

Article

« Le Sceptre et le spectre »

Gaétan Brulotte

Études littéraires, vol. 7, n° 1, 1974, p. 97-107.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500308ar>

DOI: 10.7202/500308ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

LE SCEPTRE ET LE SPECTRE

gaétan brulotte

CAVE AMANTEM

- *Quid dicis, doctissimo ?*, me demanda-t-il en se frottant les mains. Voyons si nous nous rencontrons sur le sens de ce *cave amantem* !
- Mais, répondis-je, il y a deux sens. On peut traduire : « Prends garde à celui qui t'aime, défie-toi des amants. » Mais, dans ce sens, je ne sais si *cave amantem* serait d'une bonne latinité. En voyant l'expression diabolique de la dame, je croirais plutôt que l'artiste a voulu mettre en garde le spectateur contre cette terrible beauté. Je traduirais donc : « Prends garde à toi si elle t'aime. »
- Humph ! dit M. de Peyrehorade, oui, c'est un sens admissible : mais ne vous en déplaît, je préfère la première traduction...

La Vénus d'Ille

Cette ambiguë et fascinante inscription, *Cave amantem*, sur le socle de la Vénus d'Ille, dans la nouvelle célèbre de Prosper Mérimée, semble pouvoir à elle seule résumer une certaine pratique d'écriture dont on a pu classer le produit dans ce qu'on a appelé la paralittérature : cette pratique, c'est l'écriture fantastique.

« Il y a deux sens » : l'ambiguïté de cette inscription, c'est en effet aussi celle de toute la littérature fantastique. Todorov, on le sait, a défini le fantastique en littérature comme « l'hésitation d'un être qui ne connaît que les lois naturelles devant un événement en apparence surnaturel ». Quel est cet être qui précisément hésite ici ? Ce peut être bien sûr un personnage, mais c'est certes en tous cas le lecteur implicite ou en d'autres mots le narrataire. Et on hésite devant quoi ? Devant un sens clair à donner à l'événement en apparence surnaturel. On

hésite entre une explication rationnelle et une abdication totale de la raison : la première n'est pas possible, la seconde n'est pas naturelle.

Un récit est donc dit fantastique lorsque se retrouve en lui une certaine indécidabilité structurale, un certain tremblement du sens. Le fantastique au niveau de l'écriture, c'est donc tout simplement une sorte de pratique narrative particulière, une manière de raconter, une espèce de jeu scriptural qui consiste à entretenir l'équivoque, à cultiver l'énigme. Le texte fantastique idéal serait, d'une certaine façon, un discours sylleptique (il prend un mot, un événement, un signe dans deux sens différents). Cet événement est-il surnaturel, c'est-à-dire inexplicable ou est-il simplement le fruit d'une perception troublée ? Tout le jeu consiste à manipuler les signes de sorte qu'on ne puisse pas décider. Ce qui fait dire souvent aux lecteurs que ces textes ne finissent pas.

Ainsi le premier geste de cette pratique narrative consiste à rendre la signification incomplète, à « écarter » la référence : entendons par cette expression qu'il s'agit à la fois d'une mise à l'écart de l'être et d'un écartèlement de la référence qui la déplie selon deux suggestions. Nous pouvons l'appeler d'une manière générale *la règle de référence écartée*. C'est à cette règle, appliquée ici systématiquement, que nous devons le flottement sémantique du texte fantastique. Discours de l'incertitude, hésitation devenant écriture, suspens devant deux échéances possibles, voilà la caractéristique de cette pratique d'écriture. Et nous pourrions nous demander si la peur ou l'angoisse ou le malaise que ces récits causent souvent ne sont pas tout simplement dus à un fait d'écriture : la menace terrible d'une séquence inaccomplie, l'angoisse du choix aussi, angoisse du lecteur obligé (mais aussi empêché) de participer à la décision finale du récit, contraint de chercher une solution impossible à trouver et frustré du sens qui lui échappe.

Comment alors se manifeste dans le texte cette impossibilité de décision, cette indécidabilité fondamentale ? De quelle manière le discours pratique-t-il l'ambiguïté ? Comment s'organise en lui l'inaccessibilité de l'objet, cette sorte de « tantalisation », de stupéfaction dirigée du sens ? Comment s'éloigne toujours et « s'écarte » la référence ?

