

## LE FANTASTIQUE AU XXÈME SIÈCLE: UNE CHIMÈRE?

L'idée de mettre en question l'existence du fantastique au XXème siècle peut paraître un peu osée si nous ne précisons pas au préalable qu'il s'agit d'une hypothèse de travail surgie de l'étude et de l'analyse des présupposés critiques que nous avons consultés.

De la plupart des études critiques existantes<sup>1</sup> se dégagent deux sortes de définitions sur le fantastique: celles qui l'analysent en soi —ontologiquement si l'on veut— et celles qui, en établissant un réseau de relations, le délimitent par rapport à des champs dits contigus, tels le merveilleux, la science-fiction, le roman policier, etc<sup>2</sup>. —c'est-à-dire, d'un point de vue transcendant.

À y regarder de plus près nous constatons que ces deux alternatives coïncident sur quelques caractéristiques communes vues comme des constantes. Cependant, les deux types de définitions débouchent, à notre avis, sur une *indéfinition* qui fait apparaître le fantastique comme un terrain vague où, en dernière instance, tout texte qui, au XXème siècle, s'écarte des normes conventionnelles d'écriture peut finalement entrer. C'est sur cette indéfinition que portera davantage notre travail.

Parmi les théories multiples surgies autour du fantastique il existe quelques travaux que nous citerons plus que d'autres dans la mesure où ceux-ci ont forgé la base critique sur laquelle les chercheurs se sont appuyés par la suite. Ainsi, le fantastique d'abord considéré un «genre» mineur n'intéressant que des cercles très réduits est devenu un point de mire de la critique contemporaine qui partant des travaux de 1950 de P. G. Castex, et surtout à partir de 1970, a commencé à lui consacrer ses efforts.

C'est le cas des travaux de R. Caillois, C. Roy, L. Vax, T. Todorov, M. Lévy, J. Bellemin-Noël, G. Jacquemin, I. Bessière et J. B. Baronian parmi d'autres<sup>3</sup>.

Toutes les définitions du fantastique prennent comme point de référence les textes surgir depuis le XVIIIème siècle<sup>4</sup> jusqu'à ceux du XXème siècle en passant par

<sup>1</sup> Nous offrons tout au long de cet article une bibliographie spécifique.

<sup>2</sup> Consulter à ce sujet l'étude de Louis Vax, *L'art et la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., Col. Que sais-je?, 1960, pp. 120-121.

<sup>3</sup> Comme nous l'avons dit plus haut, nous citons tout au long de cet article la bibliographie spécifique de ces auteurs.

<sup>4</sup> Siècle qui voit naître le roman initiateur du «genre» avec *Le Diable amoureux* de Cazotte.

toute la production du XIXème siècle également. Ce corpus de textes englobe une période trop large durant laquelle —et cela nous intéresse beaucoup— de nombreuses transformations se sont produites non seulement du côté narratif mais aussi du côté de la réception de ces textes. Ce phénomène apparemment insignifiant subsiste, à notre avis, dans les expressions que certains critiques utilisent à l'heure actuelle dans leurs travaux; nous y trouvons des syntagmes tels que «fantastique surréaliste»<sup>5</sup>, «fantastique d'anticipation»<sup>6</sup>, «fantastique intérieur»<sup>7</sup>, «fantastique poétique»<sup>8</sup>, etc. Cette juxtaposition d'un deuxième terme au fantastique traduit —et trahit en même temps—, dans une première lecture, que le vocable «fantastique» à lui tout seul n'est plus suffisant pour qualifier l'écriture de certains auteurs du XXème siècle; en second lieu, cette juxtaposition présente les deux termes comme des terrains très proches, voire sans frontières<sup>9</sup>.

Pour nous fixer un point de départ concret nous nous pencherons sur la synthèse théorique que J. Pierrot a élaborée dans sa thèse à partir des différents points de vue émis par d'autres critiques. Cette synthèse comprend grosso modo toutes les caractéristiques communes admises par la plupart des théoriciens comme appartenant au fantastique et les présente suivant la formule ontologique:

[le fantastique] «se manifeste comme une *rupture inexplicable* de la solidité rassurante de *l'univers quotidien*, qui entraîne le héros qui en est la victime, et avec lui le lecteur, dans *l'angoisse* et dans *la peur*. Cette rupture ne pouvant agir que si elle demeure crédible, doit donc respecter *la vraisemblance*. Cette condition de vraisemblance implique à son tour que le fantastique a besoin, pour réussir, de s'incarner dans un genre, de se soumettre à une technique qu'il est dès lors possible d'analyser»<sup>10</sup>.

