

LE FANTASTIQUE

« *J'ai lu un roman fantastique* » peut s'entendre de deux façons :

– avec une légère pause après le nom et un accent d'intensité sur l'adjectif, renforcé par un ton exclamatif, cette phrase exprime un jugement admiratif, qui peut tout aussi bien s'exprimer par d'autres adjectifs, tels que « formidable » « fabuleux », « extraordinaire », ou « sensationnel » ;

– sans pause entre le nom et l'adjectif, ni accent d'intensité d'aucune sorte, l'adjectif *fantastique* signale simplement l'appartenance du roman à un **genre littéraire spécifique** qui se distingue par exemple du roman historique, sentimental, ou policier ([dossier pédagogique : *Le roman policier*](#)).

Les historiens de la littérature datent la naissance du genre à la publication en Allemagne des *Fantasiestücke in Callots Manier* (1813- 1816) d'Ernst-Theodor Hoffmann, recueil de récits brefs, publiés en France sous le titre de *Contes fantastiques* (1829). Littéralement, *fantasiestücke* signifie « **morceaux de fantaisie** » et *in Callots Manier*, « **à la manière de Callot** ». L'œuvre de graveur de Callot (1592-1635) est, en effet, jugée par E.T. Hoffmann « fantastique », dans tous les sens du terme :

*« Pourquoi, maître hardi, ne puis-je me rassasier de la vue de tes **gravures fantastiques** ? Pourquoi tous tes personnages, souvent suggérés par un ou deux traits audacieux ne quittent-ils plus ma mémoire ? [...]*

*Aucun peintre n'a su, comme Callot, rassembler dans un petit espace un nombre infini d'objets qui, sans fatiguer la vue, se côtoient et se mêlent [...] un caractère vivant et très original donne à ses groupes, ses personnages, **je ne sais quoi de familier et de bizarre à la fois**. Les sujets les plus triviaux [...] se parent chez lui d'une certaine **originalité romantique**, de sorte qu'une sensibilité encline aux **rêveries fantastiques** est séduite à première vue. »*

« Morceaux de fantaisie », « je ne sais quoi de familier et de bizarre », « originalité romantique », « rêveries fantastiques »... Ces éléments disparates qui, selon Hoffmann, constituent l'art de Callot, vont nous guider dans la recherche d'une définition du **fantastique en littérature**.

1. Définitions du genre

a. Selon le dictionnaire

- L'**étymologie** des termes *fantaisie* et *fantastique* est la même : adjectif et nom viennent du verbe grec *phanein*, qui signifie **apparaître**, et qui a donné aussi le nom *phantasme* (ou *fantasme*) et *fantôme*, ainsi que l'adjectif *fantasque* et le nom *fantasmagorie*.

- Le nom *fantaisie* est emprunté au latin classique *fantasia*, lui-même repris du grec *phantasia* qui signifie, jusqu'à l'époque classique : **apparition, imagination, image qui s'offre à l'esprit**.

L'idée d'imagination s'opposant à celle de contrainte, *fantaisie* s'est employé aussi pour désigner un goût passager, un caprice. Dans ce sens, il peut, selon le contexte, avoir une connotation péjorative.

- L'adjectif (et le nom) *fantastique* sont empruntés au bas latin *fantasticus*, du grec *phantastikos*, qui signifie *capable de former des images, des représentations* ou **qui imagine des choses vaines, se crée des illusions** et s'applique à ce qui n'existe pas dans la réalité.

Il a pu signifier *fou* ou *insensé*. Par extension, le mot qualifie l'**imaginaire** (XVI^e siècle) ou **ce qui présente une apparence étrange**. Au XIX^e siècle, l'adjectif prend le sens courant d'**étonnant, incroyable**, avant d'être employé comme intensif, dépourvu de contenu sémantique. (Source : *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert, 1994.)

- Le **champ sémantique** de *fantastique* recouvre donc les notions d'**apparition** (qui s'impose au regard) et d'**imagination** (qui s'oppose au réel). La combinaison des deux nous fournit une première approche du genre : puisque ce qui est produit par l'imagination n'existe pas dans la réalité, on peut associer ce caractère d'**irréel** au **surnaturel**. Si l'on y ajoute le sens d'apparition, qui connote la soudaineté du phénomène, alors le fantastique serait **l'émergence de quelque chose d'irréel**, ou d'irrationnel, qui s'opposerait à l'ordre naturel du monde.

b. Selon l'encyclopédie et la critique littéraire

- L'article *fantastique* de l'Encyclopedia Universalis, rédigé par Roger Caillois, confirme l'enseignement de l'étymologie. Après avoir recensé un grand nombre de **manifestations fantastiques dans la nature** (le fantastique minéral avec les inversions de relief, comme les cônes d'érosion de la Cappadoce, en Turquie ;

les aberrations de la flore et de la faune avec les fleurs de la passion ou la taupe au nez étoilé) **et dans l'art** (manifestations fondées sur l'exclusion du réel), il définit ensuite le **fantastique dans la littérature** :