Cette pratique d'écriture consiste d'abord à frapper d'indétermination les êtres et les choses innommables. En supprimant ou du moins en brouillant les informations, on arrive à suggérer le mystère en soi, on arrive à produire la nuit du sens.

À cette fin, il y aura, par exemple, emploi de déictiques, qui désignent sans définir : des noms comme la Chose, l'Objet, la Présence, l'Ombre, l'Entité, etc... ; des mots-outils comme It (Sturgeon), He (Lovecraft), Lui (Maupassant), Elle (Maurice Renard), etc... tous dotés d'un signifié approximatif et qui créent une impression de plénitude non détaillée. Il y a là quelque chose d'effrayant, d'inconnu, qu'on ne peut pas nommer d'une manière précise. Ou s'il arrive qu'intervienne un nom propre afin d'identifier l'inconnu par du connu factice, la clarté n'y gagne en rien. Car il s'agit d'un signe épais, feuilleté, qui connote plus qu'il ne dénote. Les puissances mystérieuses et terrifiantes chez Lovecraft s'appellent Cthulhu, Azathoth, Nyarlathotep, etc... Chez Maupassant c'est le Horla. Le nom propre a alors un pouvoir terrible de citation : en le proférant, on évoque moins un personnage bien particularisé qu'une essence maléfique générale. Et son spectre sémique se déploie autour d'une malédiction fondamentale : l'hérédité.

Cette manière de dé-nommer les choses fait partie d'une technique plus vaste et qui est le procédé de généralisation. Cette pratique consiste à accroître l'extension d'un terme, à le rendre plus abstrait : ainsi par exemple le mot *masque* abondamment utilisé par Ghelderode dans son récit *Sortilèges*. Ce mot désigne chez lui non seulement le déguisement carnavalesque, mais aussi, par métonymie, la personne déguisée, ou par métaphore, le déplacement, le détournement du sens. Cet élargissement du mot confère au discours une certaine allure abstraite, l'éloigne de son rôle concret de dénomination et le fait tendre vers la quasi-asémie du mot passe-partout (comme truc ou machin).

Contribue encore à cette anémie de la précision le procédé de singularisation : on décrit l'objet sans l'appeler par son nom. Ainsi par exemple, dans *Sortilèges* encore, on nous décrit une apparition en termes de « masques », de « têtes dilatées de fœtus », de « déchets d'abysse », de « membranes », de « monstres », de « fantasmagoriques créations », d'« yeux morts », de « faces gélatineuses », de « têtards », de « nénuphars épanouis »,

de « bulles emplies de pus », de « larves », d'« êtres amorphes », etc . . . Sans que nous sachions vraiment de quoi il s'agit. Cette dénomination incessamment contournée, vague, obscure, tend à éloigner la reconnaissance de l'objet. C'est une véritable dé-nomination.

Une autre manière de singulariser la chose innommable est d'utiliser le *si* d'intensité qui particularise tellement la chose qu'il la rend inclassable : « Ce que j'ai vu était si monstrueux, si démesuré, si contraire à la nature et si éloigné des idées humaines, qu'il est impossible d'y croire...¹ »

On peut également pour dé-nommer ajouter un superlatif à un déterminant vague : la chose « la plus incroyable, la plus inimaginable » (Lovecraft, p. 66). Et le déterminant ici est en fait un dé-déterminant qui brouille le référent ou classe la chose en dehors des réalités : c'est « quelque bête *impensable* » dit encore Lovecraft (p. 67). Le superlatif, lui, devient de son côté un embrayeur de dé-signification pour parler comme Jean Bellemin-Noël. On aboutit à une sorte de singularisation outrée où les événements et les êtres évoqués obéissent à la règle de l'exception : « Ils (les événements) dépassent incontestablement tout ce qu'on peut imaginer sur terre ou dans l'univers » (Lovecraft, p. 124). « Rien ne peut s'y comparer » (Id., p. 174).

Nous aboutissons ainsi à une sorte de production d'illisible, d'indescriptible — parce que trop singulier. C'est une voix qui « défie toute description », écrit Lovecraft (p. 58). « Je ne peux même pas entreprendre de le décrire » (p. 60). « L'expression de ses traits [était] abominable au-delà de toute description » (p. 68). L'impossibilité de décrire aboutit à une sorte d'aphasie, d'agraphie, de réticence : « . . . les mots me manquent pour les décrire » (p. 127).