Cette définition —mises à part quelques nuances ou valorisations que certains ont soulignées au sujet de la peur et de l'humour<sup>11</sup>— est communément acceptée, mais elle vacille devant l'analyse minutieuse de ses éléments.

Si nous prenons par exemple la *rupture* comme élément caractéristique des textes dits fantastiques nous allons trouver dans les différentes études des expressions telles que «rupture avec l'ordre naturel»<sup>12</sup>, «irruption d'un élément terrifiant dans un monde rassurant et soumis à la raison»<sup>13</sup>, «rupture des constantes

<sup>5, 6, 7, 8</sup> Cf. les travaux de Jean-Baptiste Baronian, *La Belgique fantastique*, Verviers, Marabout, 1975 et *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris, Stock, 1978. Cf. aussi l'étude de Marcel Schneider, *La littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964.

<sup>9</sup> C'est le cas plus concret de l'expression de Jean-Baptiste Baronian «fantastique d'anticipation» où la science-fiction est présente. Cela mériterait une étude plus approfondie qui dépasserait largement les limites de notre travail et qui porterait évidemment sur la question, déjà abordée, d'une définition *transcendante*.

<sup>10</sup> Jean Pierrot, *Merveilleux et fantastique: une histoire de l'imaginaire dans la prose*, Lille, Service de reproduction de thèses de l'Université, 1975, p. 13. C'est nous qui soulignons pour bien marquer les caractéristiques du fantastique.

<sup>11</sup> Nous y reviendrons plus tard.

<sup>12</sup> Claude Roy, *Arts fantastiques*, Paris, Robert Delpire éditeur, Encyclopédie essentielle, 1960, p. 6.

<sup>13</sup> Louis Vax, *opus cit.*, p. 34.

du monde réel»<sup>14</sup>, etc. Ainsi définie, cette rupture peut être appliquée à l'écriture surréaliste, à celle de l'absurde, tout comme aux textes créés par le «nouveau roman» où l'ordre passé-présent-futur ressenti comme très «réel» d'autre part reste brisé et s'altère pour devenir autre. C'est probablement à cause de cette *coïncidence* dans la rupture que certains critiques incluent dans leurs anthologies du fantastique les noms de Jean Giraudoux, Jean Cocteau ou Alain Robbe-Grillet parmi d'autres.

L'alternance du rationnel et de l'irrationnel dans un même récit, la jonction du conscient et de l'inconscient, bref de deux discours différents n'est pas au XX<sup>e</sup> siècle un patrimoine exclusif de la littérature fantastique, mais plutôt une caractéristique commune à l'écriture contemporaine. Il faudrait réfléchir —et nous ouvrons ici une parenthèse— sur la prépondérance acquise par la rupture narrative au XX<sup>e</sup> siècle. Si elle s'est installée de gré sur le trône des lettres à un tel point que sa présence devient une norme, peut-on maintenir qu'il s'agit d'une *rupture*? Par rapport à quel autre discours se manifeste-t-elle comme une rupture?

Bien que la *négation* soit sous-jacente dans la définition synthétique que nous avons recueillie de J. Pierrot, elle est cependant *manifeste* dans les déclarations de la plupart des critiques. Tel est le cas par exemple de C. Roy qui s'exprime ainsi:

«[...] le fantastique, c'est ce qui *ne s'explique pas*. Ce qui *ne correspond pas*. ... le fantastique *ne* peut se définir seulement comme ce qui est irrationnel, insolite, merveilleux. Il y a toujours dans le fait fantastique une tonalité d'angoisse et de crainte. Le fantastique, c'est ce que nous constatons sans pouvoir en rendre compte, *c'est le non* que répond la réalité à notre oui, c'est le dérangement de l'ordre des choses, le fantastique, c'est le mal»<sup>15</sup>.

Ou encore celui de R. Caillois:

«[...] dans le fantastique, le surnaturel apparaît «comme une *rupture* de la cohérence universelle [...]. Il est *l'impossible*, survenant à *l'improviste* dans un monde où l'impossible est banni par définition»<sup>16</sup>.