« tout écrit qui présente des êtres ou des phénomènes surnaturels [...] à l'exclusion des divinités ou des objets de foi et de culte [...], à l'exclusion aussi des fables où les animaux parlent [...], des allégories et personnifications, à l'intention évidente. »

Il distingue donc le fantastique du féérique (« univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. »)

• La même distinction est opérée par Castex :

« Le fantastique[...]ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui impliquent un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans la vie réelle. [...] « Il était une fois » écrivait Perrault ; Hoffmann, lui, ne nous plonge pas dans un passé indéterminé ; il décrit des hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée, et dont le relief insolite se détache d'une manière saisissante sur un fond de réalité familière. » (Le Conte fantastique en France, Corti, 1951)

c. Distinction entre le fantastique et les autres genres

• Dans l'univers merveilleux, la magie est la règle : on s'y déplace dans le temps ou l'espace à l'aide d'anneaux, de tapis magiques ou de chevaux ailés, voire de bottes de sept lieues (*Le Petit Poucet*, in *Contes Merveilleux*, [C&C n°31](#)) ; l'enchantement va de soi : dragons, mandragores et licornes y coexistent naturellement avec les autres êtres du monde vivant. Et surtout, l'enchantement y est réversible : le chevalier Bisclavret est un loup-garou qui reprend son apparence humaine chaque fois qu'il réendosse ses vêtements (*Bisclavret*, Marie de France, groupement de textes, in *Lais merveilleux des XII^e et XIII^e siècles*, [C&C n°85](#)). Ce n'est pas le cas du représentant de commerce, Gregor Samsa, se réveillant un matin métamorphosé en « monstrueux insecte » et qui mourra dans son corps de « vermine » avec sa conscience d'homme (*La Métamorphose*, Kafka).

- Le monde merveilleux est un monde cohérent et homogène dont on retrouve aujourd'hui les caractéristiques dans l'*heroïc fantasy* où se croisent à la fois les légendes du roi Arthur et celles des Mille et une Nuits : *Le Seigneur des anneaux* (*Lord of the ring*, 1954-1955) de Tolkien ; *Le Monde de Narnia* (*The Chronicles of Narnia*, 1950-1956) de C.S. Lewis. Le monde parallèle des sorciers imaginé par J.K. Rowling (*Harry Potter*, 1997-2007) appartient également au genre de la *fantasy* et non du *fantastique*, si l'on s'en tient aux définitions des historiens de la langue et de la littérature.

- La même exclusion s'applique au domaine de la fable, du conte, de l'apologue et de l'allégorie (« à l'intention évidente »), qu'il s'agisse du **conte philosophique** voltairien dont Calvino est l'évident héritier (*Le Vicomte pourfendu*, [C&C n°65](#)) ou des **utopies** d'un autre monde, qui imaginent un monde disparu (*Le Monde perdu*, Conan Doyle, [C&C n°8](#)), un monde futur (1984 d'Orwell ; *Un crime en 1986* de P.D. James in *Nouvelles du fléau*, [C&C n°95](#) ; *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury in *Nouvelles à chute 2*, [C&C n°77](#)) ou un monde inversé (*Les Fourmis* de Werber, [C&C n°72](#) et [73](#)). Contes philosophiques et utopies appartiennent à une tradition littéraire (universelle) vieille comme le monde, qui court de Lucien de Samosate à Boris Vian en passant par Rabelais, Cyrano de Bergerac, Swift, Jarry, Orwell, ou Calvino (voir groupement de Textes, in *Les Fourmis* de Boris Vian, [C&C n° 68](#)).

Ce n'est donc pas le critère de l'irréel ou du surnaturel (*phantasia* comme **imagination**) qui distinguerait le fantastique du féérique, mais celui de son surgissement (*phantasia* comme **apparition**) au sein du monde naturel :

« *Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous.* » (T. Todorov, *Henry James, Histoires de fantômes*, 1970)

- Cette description du fantastique en littérature rejoint celle de Caillois et Castex (irruption de l'inadmissible) mais, dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Todorov y ajoute un critère restrictif :

« *Un phénomène inexplicable a eu lieu ; pour obéir à son esprit déterministe, le lecteur se voit obligé de choisir entre deux solutions : ou bien ramener ce phénomène à des cause connues, à*

l'ordre naturel, en qualifiant d'imaginaires les faits insolites ; ou bien admettre l'existence des représentations qui forment son image du monde. Le fantastique dure le temps de cette incertitude ; dès que le lecteur opte pour l'une ou l'autre solution, il glisse dans l'étrange ou dans le merveilleux. »

- Une première objection s'impose : comment exclure du genre fantastique les **récits sans surnaturel**, comme *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de M. Hyde* de Stevenson ([C&C n°27](#)), *Le Chat noir* de Poe (in *Nouvelles animalières*, [C&C n°89](#)) ou les cauchemars déclarés, comme certains récits de Balzac, Maupassant ou Gogol (*Nouvelles fantastiques*, [C&C n°9](#)) ? On peut penser aussi à certains univers poétiques singuliers, tels ceux de Kafka, Borges, Cortazar, voire Marcel Aymé ou Boris Vian (*Les Fourmis*, [C&C n° 68](#)) qu'on ne saurait qualifier seulement d'étranges...

