle du « surnaturel de tradition ». Il participe pleinement à la grande nostalgie de la croyance qui émerge avec la critique romantique de la science, mais il ne peut revenir à la caution métaphysique du surnaturel et doit se contenter d'une caution littéraire¹⁹. Dans le langage de Caillois, c'est comme si, après la révolution fantastique, la matière ancienne du merveilleux passait dans une sorte de nouveau féérique, exclusivement littéraire, mais s'ouvrant à l'allégorie.
- 28 Normalement, le « surnaturel de transposition » est localisé dans un ailleurs temporel ou spatial. Voir l'exemple de *Faust*, qui est paradigmatique pour Orlando. Mais dans quelques cas cette localisation ne se produit pas, et nous avons des récits où le surnaturel apparaît dans le présent et le proche. Orlando donne en exemple *Les Frères Karamazov*, *Le Joueur généreux* de Baudelaire, *Doktor Faustus* de Thomas Mann. J'aurais envie d'ajouter à cette liste trop courte un autre titre célèbre, *La Peau de chagrin*, où il n'y a pas de diable, mais bel et bien un pacte diabolique. Et on s'aperçoit, grâce à cette distinction (transposition localisée et non localisée), que la seconde est celle où nous pouvons avoir l'impression d'être à la limite du fantastique, ou presque dans une hybridité entre le fantastique et le merveilleux transposé. Dans ces cas, des éléments de doute explicite sur la nature des événements apparaissent parfois, mais ne sont pas développés, parce que la croyance littéraire allégorique doit prévaloir. Nous aurons ainsi des situations hésitantes entre l'ignorance et la transposition, comme dans la boutique du marchand où Raphaël de Valentin achète la peau de chagrin. La théorie d'Orlando nous permet de penser plus clairement cette contamination.
- 29 Il restera à considérer l'autre hybridation possible entre le « surnaturel d'ignorance » et les formes de récit où l'instance critique, très forte, opère à travers une explication rationnelle²⁰, comme le roman gothique au XVIII^e siècle, ou bien les récits qui donnent des explications scientifiques au XIX^e siècle, avec la variante importante des explications médicales psychopathologiques. Là aussi, le schéma d'Orlando est efficace, pour rendre compte de la continuité assez forte qu'on peut parfois constater entre histoires gothiques et histoires fantastiques, parce qu'il permet de prendre en considération une certaine dose de croyance dans le gothique, en dépit de la rationalisation conclusive, ou, à l'inverse, la persistante inquiétude dans les récits où l'instance critique est représentée par le point de vue scientifique, comme *Le Horla*,

comme *Frankenstein* ou comme *L'Étrange cas du docteur Jekyll et de Mr Hyde*, ou encore comme *Le Club des hachichins*, ou *Le Château des Carpathes*.

- 30 Je terminerai par deux remarques. La théorie d'Orlando, comme toute catégorisation *a posteriori*, ne produit pas des genres, mais des notions critiques. Le genre ne peut être pensé sans une prise en compte de l'horizon d'attente du public. Or, le « surnaturel de transposition » n'a jamais constitué un genre précis pour les lecteurs du XIX^e siècle, alors que le fantastique est devenu, en France à partir de 1830, un genre reconnu. Cela explique peut-être pourquoi il a pris tant d'importance aux yeux de la critique.
- 31 Une fois qu'on a élargi nos possibilités de créer des catégories, est-ce que la position centrale, éminente, du fantastique comme genre va être effacée ? Je pense qu'elle ne le sera pas vraiment, parce que même si nous réduisons ce genre à un corpus restreint et que nous le remettons à sa place, limitée, dans le panorama élargi des nombreuses formes de surnaturel narratif, nous devons reconnaître, avec Orlando, qu'il représente la forme de conflit la plus violente de toutes entre croyance et critique. C'est là que nous trouvons le climax de la lutte entre l'instance rationnelle répressive et l'instance irrationnelle enfantine. De ce point de vue, le fantastique représente éminemment la remise en cause du rationalisme par la culture romantique, dans un monde littéraire où le système des genres cédait sa place à l'usage des genres.