Il arrive qu'on tente de décrire, mais alors on décrit sans décrire vraiment. C'est une fausse description, comme l'a vu Bellemin-Noël. En fait, on dé-écrit la chose : elle passe du statut d'être écrit, à celui d'être réel. De cette manière, on essaie

¹ Lovecraft, *Je suis d'ailleurs*, Denoël. p. 182. Comme je ne me servirai que de ce recueil de textes de Lovecraft, je renverrai désormais à la page seulement.

d'entretenir une fascination, une illusion réaliste, on feint une réalité. Et par le fait même on tente subtilement d'oblitérer le texte. Mais pourtant il n'y a rien à voir : le référent « surnaturel » ou « irréel » est inadmissible. Apparaît ainsi une figure nouvelle : la feinte ou le leurre (descriptif). Le leurre participe de la prétérition : la prétérition est cette figure par laquelle on déclare ne pas parler de quelque chose tout en attirant l'attention sur elle, sous une forme négative (je ne dirai rien de son dévouement, qui...). Dans un récit fantastique, on ne veut pas dire, on ne peut pas dire ce dont on parle, mais on décrit tout de même quelque chose : il n'y a pas de total effacement. Au contraire, on cache ce qu'on ne peut décrire pour lui assurer une plus grande présence. Le leurre consiste donc à feindre pour séduire le lecteur, à faire semblant de montrer quelque chose. Le leurre suggère ainsi, c'est bien ce qu'il est, une fausse présence. Et le texte du leurre descriptif oscille alors entre sa dimension référentielle et son aspect littéral. C'est ce qui contribue à constituer son instabilité, son indécidabilité.

Une des manières de nourrir ce leurre consiste à exploiter certaines techniques de désaffirmation, comme la modalisation, si exploitée dans les textes fantastiques, comme l'a montré Todorov et qui modifie la relation du narrateur avec son énoncé en introduisant dans le discours une incertitude : les « il me paraît que », les « eût-on dit », les « il me semblait », les « je croyais que », etc., qui abondent dans les récits de ce genre montrent que la perception des événements n'est pas claire. À ces expressions modalisantes, il faut joindre tous les « comme si », les « peut-être », les « probablement » qui désédimentent le discours, ébranlent son assurance et contribuent à le rendre flottant.

Autre façon très voisine de ruiner l'évidence et d'infirmer la certitude d'un énoncé est la pratique de l'ignorance — qui est une forme de réticence : « je ne sais rien », « je ne cherchais pas à savoir », « je ne saurais le dire », etc., voilà quelques-unes des expressions qui reviennent souvent et qui confèrent aux événements perçus la dimension du mystère. Ce discours volontairement profane, sorte de discours illettré, si l'on nous permet cette image, vient ainsi bafouer tout énoncé éclairé, assertif, désabusé.

Ce manque de certitudes perceptives, reflété ici dans le langage, introduit une autre loi: la loi d'irresponsabilité de l'énonciation. Cette loi influe sur le degré de véracité d'un énoncé et y introduit le doute par des indices (caractériels) modalisants: «Je devais être fou à cet instant» (Lovecraft, p. 125, 127). «Je suis parfois sujet à d'étranges visions...» «Je perdis apparemment toute raison...» (*Sortilèges*, p. 151). Indices donc qui déchargent le narrateur de la responsabilité de son discours. On retrouve une application de cette loi de déresponsabilisation dans *la Vénus d'Ille*, plus précisément dans le fameux témoignage de la mariée, de celle qu'on appelle, significativement, la folle. Ce témoignage est habilement rapporté par un autre personnage que le témoin lui-même (première forme de détournement du discours). Les «elle dit», les «dit-elle» qui marquent le style indirect avec insistance sont adroitement distribués dans cette tirade et placés aux moments cruciaux. Des expressions comme «elle m'a répété», «pauvre femme», «malheureuse folle» constituent un véritable mécanisme producteur d'irresponsabilité par lequel le personnage détourne son énonciation et tient bien à montrer son statut: il n'assume pas ce qu'il dit, il ne fait que rapporter les paroles d'un autre. La même loi s'applique lorsque le narrateur d'un texte fantastique laisse la parole à diverses versions d'un même événement.