Sans se livrer à un recensement exhaustif des thèmes et motifs du fantastique – Caillois recense douze motifs qui sont autant de variations sur le thème de *l'autre monde* – on en examinera quelques-uns, indissociables de l'histoire de leur apparition.

2. Thèmes et histoire

a. Illuminisme et irrationnel

- Bien avant que le terme *fantastique* ne fasse sens pour les lecteurs des *Morceaux de fantaisie* d'Hoffmann (autour de 1830 et de l'apogée du romantisme en France), les thèmes et l'esthétique fantastiques existaient dans la littérature, et coexistaient même avec l'apogée de la pensée matérialiste.

- « *Ce siècle des Lumières est aussi celui des Illuminés* » cite Castex en ouverture du premier chapitre de son *Conte fantastique en France*, chapitre intitulé « Renaissance de l'irrationnel ». Par **illuminisme**, les historiens désignent un ensemble de croyances propagées notamment par Swedenborg (1688-1772), savant suédois dont on retrouve l'influence chez les romantiques du début de XIX^e siècle. Les « Illuminés » cherchent l'accès à d'autres mondes par l'alchimie, la magie, le rêve, la drogue, la folie ou l'extase mystique : autant de techniques destinées à stimuler la **perception des correspondances** au sein de l'univers, autant de ressorts dramatiques facilement identifiables dans les récits d'Hoffmann, Balzac, Nodier, Hawthorne, Poe ou Nerval.

- La figure emblématique de ce courant est Jacques Cazotte (1719-1792), surtout connu pour sa « nouvelle espagnole », *Le Diable amoureux* (1772) (voir dossier

pédagogique : [La nouvelle](#)). L'inspiration de Cazotte se rapproche de celle des romans noirs anglais « **gothiques** » (*Le Château d'Otrante*, 1765, d'Horace Walpole ; *Les Mystères d'Udolphé*, 1794, d'Ann Radcliff ; *Le Moine*, 1796, de Lewis) dont on retrouvera le climat – légèrement parodié – chez Poe (voir le château du Prince Prospero dans *Le Masque de la Mort rouge*, in *Nouvelles du fléau*, [C&C n°95](#)).

- *Le Diable amoureux*, commenté par Nerval, passionne les romantiques, qui vont faire du « **pacte avec le diable** » un de leurs thèmes de prédilection. En témoigne l'incroyable engouement pour le *Faust* de Goethe (1808), poème narratif inspiré d'une légende allemande du XVI^e siècle, qui conte l'histoire d'un vieux médecin (Docteur Faustus) qui vend son âme au diable (Mephistophélès) en échange de la satisfaction de tous ses désirs. Ces désirs correspondent aux trois tentations chrétiennes : celle de la chair (*libido sentiendi*), celle de la connaissance (*libido sciendi*) et celle de la toute-puissance (*libido dominandi*). Citons une autre variation célèbre sur ce motif du pacte avec le diable : *L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*) d'Aldebert von Chamisso (1813), où le diable prend l'apparence d'un « homme en gris » qui achète l'ombre de Peter contre une bourse magique, mais ne parvient pas à lui acheter son âme.

- Le motif du pacte avec le diable évolue évidemment avec les croyances religieuses : lorsque le diable prend la place du jeune Heinrich (*Deux acteurs pour un rôle* de Gautier, in *Nouvelles Fantastiques*, [C&C n°9](#)), on sent bien que l'auteur s'amuse à broder sur un « air connu »... Quant à Stephen King, il fait suivre son récit *L'Homme au costume noir* (in *Cette impression qui n'a de nom qu'en français*, [C&C n°91](#)) d'un hommage à Nathaniel Hawthorne (1804-1864) qui ne laisse aucun doute sur la nature de ce récit : un amusant exercice de style.

b. Romantisme et monde des ténèbres

- On qualifie généralement de **romantisme noir** ce courant **gothique**, voire **frénétique** (du grec *phrénésis* : qui exprime le délire ou l'agitation de l'esprit, *phrên*) qui, sur fond de ténèbres, porte à leur paroxysme les tendances morbides de personnages « agités » et exaltent les crimes de monstres sataniques. Nodier en est l'initiateur en France (*Smarra ou les démons de la nuit*, 1821). Balzac y sacrifie également (*Le Pacte*, 1823) et, avec lui, tous les grands noms de la littérature européenne (Poe, Hawthorne, Gogol, Pouchkine, Gautier, Mérimée) : « avec un synchronisme étonnant, en 30 ans (1820-1850), un genre inédit donne ses chefs-d'œuvre » (*Encyclopédia Universalis*, art. cité). Cette intrusion des ténèbres dans la littérature romantique ne se limite pas aux récits en prose ; elle envahit aussi le théâtre (Hugo) et la poésie, qui se fait sépulcrale. *Les Fleurs*

du Mal de Baudelaire ([C&C n°39](#)) montrent bien cette esthétisation du macabre et du démoniaque, représentative du courant gothique. Baudelaire s'en moque lui-même parfois :