NOTES

1. Plusieurs colloques se sont penchés sur le déclin et sur la survivance des genres ; parmi eux : *Règles du genre et inventions du génie*, A. Goldschläger, Y. Martineau et C. Thomson (dir.), London, Canada, Mestengo press, 1999 ; *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Marc Dambre (dir.), Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001 ; *Generi litterari: ibridismo e contaminazione*, A. Sportelli (dir.), Bari, Laterza, 2001.
2. F. Schiller, *Poésie naïve et sentimentale*, tr. R. Leroux, Paris, Aubier, 1947, p. 105.
3. V. Hugo, préface de *Cromwell*, éd. A. Ubersfeld, Paris, « GF » Flammarion, 1968, p. 107.
4. S. Zenkine, « Genre et histoire : sur un mécanisme d'évolution générique », dans *Fortunes et infortunes des genres littéraires*, éd. A. Montandon, *Cahiers de l'Echinox*, 16, 2009, p. 36.
5. J.-J. Ampère, « Allemagne. Hoffmann. Aus Hoffmann's Leben und Nachlass, herausgegeben von Hitzig. – Berlin, 1822 », *Le Globe*, 2 août 1828.
6. Th. Gautier, « Les contes d'Hoffmann », *Chronique de Paris*, 14 août 1836.
7. Ibidem.
8. Ibid.
9. P.-G. Castex, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Corti, 1951, p. 8.
10. R. Caillois, « De la féerie à la science-fiction », dans *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard, 1958, p. 9.
11. Ibidem.
12. Ibid., p. 8.
13. Voir H. Pernoud, *Féeries pour une autre fois : réécritures et renouvellement des paradigmes des contes de fées (1808-1920)*, thèse de doctorat en Langue, littérature et civilisation françaises, sous la direction de P. Tortonese, soutenue à la Sorbonne Nouvelle en 2017.

14. F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, éd. S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino, Einaudi, 2017, p. 18. Une première publication du travail d'Orlando sur ce sujet a eu lieu dans l'ouvrage sur le roman dirigé par Franco Moretti : « Statuti del soprannaturale nella narrativa », dans *Il romanzo*, Torino, Einaudi, t. I, 2001, p. 195-226.
15. F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 102.
16. « Fino alla fine del racconto è impossibile sapere che cosa essi [i bambini] sappiano rispetto al soprannaturale. », Ibid, p. 79.
17. Ibid., p. 114.
18. « Esente dal dubbio che condiziona il soprannaturale d'ignoranza », Ibid., p. 116.
19. Voir p. 116 : je paraphrase les propos d'Orlando.
20. Ce qui est selon Orlando une manifestation de « pessimisme éclairé » : « pessimismo illuminista », Ibid., p. 72.

RÉSUMÉS

Le livre de Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario: storia, logica e forme*, publié à titre posthume en 2017, propose de nouvelles catégories pour définir les manières qu'a eu la littérature de mettre en scène des événements invraisemblables, en conflit avec les lois connues de l'univers. La catégorie du fantastique en est ainsi réduite à des dimensions moindres par rapport à la tradition critique inaugurée jadis par Roger Caillois. Elle est côtoyée, dans les deux derniers siècles, par d'autres modalités. Mais elle représente néanmoins la forme de conflit la plus violente entre *croiance* et *critique*. C'est là que nous trouvons le climax de la lutte entre l'instance rationnelle répressive et l'instance irrationnelle enfantine. De ce point de vue, le fantastique représente éminemment la remise en cause du rationalisme par la culture romantique, dans un monde littéraire où le système des genres cédait sa place à l'usage des genres.

Francesco Orlando's posthumous book, *Il soprannaturale letterario: storia, logica e forme* (2017), introduces new categories to define the ways in which literature has staged implausible events in conflict with the known laws of the universe. The category of the fantastic is thus reduced to smaller dimensions compared to the critical tradition once inaugurated by Roger Caillois. In the last two centuries, it has been surrounded by other modalities. But it nevertheless represents the most violent form of conflict between *belief* and *criticism*. There we find the climax of the struggle between the repressive rational agent and the childish irrational agent. From this point of view, the fantastic eminently represents the questioning of rationalism by the romantic culture, in a literary world where the system of genres gave way to the use of genres.

INDEX

Keywords : literary genres, fantastic, supernatural, verisimilitude, Romanticism, rationalism, Orlando (Francesco)

Mots-clés : genres littéraires, fantastique, surnaturel, vraisemblance, Romantisme, rationalisme, Orlando (Francesco)