La manifestation voisine de ce reniement par le narrateur de sa propre énonciation sera la propriété déniée du sens. À l'allure affirmative et savante du mouvement énonciatif se substituera le discours interrogatif: «Les événements furent-ils réels ou imaginaires?» (Lovecraft, p. 124). La propriété du sens n'est plus assurée. Et l'écriture, la décision d'inscription devient en quelque sorte optionnelle.

S'associe aussi étroitement à l'interrogation, la supposition, qui peut viser soit le simple possible, soit l'irréel. Suivant la réalisation ou la non-réalisation de la supposition, il résulte deux modalités logiques différentes: 1) le mode potentiel: «Je frémis à l'idée qu'il devait s'agir d'énormes rats. [...] On aurait dit un morceau de bois très lourd retombant sur de la brique.» (Lovecraft, p. 160). «Ce pouvait aussi bien être un escarpe» (*Sortilèges*, p. 150). Les interprétations se multiplient qui embrouillent les données. Ainsi dans *la Peur qui rode de*

Lovecraft, on qualifie un être innommable « de serpent et de géant, de démon de la foudre et de chauve-souris, de vautour et d'arbre en marche » (p. 196). 2) Le mode irréal : « ... j'eusse pu croire qu'il s'agissait d'une farce », « j'eusse aimé cela mais je savais trop ... » (*Sortilèges*, p. 112, 107). Ghelderode nous indique lui-même son procédé : comme dit-il « il me fallait une fois de plus quelque interprétation du permanent mystère », « chaque jour je forgeais une nouvelle hypothèse suivant mon humeur » (*Sortilèges*, p. 123, 45). L'écriture fantastique multipliera les phrases énonçant l'alternative hypothétique, les tours optatifs. Ce que je vois est-ce « un homme ou un animal », se demande le narrateur de Ghelderode ? La voix, écrit-il encore, « grinça sous la porte peut-être, ou tombant de la voûte, je ne sais plus, [...] je crus entendre la plainte d'un enfant, quelque part, à l'étage, nulle part, ou sans doute en moi-même. » (*Sortilèges*, p. 150)

Tout ce travail d'hésitation montre que le discours joue à ne pas choisir, à maintenir par divers détours du sens, une idéale indécision. En témoignent encore certaines phrases inachevées et l'utilisation de ce qu'on appelle, en rhétorique, la déléation. Par exemple, on relève uniquement dans le récit *Sortilèges* quelque deux cents points de suspension — sensibilisation du silence parlant. On pourrait faire le même relevé dans d'autres récits fantastiques comme ceux, par exemple, de Thomas Owen. Le discours qui ne peut tout dire multiplie donc les blancs.

Ainsi l'acte de dévoilement, caractéristique de tout récit, est ici empêché. Le mouvement de l'écriture, loin de déchiffrer une énigme — c'est le cas du récit policier — s'applique plutôt à construire un cryptogramme, un espace secret, fermé, qui ne renvoie qu'à l'écriture. C'est le respect d'un voile, son tissage même. Point de dénouements. Le récit tourne court. Il y a là de l'écriture à pliures, à nouements.

Le fantastique cultive donc l'interdiction d'un seuil, l'inaccessibilité d'un sens. C'est une écriture de l'irrésolution, une écriture du laps, sa propagation, un « centre de suspens vibratoire » où le désir est maintenu, où rien (ne) s'accomplit. Seul a lieu l'espacement, rien. Le sens (unique) n'est jamais atteint, le seuil jamais franchi, le voile (l'hymen...) jamais crevé. Seul s'étend, à perte de vue le signifiant, le texte, le tissu

vierge. L'écriture fantastique en ce sens est une sorte d'hymé-nographie. Un accomplissement mimé, sans bris, sans dévoilement.

Ainsi en maintenant les phrases et les séquences ouvertes par des procédés de retards, le texte retient donc l'avènement du sens. Le fantastique est donc bien un discours de la réserve, où il s'agit moins d'exprimer l'inexprimable que tout au contraire d'inexprimer pour ainsi dire l'exprimable et par là aboutir à une suspension rêvée. Suspens de la marque par lequel le texte s'accomplit sans le faire, si l'on peut dire. C'est là le paradoxe de l'écriture fantastique. L'écriture arrive à indiquer qu'elle ne signifie rien, elle cache en indiquant qu'elle cache. Détournement du sens, un peu comme dans l'art du masque, écart entre le signifié et le signifiant par lequel l'écriture devient autonome : elle se nomme elle-même, elle se montre du doigt.