« *L'irrésistible Nuit établit son empire,
Noire, humide, funeste et pleine de frissons ;
Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,
Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage,
Des crapauds imprévus et des froids limaçons.* »
(*Coucher de soleil romantique*)

- La postérité de ce courant se trouve dans *Les Chants de Maldoror* (1868-1869) de Lautréamont (1846-1870) – « l'expression la plus intense de la **frénésie romantique** » (Castex) – et dans les œuvres, hantées de créatures hideuses, de Lovecraft (1890-1937) aux titres éloquents : *Par-delà le mur du sommeil* (1919), *Les Rats dans les murs* (1929), *Le Monstre sur le seuil* (1936), *Celui qui hantait les ténèbres* (1936). On la retrouve aujourd'hui dans le cinéma fantastique anglo-saxon d'épouvante et dans certains courants de la musique rock.

- De même que l'*illuminisme* a pu apparaître comme une réaction compensatoire au rationalisme excessif du siècle des Lumières, l'**esthétique romantique** tient en grande partie au refus de l'esthétique classique : on abandonne les références à l'Antiquité gréco-latine au profit du Moyen Âge, ce qui explique en partie ces châteaux effrayants, ces cohortes de sorcières, ces moines démoniaques, ces monstres difformes, tout droit sortis de l'imaginaire médiéval (voir le portrait du monstrueux « lépreux puant » de la légende arthurienne in *Nouvelles du Fléau*, [C&C n°95](#)).

- L'esthétique romantique ne se limite évidemment pas à ces oripeaux, mais la **révolte romantique**, que souligne le « registre gothique », fournit à la littérature fantastique un autre de ses thèmes de prédilection : celle de la révolte contre les dieux, incarnée par le **mythe de Prométhée**.

c. Mythe et modernité

- Prométhée est ce Titan, protecteur des humains auquel il apporte le feu (de la connaissance) dérobé aux dieux. Zeus le punit en le faisant enchaîner au sommet du Caucase où un aigle vient – sans répit – lui dévorer le foie. On reconnaît là l'une des tentations que Satan (ou Lucifer, le « porteur de lumière ») propose aux simples mortels en échange de leur âme, donc de leur damnation. Ce sont d'abord les **poètes romantiques** qui se réapproprient le mythe : « désenchaîner Prométhée » devient une **allégorie de la création artistique**. Percy Shelley, ami de Byron, imagine un Prométhée délivré par Hercule. Son épouse Mary Shelley

invente un « **Prométhée moderne** » dans la personne du jeune docteur Frankenstein, biologiste passionné, qui parvient à insuffler la vie à une créature constituée de morceaux de corps prélevés sur des cadavres (*Frankenstein ou le Prométhée moderne*, 1817) :

« Ce fut par une nuit lugubre de novembre que je contemplai l'accomplissement de mon œuvre. Je rassemblai autour de moi, avec une anxiété proche de l'agonie, les instruments de vie afin d'en infuser une étincelle à la chose inerte qui reposait à mes pieds. Il était déjà une heure du matin ; une pluie morne battait les vitres et ma chandelle presque consumée dispensait une lueur vacillante grâce à laquelle je vis s'ouvrir l'œil jaune et terne de la créature : elle respirait avec peine et un mouvement convulsif agitait son corps. »

- Frankenstein inaugure une longue série de **savants** s'acharnant à créer la vie à partir de cadavres, au moyen de stimulations électriques ou d'aimantations magnétiques (*Le Voleur de cadavres, The Body Snatcher*, R.L. Stevenson, 1884). Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889) imagine un savant (Edison) inventant une « Ève scientifique » (*L'Ève future*, 1880) : son Ève est un automate sophistiqué, bénéficiant des derniers progrès de la science « *puisque nos dieux et nos espoirs ne sont plus que scientifiques* ».

- Contrairement à ce qu'avait cru – ou feint de croire – Maupassant, la **science moderne** n'a pas fait s'évaporer le fantastique ; elle lui a même fourni un nouveau matériel pour dépoussiérer les **vieux mythes**. Grâce à l'électricité, les savants modernes poursuivent l'œuvre orgueilleuse des *docteurs* démoniaques du début du siècle (voir le Dr Coppelius d'Hoffmann et son automate Olympia, *in L'Homme au sable*, 1817) :

« Adieux mystères, vieux mystères du vieux temps [...]. La nuit ne nous épouvante plus. Tout ce qu'on appelait phénomène est expliqué par une loi naturelle. Je ne crois plus aux grossières histoires de nos pères. J'appelle hystériques les miraculées. [...] Il me semble qu'on a dépeuplé le monde. On a supprimé l'invisible. Et tout me paraît muet, vide, abandonné ! » (Le Gaulois, 8 novembre 1881)