Une ligne de parenté pourrait être établie, suivant l'intertextualité de la littérature fantastique, entre les textes fantastiques et ceux du marquis de Sade ou de George Bataille où le mal s'installe de gré pour créer une philosophie de la négation. Ceci nous amène à élargir le champ d'influences —reçues et/ou apportées— du fantastique car le *non* qui prétend le particulariser se répand au XX<sup>e</sup> siècle dans toutes les directions possibles. Il suffit de consulter n'importe quel manuel d'histoire littéraire pour tomber d'emblée sur des syntagmes tels que «attitudes négatives», «anticulture», «anticivilisation», «la négation perpétuelle», «la discontinuité», «la déconstruction», «l'alittérature», etc<sup>17</sup>. Curieusement, parmi les

<sup>14</sup> Id., *La seduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., 1965, p. 172.

<sup>15</sup> Claude Roy, *opus cit.*, p. 93. C'est nous qui soulignons.

<sup>16</sup> Roger Caillois, *Anthologie du Tfantastique*, Paris, Gallimard, 1966, p. 9. C'est nous qui soulignons les termes porteurs de négation pour la mettre en relief.

<sup>17</sup> Cf. Jean Weisberger, *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, Budapest, Akadémiai Kiado, 1984, volume II, Théorie, et Claude Mauriac, *L'alittérature contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1969.

noms d'alittérateurs nous retrouvons les fantastiqueurs<sup>18</sup> que les anthologies du fantastique présentent: Jorge Luis Borges, Henri Michaux, Alain Robbe-Grillet, etc. Voilà encore une fusion de tendances qui mériterait une étude en profondeur et qui rejoint la juxtaposition de termes dont nous avons parlé plus haut<sup>19</sup>.

Comme nous l'avons déjà dit, la peur et l'humour ne sont pas des caractéristiques sur lesquelles la critique se soit accordée. Il existe l'opinion souscrite par I. Bessière, R. Caillois, P. de Rammelaere et P. Keirsebilck suivant laquelle:

«[...] le récit fantastique semble la parfaite machine à raconter et à produire des effets esthétiques. Son ambiguïté, ses incertitudes, calculées, son usage de la peur et de l'inconnu, de données subconscientes et de l'érotisme, en font une organisation ludique»<sup>20</sup>.

«La littérature fantastique est d'abord un jeu avec la peur»<sup>21</sup>.

«La littérature fantastique est donc d'abord un plaisir, un jeu délicieux avec la peur»<sup>22</sup>.

D'autre part, T. Todorov et J. B. Baronian, par exemple, argumentent que «la peur est souvent liée au fantastique mais elle n'est pas une condition nécessaire»<sup>23</sup>. Ainsi, lorsque J. B. Baronian parle de la «mécanique» du fantastique il avoue:

«[...] cette mécanique, c'est la peur, c'est l'effroi, c'est le suspense, c'est le frisson. Mais ce sont des éléments que l'on trouve aussi dans d'autres genres littéraires, ne serait-ce que dans la littérature policière»<sup>24</sup>.

Après ce partage d'opinions, comment pouvons-nous trancher?

Si nous analysons en profondeur le sentiment de la peur nous allons découvrir avec Julia Kristeva que

«tout exercice de la parole, pour autant qu'il est de l'écriture, est un langage du manque tel quel, ce manque met en place le signe, le sujet et l'objet»<sup>25</sup>.

Cette idée avait été déjà exprimée par. Artaud selon le témoignage de J. Peignot:

<sup>18</sup> Bien que le mot «Fantastiqueur» ne soit pas recueilli dans les dictionnaires, il est devenu monnaie courante dans les études littéraires depuis que Spoelberch de Lovenjoul l'a utilisé dans un ouvrage: *Histoire des oeuvres de Théophile Gautier* (chez G. Charpentier, 1887), il y parle de «Hoffman le fantastiqueur», p. 12.

<sup>19</sup> Cf. «fantastique intérieur», «fantastique d'anticipation», etc.

<sup>20</sup> Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Paris, Larousse Université, Collection Thèmes et Textes, 1974, p. 26.

<sup>21</sup> Roger Caillois, *opus cit.*, p. 13.

<sup>22</sup> P. De Rammelaere et P. Keirsebilck, *Au coeur de l'épouvante*, Anvers/Utrecht éditeur De Nederlandsche Boekhandel, 1974, p. 7.

<sup>23</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Poétique, 1970, p. 40.

<sup>24</sup> Déclaration de Jean-Baptiste Baronian recueillie par Marc Lits et Pierre Yerlès, *Aproches du fantastique en classe de français*, Bruxelles, Document n° 8 de l'Unité de Didactique du Français, ancien CEDEF, octobre 1980, p. 10.

<sup>25</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 49.