Tel est le mouvement de l'écriture fantastique. Elle vise à retarder l'affleurement du sens. Elle tient à un certain art de ne pas dire ou de ne pas tout dire. Écrire ici consiste dans un certain dosage d'ostentation et de dissimulation, de manière à constamment différer le signifié, à le rendre dilatoire. Il y a donc là sémiophanie, plénitude hiéroglyphique de l'écriture, où derrière le lisible se cache l'illisible.

Le suspens du sens : tel est donc un des sens du suspense que nous retrouvons dans les récits fantastiques où l'on va jusqu'à vivre l'incomplétude de la chaîne parlée, à quoi manque la sécurité d'une clôture assertive. Il en résulte une sorte de « thrilling » de l'intelligible pour parler comme Barthes. Équilibre rêvé d'une échéance prolongée, dans la palpitation de l'imminence et du sursis. L'écriture y devient véritablement ce « centre de suspens vibratoire » dont nous parlait Mallarmé. Et d'une certaine manière, les lecteurs ont raison de dire qu'elle ne finit pas. Organiser l'inaccessibilité du sens équivaut à maintenir le désir, à empêcher qu'il s'achève. Et tout l'art en général ne s'épuise-t-il pas dans cette volonté acharnée de ne jamais mettre un terme. Écrire, n'est-ce pas comme le voulait Blanchot, « l'interminable, l'incessant » (*l'Espace littéraire*, p. 16). Infatigable acharnement, inlassable ajournement.

Cette ambiguïté que nous venons d'examiner rapidement au niveau du discours (cela concernait le rapport discours/his-

toire), on peut la retrouver à un autre palier du texte : celui de la narration. Et c'est finalement à ce niveau, nous le savons, qu'un texte prend toute sa signification.

On sait que le récit fantastique est médiatisé par un narrateur témoin et dialogué avec un héros (c'est-à-dire un acteur qui vit le drame). *La Vénus d'Ille* est construite sur ce modèle. Le narrateur témoin est habituellement un être d'expérience, raisonnable, garant de vérité. Il donne la version logique des faits et est comme le représentant du principe de réalité, le délégué de ce que Barthes appellerait le Savoir endoxal, citationnel, référentiel, avéré, révééré. Il entretient certains rapports avec l'imgo paternelle et exerce une certaine fonction de censure et de refoulement.

Le « héros », lui, est l'être troublé qui nous présente la version déraisonnable des événements. Il incarne la libération du désir. En lui s'exerce une sorte de détournement étonnant du Savoir vers un Savoir paradoxal qui ébranle les évidences reconnues, les lois établies et nous renvoie à une sorte d'ailleurs. Ce « héros » entretient certains rapports avec l'image du Fils.

Donc, d'un côté la voie de la Raison, de la Loi, de la Censure, du principe de réalité, etc... autrement dit du Père; de l'autre la voie de la Folie, de la Transgression, du Désir, du principe de plaisir, etc... autrement dit du Fils.

Très souvent ces deux voies se réunissent dans un seul personnage: je m'interroge sur ce qui m'arrive. Et ces deux instances s'affrontent alors et dialoguent en lui. Pour éviter les confusions où pourrait nous entraîner le vocabulaire traditionnel, appelons *narrant* ce qui joue le rôle du « héros » qui raconte la « folie », ce qui actualise la narration du désir, et *sunarrant* ce qui joue le rôle de répresseur (à l'image du surmoi). Le narrateur est ainsi dédoublé en deux fonctions narratives fondamentales qui se contredisent, l'une qui actualise le désir, l'autre qui le refoule. Le fantastique, c'est ainsi une sorte de dédoublement de la fiction.

Idéalement, si l'on accepte la définition de Todorov, pour qui le fantastique, nous l'avons vu, dure le temps d'une hésitation, le texte maintient jusqu'à la fin l'équilibre dialectique de ces voix contraires. De là l'ambiguïté, l'indécidabilité structurales.

Tout récit authentiquement fantastique joue alors sur l'affirmation du Fils en face du Père.