- On a du mal à croire à la sincérité de l'auteur de l'épouvantable *Nuit* (*Nouvelles fantastiques*, [C&C n°9](#)) et de l'inexplicable Horla (*Les deux Horla*, [C&C n°43](#)). Il n'y a guère que dans le domaine de la science-fiction que le progrès fait disparaître le merveilleux « technologique » (fusée, avion, sous-marin de Jules Verne ; vidéo-surveillance d'Orwell, etc.). Il ne change rien au

rêve prométhéen d'égaliser dieu que l'on retrouve dans la variante de **l'élixir de longue vie**, autre manière d'échapper à la condition humaine. C'est le motif obsessionnel des *Contes fantastiques* de Balzac (*Le Pacte*, *L'Élixir de longue vie*, *le Centenaire*, *Melmoth*) et de l'un de ses plus célèbres romans, *La Peau de chagrin* (1831), où l'élixir est remplacé par un talisman.

- Nathaniel Hawthorne brode sur ce thème dans *La Marque de naissance* (*The Birth Mark*, 1843), qui s'ouvre sur un constat faisant écho (anachroniquement !) à la déploration de Maupassant :

« À cette époque, alors que la découverte récente de l'électricité et d'autres mystères naturels voisins semblait ouvrir des voies menant à la région des miracles, il arrivait fréquemment que l'amour de la science rivalisât avec l'amour d'une femme par sa profondeur et son énergie dévorante. »

C'est donc par amour qu'Aylmer, le savant de cette histoire, cherche à ôter la vilaine tache de naissance sur la joue de son épouse, en utilisant les résultats de ses recherches sur l'élixir d'immortalité. Il y parvient, mais en lui enlevant la tache, il lui ôte aussi la vie...

- Quand il n'est pas – comme Frankenstein – vaincu par sa propre créature, le Prométhée moderne ou bien se tue lui-même (*La Peau de Chagrin*, Balzac ; *Le Portrait de Dorian Gray*, Wilde), ou bien tue ce qu'il cherchait à faire vivre éternellement (*Le Portrait ovale*, Poe ; *Le Conseiller Crespel*, Hoffmann).

- Les récits fantastiques **finissent mal** en général (contrairement aux contes de fée), sauf quand l'auteur choisit de résoudre l'inexplicable ou l'épouvantable par une **explication rationnelle** : un cauchemar qui disparaît au réveil du dormeur, un délire qui cesse avec l'effet de la drogue qui l'avait provoqué, etc. Balzac y recourt souvent et Gogol également (*La Perspective Nevski*, in *Nouvelles fantastiques*, [C&C n°9](#)). Parfois encore, les phénomènes surnaturels sont expliqués par une machinerie ou une mise en scène destinée à abuser la victime de l'histoire. C'est fréquent dans le roman gothique et Fred Vargas ([C&C n°34](#), [76](#), [78](#), [82](#)) use des mêmes subterfuges dans son dernier roman, qui joue avec les codes du gothique au pays des vampires (*Un lieu incertain*). Si l'on s'en tient à la définition de Todorov (voir plus haut), ces récits ne relèveraient donc pas du genre fantastique. On peut ne pas être d'accord : l'explication rationnelle de la dernière minute n'efface pas les émotions éprouvées au cours de l'heure de lecture. Je peux très bien, en outre, comme Mme du Deffand, ne pas croire aux fantômes, mais en avoir très peur ! (anecdote rapportée par Caillois, article cité.)

d. Fantômes et fantasmés

• L'irruption du surnaturel dans le monde réel prend souvent la forme du **fantôme** dans la littérature fantastique : ombre, spectre, lémure, vampire, zombie, il est le « **revenant** » **de l'autre monde** (le monde des morts, et non de quelque autre monde parallèle comme il en existe dans la science-fiction) et il en est la manifestation sensible. Si sensible qu'il a souvent été *incarné* au théâtre : c'est le spectre de son père, roi du Danemark, assassiné par son épouse, qui apparaît à Hamlet pour réclamer vengeance (*Hamlet*, Shakespeare, 1603) et Patrice Chéreau le fait « apparaître » à cheval, galopant sur la scène du théâtre des Amandiers à Nanterre (1988). C'est le désir de vengeance qui fait aussi surgir le fantôme d'une victime de Don Juan sous la forme d'une statue qu'il invite à dîner (*Dom Juan*, Molière, [C&C n°62](#)). C'est sous l'apparence d'un **spectre** (revêtu d'un suaire blanc) que la Mort, masquée, s'invite à la fête du Prince Prospero pour y établir son « empire illimité » (*Le Masque de la Mort Rouge* de Poe, in *Nouvelles du fléau*, [C&C n°95](#)).