«Artaud disait que tous ceux qui écrivent prouvent par là que quelque chose en eux ne va pas. Il avait raison à cela près qu'il n'y a pas que les écrivains qui soient malades. L'humanité entière l'est puisqu'elle s'exprime. [...] Est-ce qu'en effet parler ne vise pas toujours plus ou moins à combler un vide et ne fournit pas une preuve de l'existence en nous d'un certain affolement?»<sup>26</sup>

Suivant ces deux argumentations —qui pourraient en fait être appuyées par autant d'autres<sup>27</sup>—, il est évident que la peur est un sentiment inné de l'individu et qu'il s'exprime tantôt sous l'apparence d'un récit fantastique tantôt sous celle d'un roman intimiste. C'est un ingrédient qui ne peut, en aucun cas, particulariser le fantastique.

Lorsque nous lisons, dans la définition de J. Pierrot, que le fantastique «doit donc respecter la vraisemblance» nous glissons sur un terrain dangereux car nous sommes en face du problème —déjà très vieux en littérature— de la séparation entre mimésis et diégèse. En parlant du vraisemblable nous tombons dans ce que R. Barthes appelait «l'alibi référentiel de la chose vivante»<sup>28</sup>.

Étant un critère fluctuant de par sa nature même, puisque le vraisemblable naît d'une appréciation subjective du vrai et du faux, il peut changer à mesure que la société évolue. Il serait inutile de rappeler ici que certains phénomènes «in-vraisemblables» pour la société du XIX<sup>e</sup> siècle ne le sont plus pour la nôtre.

Le problème ne devrait plus se poser dans les termes de vraisemblance ou non d'un discours fantastique mais de la cohérence interne d'un récit. Il s'agirait, pour ainsi dire, de différencier d'un côté vérité de cohérence —comme on l'appelle en philosophie— et, d'autre, vérité de correspondance d'un texte.

La conception de la vérité littéraire a été déjà défendue par G. E. Lessing, et elle est tout aussi applicable aux textes dits «réalistes»:

«C'est la vraisemblance intrinsèque et non la vérité extrinsèque qui modèle l'oeuvre particulière»<sup>29</sup>.

Il n'a pas été le seul à défendre cette idée car J. A. Richards est encore plus explicite:

«[...] dans une oeuvre scientifique, historique ou philosophique, le langage dénote des référents externes et sa vérité se lie nécessairement à eux; dans l'oeuvre littéraire, le langage ne manifeste pas un tel usage référentiel, et sa vérité est «vérité de cohérence», non «de correspondance», et consiste en une nécessité «interne», non en quelque chose «extérieurement vérifiable»<sup>30</sup>.

Ne croyant plus aux fantômes, le lecteur du XX<sup>e</sup> siècle exige qu'une cohérence très forte lie les récits fantastiques pour adhérer sinon à la thématique — déjà fortement récurrente dans ce domaine— du moins à la stratégie dépliée par l'écrivain, c'est-à-dire à la technique.

<sup>26</sup> Jacques Peignot, *Les jeux de l'amour et du langage*, Paris, 10/18, 1974, p. 23.

<sup>27</sup> Cf. Boileau-Narcejac, par exemple, et ses études.

<sup>28</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, Genève, Éditions A. Skira, 1970, pp. 15-16.

<sup>29</sup> Cf. Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 30.

<sup>30</sup> Cf. Vitor Manuel Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1975, p. 33.

Si les premières études sur le fantastique tenaient compte —et beaucoup même— des questions: pourquoi surgit-il? pour quel genre de lecteurs? pour s'opposer à quel type de discours?...<sup>31</sup>, à mesure que le syntagme «littérature fantastique» est devenu monnaie courante la critique ne s'est plus occupée —ou à peine<sup>32</sup>— du problème de la continuité ou non du contexte défini originellement, celui qui lui a conféré sa capacité d'être. C'est ainsi que, laissant de côté la transformation de la structure où s'insère le fantastique du XXème siècle, ses caractéristiques —nous l'avons vu— peuvent rester invalidées. Les caractéristiques n'ont rien à voir, en elles mêmes, avec une époque déterminée car une époque est tout simplement une structure. C'est plutôt la relation de la caractéristique avec la structure qui confère un statut à celle-là. Dans ce sens, il est évident que si nous mettons sous une même étiquette les oeuvres de M. Shelley, J. L. Borges, A. Dhôtel et A. Robbe-Grillet la confusion règne car le décalage entre la théorie littéraire du fantastique et ce qui constitue sa pratique discursive est concerné. Mais le problème naît nécessairement du besoin de mettre des étiquettes, d'opérer selon la théorie des genres pour grouper les auteurs et leurs oeuvres.