À travers l'affrontement *narrant/surnarrant* et l'épissure de leurs codes, se marque ainsi, dans le texte même, la lutte du désir contre ce qui le refrène. Dans l'écriture même s'inscrit la libération de l'inconscient au-delà des limites du conscient, le jeu de la désobéissance et de l'autorité. Dans la narration fantastique apparaît ainsi toute l'habileté du Fils qui tente de déjouer la surveillance du Père. S'y manifeste la subversion organisée par le sujet pour se libérer des chaînes du Savoir. Ce qui fait du discours fantastique un discours systématiquement aporétique: il se caractérise par sa position suspensive et dubitative.

Ainsi, assez curieusement, le texte de l'incertitude devient un texte téméraire. Discours du soulèvement, de mise en question, discours polémique en quelque sorte, le texte fantastique met en scène le grand combat de l'imagination contre la raison, contre la monologie du Savoir, contre la Parole éternelle. À travers une simple manière de raconter, se révèle donc ici une bataille acharnée, profonde, l'affrontement ouvert des spectres et du sceptre.

Dans la mesure où la littérature a toujours été dominée par le Père, la littérature fantastique fait bien partie de la paralittérature, mais à condition de donner au préfixe son sens négatif. Elle est à contre-courant, elle se situe en marge, elle est à part. C'est un couloir dérobé, ou mieux, c'est la cave dans le château paternel de l'histoire littéraire.

La cave: toute la littérature fantastique se retrouve finalement dans ce signe. C'est une littérature de cave, car, d'abord, elle fréquente le caveau, les profondeurs, l'inconscient, elle cultive l'imagerie de type souterrain, infernal. Elle favorise le nocturne aussi: puisque la révolte contre le Père est révolte contre le Jour, c'est-à-dire contre le Soleil, la Lumière, la Clarté — si divinisée en littérature. L'écriture fantastique ne dit rien clairement. Elle ne débrouille pas, elle embrouille. En entretenant le mystère, elle maintient le récit dans une certaine nuit. C'est une écriture sombre. Le fantastique, c'est le clair-obscur du discours, écriture crépusculaire, hésitation entre le jour et la nuit, zophographie.

Cave encore : car le fantastique, c'est aussi un discours du manque (*cavus*, creux), une certaine pratique de la cavité, un discours cave, en un mot, comme on dit des joues caves ou mieux un mois cave (de 29 jours), car il s'agit bien ici d'omission.

La cave, c'est aussi l'enjeu, la mise, à certains jeux de cartes : ce qui est joué (risqué) dans le fantastique c'est, bien sûr, la fonction de rationalité et tout ce qui se situe dans la voie du Père ; le Savoir, la Loi, toutes les limites imposées à l'homme.

Cave, c'est enfin l'impératif latin « méfie-toi », « prends garde ». Toute la méfiance envers l'écriture fantastique y est inscrite (on en a redouté longtemps l'efficace occulte). Ce n'est pas par hasard si Claude Roy, par exemple, a défini le fantastique comme étant le mal. Selon certaines perspectives, il s'agit bien entendu d'une littérature coupable : elle n'est pas innocente. C'est une écriture criminelle, puisqu'elle ose s'attaquer ouvertement au Père. Voilà bien un discours aventurier, délinquant, errant comme le fantôme. Ce discours a oublié la norme, la règle de rectitude. À son principe même, il y a le désordre, le dérèglement, l'indiscipline, l'irrespect, la suspension des lois, l'ouverture à l'illicite, à l'arbitraire, au scandale, à la violence, à la folie... Il cite la transgression et y incite. Bref, ce discours, c'est le Fils perdu, le hors-la-loi, le dévoyé, le voyou de la littérature. Il faut le déclarer dangereux. Aussi le Père l'a-t-il renié : par sa censure ouverte (agressive) ou cachée (silencieuse : on lui a refusé une valeur littéraire, on l'a expulsé de la famille, on l'a classé dans la paralittérature). Ainsi relégué dans les soubassements du château paternel de l'histoire littéraire, le fantastique est perçu comme le paria de la littérature, un texte maudit, un discours de cave, l'enfer du para-dit (il s'oppose à la Parole), une sorte d'*ana-texte* (ana : renversement), le lieu privilégié où se livre la lutte du spectre contre le sceptre. Comment cela finira, l'histoire ne nous le dit pas...