• Le **cadre** qui sert d'intrusion aux fantômes a évolué avec le genre et avec la crédulité du lecteur : déserts labyrinthiques, châteaux perdus, manoirs abandonnés ont quitté la littérature pour le cinéma hollywoodien, mais les fantômes ne l'ont pas totalement déserté. Ils ont seulement changé de cadre : le château d'Ionis n'est pas spécialement gothique (*Les Dames vertes*, George Sand, [C&C n°58](#)), la ville de Saint-Malo non plus (*Sang négrier*, in *Voyages en terres inconnues*, Laurent Gaudé, [C&C n°90](#)), pourtant des âmes en peine – victimes de crimes impunis – y attendent vainement le repos. Le décor de la nouvelle de Stephen King, *1408* (in *Cette impression qui n'a de nom qu'en français*, [C&C n°91](#)) est encore plus banal : 1408 est le numéro d'une chambre d'hôtel, le Dolphin, situé à l'angle de la 61^e rue et de la 5^e avenue, au centre de Manhattan, à New York City, aujourd'hui... Or son auteur avoue que cette histoire lui a « fichu la frousse pendant [qu'il] l'écrivait ».

• Le plus souvent toutefois, le fantôme reste invisible et sa présence se manifeste par le **mouvement d'objets**, normalement inanimés : la statue qui s'anime de *La Vénus d'Ille* de Mérimée, les pages du livre du narrateur du *Horla* qui se tournent toutes seules, quand ce ne sont pas des meubles qui quittent, seuls, le domicile de leur propriétaire (*Qui sait ?* Maupassant). Ce sont également les objets animés qui révèlent la présence de Griffin, *L'Homme invisible* imaginé par Wells ([C&C n°44](#)). Stephen King a souvent eu recours à ce procédé : dans *1408*, évidemment, revendiquée par l'auteur comme une histoire de « chambre au fantôme », « passage obligé pour l'auteur de romans de suspense et d'horreur ». L'objet tient parfois chez lui le rôle de personnage principal (*Christine*, nom d'une voiture tueuse par jalousie).

- Ce thème fantastique récurrent du fantôme (ou **fantasme**) de l'autre monde recoupe en fait celui du **double**, l'un des plus fertiles de la littérature fantastique, et dont les premières images remontent à l'Antiquité : jumeaux, sosies, frères ennemis sont les fondateurs de nos cités (Remus et Romulus) ou de nos modes de pensée (Castor et Pollux, Abel et Caïn). Les doubles mythologiques occupent les scènes de théâtre de Plaute à Giraudoux, en passant par Shakespeare, Molière et Kleist (mythe d'Amphitryon). C'est précisément au moment où le courant romantique revisite certains mythes que le thème s'intériorise et quitte la mythologie pour la psychologie.

- Les historiens datent cette **mutation** de la publication du roman *Siebenkäs* (1796) de Johann Paul Friedrich Richter, dit Jean-Paul, créateur du terme **Doppelgänger** pour désigner « celui qui accompagne et qui double » son héros, et le persécute. À sa suite, Hoffmann met en scène, dans *Les Élixirs du diable* (1816), le dédoublement d'un moine capucin qui a cédé à la tentation d'un élixir. Entre les deux, était parue *La Merveilleuse Histoire de Peter Schlemihl* (1814) de Chamisso, qui présente une autre forme de dédoublement. Au lieu du **dédoublement par duplication** (le *Doppelgänger*, compagnon de route), on assiste chez Chamisso à un cas de **dédoublement par séparation** (fragmentation) : Peter Schlemihl perd définitivement son ombre, qu'il vend au diable. D'autres, après lui, perdront leur reflet (Erasmus Spikher dans *La Nuit de la Saint-Sylvestre* d'Hoffmann, 1815), voire leur nez (*Le Nez*, Gogol, 1836) et bien entendu leur âme lors d'un pacte avec le diable (voir supra).

- C'est son double par duplication que rencontre Goliadkine, personnage de Dostoïevski (*Le Double*, 1846), un Goliadkine « cadet » qui pourrait être l'incarnation de son moi jeune refoulé. Fantôme incarné ou fantasme d'un esprit dérangé, le double constitue une menace : le Horla prend d'abord possession de la maison du narrateur, puis d'une partie de son corps sensible (reflet) et enfin de son esprit pour l'amener à se détruire lui-même : « *Alors... alors... il va donc falloir que je me tue , moi !...* » (*Les deux Horla*, [C&C n°43](#)). Quant au « jeune » Goliadkine, il assiste, victorieux, à la défaite du vieux Goliadkine se laissant interner dans un hôpital psychiatrique.

- Il arrive que le triste héros de ces histoires de dédoublement tente de se débarrasser de son double (tentation que connaît aussi le narrateur du *Horla*), mais alors il **se tue lui-même en croyant tuer son double** : c'est dans son propre corps que se retrouve l'arme utilisée contre l'alter ego (*Le Portrait de Dorian Gray*, Wilde ; *William Wilson*, Poe ; *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de M. Hyde*, Stevenson, [C&C n°27](#)).