Le fantastique a essayé étroitement, à notre avis, de définir ses frontières au premier abord pour avoir sa lettre de créance comme «genre», mais il s'est vu très tôt dépassé par la multiplicité de sous-tendances surgies à partir du XXème siècle. C'est ici que notre question de départ revient en écho, le fantastique du XXème siècle est une *chimère*, oui, dans le sens où il est accolé à un autre terme dont il tire sa raison d'être<sup>33</sup>. Il est une *chimère* dans le sens où il subsiste par morceaux, grâce aux définitions des caractéristiques que les théoriciens ont émises «in abstracto» sans s'ajuster à la production textuelle énormément variée qui pourrait détruire ou mettre en branle tout l'édifice théorique. Une chimère, car il fait partie d'un produit imaginaire qu'on est convenu d'appeler «genre». C'est justement sur ce point que se trouve tout le problème de la théorie appliquée du fantastique:

«[...] la notion de genre, nous dit H. Meschonnic, ne peut donc pas avoir en littérature le fonctionnement d'un concept. Non modèle, mais histoire, et tiré vers les deux, c'est le 'genre': série de ce qui n'existe pas en série [...], le problème réellement posé par la notion de genre est celui du fonctionnement historique et culturel de tel ou tel langage pour tel ou tel public —un rapport d'énonciation/situation»<sup>34</sup>

Si, lors de sa naissance, le discours fantastique s'opposait d'une manière flagrante à celui qui gouvernait, au discours de la raison, tout au long de son développement les frontières se sont rapprochées et il existe au dire de Rafael Lopi

<sup>31</sup> Cf. l'étude très complète de Irène Bessière déjà citée plus haut.

<sup>32</sup> Jean Baptiste Baronian aborde le problème dans une étude dont le titre est déjà révélateur: *Un nouveau fantastique*, Lausanne, L'Age d'Homme S.A., 1977. A une date postérieure l'ouvrage critique du professeur Ana González Salvador éclaircit encore bien des points déjà énoncés par Baronian: *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*, J.R.S. editor, Barcelona, 1980.

<sup>33</sup> Cf. ce que nous avons dit plus haut, voir notes 5, 6, 7 et 8.

<sup>34</sup> Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, volume II. Epistémologie de l'écriture poétique de la traduction, Paris, N.R.F., Gallimard, 1973, pp. 26/27 en note.

une «perméabilité»<sup>35</sup> entre les deux. Cette perméabilité suffit pour faire vaciller le concept de *rupture* si cher à la critique dans ses définitions du fantastique, mais inopérant dans un contexte tel que le XX<sup>e</sup> siècle.

Tant que la différence existante entre la rupture d'un texte fantastique et celle d'un texte surréaliste ne sera pas profondément analysée, et tant que le fantastique ne sera pas mis en relation avec les autres mouvements littéraires qui coexistent dans la même période, nous n'obtiendrons que des définitions partielles et appauvries où le terme *fantastique* devient synonyme d'imaginaire, plus généralement de littérature, c'est-à-dire qu'au lieu d'apporter une solution, cette généralisation est sur le chemin de la dissolution du terme. La recherche est encore à recommencer.

ELISA LUENGO ALBUQUERQUE

<sup>35</sup> Cf. Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Ediciones Júcar, 1974, p. 8: «Apunto la posibilidad de que los famosos dos planos —el real y el imaginario— en cuya tajante separación tanto insisto, puedan llegar a aproximarse. En efecto, en esta época de profunda crisis que vivimos [...] lo fantástico y lo real parecen confundirse peligrosamente. Sin embargo es también posible que esta *permeabilidad entre los dos planos —que sin duda reviste el máximo peligro epistemológico— produzca los frutos positivos en el futuro [...]* En teoría al menos, lo que ha alcanzado la máxima separación está maduro para sintetizarse».

*«LE FANTASTIQUE AU XXÈME SIÈCLE: UNE CHIMÈRE?».*

Elisa Luengo Albuquerque.

Through a detailed analysis of the characteristics of fantastic element in literature that criticism has established up to now, our work tries to solve some of the incoherence, and even vagueness, that has transformed this fantastic element in the XXème century into a mere qualifying one to such an extent that it can be replaced by «imagination and even «literary» in a broader sense. My study is based on this indefinición which appears very clearly in expressions such as criticism uses. Phrases such as «fantastic element in surrealism», «in poetry», «fantastic element of anticipation», «interior fantastic element», etc., explain the inadequacy of this qualifier to enter the literary texts in the present century.