- Suicide de schizophrène ? allégorie de la dualité humaine ? L'une des interprétations n'exclut pas l'autre : constatons simplement que, dans toutes les

fictions mettant en scène le phénomène de dédoublement, **le double** (par duplication ou par fragmentation) **interdit au moi d'être moi**, et que la transgression de cet interdit a – généralement – une issue fatale. (Mercure, dans l'*Amphitryon* de Plaute, comme dans les 38 réécritures du mythe qui ont suivi, menace de battre Sosie, s'il ose encore dire qu'il est lui-même !)

- On n'a évoqué que les doubles masculins, mais le **dédoublement féminin** est tout aussi fréquent : le récit romantique regorge de femmes démoniaques, **alternativement femme et démon** (Biondetta/Belzébuth dans *Le Diable amoureux*), **sorcière et fée** (*La Fée aux miettes* de Nodier est une vieille mendicante édentée le jour et l'éblouissante Belkiss, Reine de Saba, la nuit), et bien entendu la **femme aimée morte**, véritable *topos* du récit fantastique, qui revient la nuit – parfois vampire ! – aimer son amant vivant (*La Morte amoureuse* de Gautier, *Vera* de Villiers de L'Isle Adam, *Ligeia* de Poe).

- L'effet produit par ces histoires de fantômes ou de fantasmes – que l'on y croie ou non – est un sentiment complexe où se mêlent parfois **le rire et l'effroi** et qui varie en intensité en fonction de la sensibilité du lecteur. La critique contemporaine recourt au concept freudien de l'**inquiétante étrangeté** pour analyser cette « nuance particulière de la peur » provoquée par le récit fantastique, nuance évoquée déjà par Baudelaire commentant le « **grotesque** » des récits d'Edgar Allan Poe (*Tales of the Grotesque and the Arabesque*).

e. L'inquiétante étrangeté

- L'inquiétante *étrangeté* ou l'inquiétante *familiarité* ? La traduction de *Das Unheimliche* (Freud, 1919), commentaire de *L'Homme au sable* d'Hoffmann, n'est pas évidente. Le mot, intraduisible en français, est longuement glosé par Freud : *heimlich* aurait pour premier sens *familier, intime* puis, par glissements métonymiques successifs : *secret, caché* et *inquiétant*, ce qui fait qu'*heimlich* finit par se confondre avec son contraire : *unheimlich*, que l'anglais traduit par *uncanny* et le français par *inquiétante étrangeté* :

« L'inquiétante étrangeté [*das Unheimliche*] est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier. [...] ce *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui ne lui est devenu étranger que par le processus de refoulement. »

- Freud commentant Hoffmann rejoint Hoffmann commentant Callot : ce « **je ne sais quoi de familier et de bizarre à la fois** » (voir supra) semble bien être un

critère essentiel du fantastique, fondé sur l'affectif, plus que sur l'intellect, contrairement au genre policier ([dossier pédagogique : *Le roman policier*](#)) – les deux genres, considérés à tort comme voisins, ayant même tendance à s'exclure. Hoffmann ajoute que l'art de Callot s'adresse à un certain type de sensibilité : « *une sensibilité encline aux rêveries fantastiques* » et requiert chez son créateur une « *certaine originalité romantique* ». Quelle est donc cette originalité de « la manière Callot » ? Existerait-il un **art spécifique du fantastique** ?

3. Rhétorique de la peur

a. La concentration des effets

- Un premier élément de réponse nous est fourni par la coïncidence historique entre l'extraordinaire essor du genre, en plein courant romantique, et « l'âge d'or » de **la nouvelle** au XIX^e siècle. Il existe peu de romans fantastiques, l'exception la plus notable étant *La Peau de chagrin* (1831), qui marque chez Balzac l'abandon progressif d'un fantastique *démoniaque* au profit d'un **fantastique social**, à l'œuvre dans *La Comédie Humaine* (qu'il nommera ainsi dix ans plus tard). Autres exceptions remarquables : le *Frankenstein* de Mary Shelley (voir supra) et le *Dracula* de Bram Stoker (1897), gros roman de 600 pages dans lequel Stoker n'invente pas le personnage du **vampire**, source d'inspiration fréquente de la génération romantique, mais en fixe les traits mythiques qui continuent de fertiliser le cinéma et la littérature (*Entretien avec un vampire*, Ann Rice, 1976).

- Le **genre bref** convient mieux au genre fantastique que le roman pour des raisons qui tiennent à la **concentration des effets** imposée par la contrainte de la brièveté. C'est ce que Baudelaire appelle « le bénéfice de la contrainte » (*Notes nouvelles sur Edgar Poe*). On peut donc tout à fait appliquer à l'art du récit fantastique la **spécificité de l'art de la nouvelle** ([dossier pédagogique : *La nouvelle, point 3 : Vers un « code génétique » de la nouvelle*](#)).

b. Le pacte de lecture

Poe insiste sur le fait que la **brièveté du récit** entraîne une lecture continue qui place « *l'âme du lecteur* [pendant l'heure que dure sa lecture] *sous la coupe de l'écrivain* ». C'est ce que l'on pourrait appeler le **pacte de lecture** du récit

fantastique, renforcé par le fait que la narration y est, le plus souvent, à la première personne, facilitant l'identification du lecteur avec le destinataire de l'histoire (récit encadré) ou avec le narrateur-personnage (« héros » ou témoin). L'un comme l'autre étant généralement un célibataire endurci, pragmatique, (médecin, journaliste, ou scientifique), peu enclin à croire aux « histoires de bonne femme », ce type de personnage aide à rendre crédible l'incroyable.

c. Hyperbole et litote

- Il ne suffit pas que l'écrivain tienne sous sa coupe son lecteur, encore faut-il qu'il l'y maintienne et lui fasse ressentir les sentiments (peur, effroi, épouvante, terreur) qu'il fait éprouver à ses personnages. Pour cela, tous les outils de l'expressivité sont utilisés, à commencer par la ponctuation. On pourrait presque dire que la spécificité d'un récit fantastique réside d'abord dans la **surabondance de la ponctuation expressive** (exclamative, interrogative, suspensive). Cette ponctuation souligne emphatiquement des **questions** que le personnage – sidéré par l'irruption de l'inexplicable – se pose à lui-même, et donc au lecteur :

« *Ai-je jamais construit une machine, ou un modèle de machine à voyager dans le temps ou bien cela n'est-il qu'un rêve ?* » (*La Machine à explorer le temps*, Wells, 1895)

« *Ai-je perdu la raison ? Suis-je fou ?* » est le leitmotiv du *Journal d'un fou* de Gogol et du *Horla* de Maupassant.

- Les figures de style récurrentes alternent entre hyperbole et litote, anaphore et ellipse, soit entre **l'outrance et le non-dit**. L'écrivain « fantastique » multiplie les **effets de réel** (précision des repères spatio-temporels, mélange de personnages réels et de fiction) qui augmentent l'effet de surprise du phénomène inattendu mais, pour **rendre sensible l'indicible**, il recourt à l'ellipse, au silence ou à la prétérition. Les lignes blanches chez Maupassant, les lignes de point noirs chez Poe (*Bérénice*) masquent (et soulignent !) les **ellipses temporelles** pendant lesquelles se sont produits des faits horribles, impensables pour le narrateur-personnage, inimaginables pour le lecteur. Inimaginables peut-être, mais attendus :

« *J'ai à raconter une histoire dont l'essence est pleine d'horreur. Je la supprimerais volontiers, si elle n'était pas une chronique de sensations, plutôt que de faits.* » (Ouverture de *Bérénice*, Poe)

d. « L'angoisse délicate »

L'affaire est entendue : le lecteur sait qu'il va lire une histoire « *pleine d'horreur* » qui lui fera éprouver des « *sensations* » variées. Et il en attend un plaisir qu'on ne saurait définir autrement que par l'oxymore fameuse de « l'angoisse délicate » qui saisit l'amateur de littérature ou de cinéma fantastique :

« *C'est pourquoi il faut juger les contes fantastiques non d'après les intentions de l'auteur, ni d'après les seules chevilles de l'histoire, mais d'après le degré d'émotion qu'ils atteignent aux endroits les plus détachés du réel.* »

(Lovecraft, *in Horreur et surnaturel en littérature*, Christian Bourgois, 1969)

BIBLIOGRAPHIE

Sur la littérature fantastique :

- BAUDELAIRE Charles, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, parues pour la première fois en tête des *Nouvelles Histoires extraordinaires*, 1857.
- BOZZETTO R. et HUFTIER A., *Frontières du fantastique. Approches de l'impensable*, PUF, 2004.
- CAILLOIS Roger, *Anthologie de la littérature fantastique*, Gallimard, 1966, et article « fantastique » de l'*Encyclopédia Universalis*.
- CASTEX Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Corti, 1951.
- HUBERT Jocelyne, *Le Romantisme, Un mouvement littéraire et culturel du XIX^e siècle*, Magnard, coll. « Totem », 2003.
- MILNER Max, *Le diable dans la littérature française, de Cazotte à Baudelaire*, Corti, 2007.
- NODIER Charles, *Du Fantastique en littérature* (1830) et la préface de *La Fée aux miettes*, 1832.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, 1970.
- VAX Louis, *L'Art et la Littérature fantastiques*, PUF, 1960.

Sur le cinéma fantastique :

- ANDREVON J.P. et SCHLOCKOFF A., *100 monstres du cinéma fantastique* Glénat, Grenoble, 1978.
- LENNE Gérard, *Le cinéma fantastique et ses mythologies*, Henri Veyrier, 1985.
- EISNER Lotte, *L'écran démoniaque*, 1952, réédité par les Cahiers du Cinéma, 2006.

Pour conclure :

Un site fantastique consacré au genre fantastique :

<http://www.indexfantastique.phpnet.org>