

# Fantastique et politique

Thibault VERMOT

## Préambule : le fantastique, évolution d'une notion critique

Intrinsèquement, parce qu'il est un art de montrer l'impensable, parce qu'il met en scène une transgression des règles, le fantastique résiste à la tentation du classement et de la définition.

Faire intervenir au sein d'un monde positif des éléments surnaturels, négatifs, c'est à l'origine du genre, presque sans remède, être voué à l'estampille d'auteur *mineur* ; d'auteur peut-être *talentueux*, mais *extravagant*. Ainsi en 1827<sup>1</sup>, dans un article intitulé « Au sujet du surnaturel dans la fiction », Walter Scott jugeait-il Hoffmann<sup>2</sup>. Rares il est vrai sont les auteurs majeurs qui tiennent une place prépondérante dans le panorama littéraire sur la seule foi de leurs écrits fantastiques. On trouve Maupassant ; mais Maupassant est avant tout, dit-on, naturaliste. On connaît Hawthorne, parce qu'il a écrit la *Lettre écarlate*, chronique du puritanisme de la Nouvelle-Angleterre, portée à l'écran par Wim Wenders en 1973. La *Lettre écarlate* est fort peu fantastique. On connaît bien sûr Hoffmann, comme auteur emblématique de l'imagination romantique allemande dans les années 1820-1830. On a tendance à oublier Villiers de L'Isle-Adam, voix grinçante et sombre de son siècle, qui n'est en son temps ni apprécié, ni lu, hormis par des Esseintes, le héros d'*À Rebours* :

Mais, dans le tempérament de Villiers, un autre coin, bien autrement perçant, bien autrement net, existait, un coin de plaisanterie noire et de raillerie féroce ; ce n'étaient plus alors les paradoxales mystifications d'Edgar Poë, c'était un bafouage d'un comique lugubre, tel qu'en ragea Swift. Une série de pièces, les *Demoiselles de Bienfilâtre*, l'*Affichage céleste*, la *Machine à gloire*, le *Plus beau dîner du monde*, décelaient un esprit de goguenardise singulièrement inventif et âcre. Toute l'ordure des idées utilitaires contemporaines, toute l'ignominie mercantile du siècle, étaient glorifiées en des pièces dont la poignante ironie transportait des Esseintes.

Dans ce genre de la fumisterie grave et acerbe, aucun autre livre n'existait en France<sup>3</sup> [...].

État de faits relativement étonnant quand on sait combien, nous dit Nodier, le rêve est une prédilection du *fantastic mode*<sup>4</sup>, et quand on sait quelle fortune eurent, avec les

---

<sup>1</sup> Écrit entre le 2 et 7 mai 1827. (W. Scott, *On Supernatural in Fictitious Composition ; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann*, dans I. Williams (éd.), *Sir Walter Scott. On Novelists and Fiction*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1968, p. 313) Le titre français, traduit en 1830 par l'un des éditeurs français de Hoffmann, Loève-Veimars, est *Du merveilleux dans le roman*.

<sup>2</sup> En cela, Scott suit une tradition du refus du monstre, de la manifestation physique fantastique, qui remonte à Plutarque : « La mauvaise imagination ne donne pas à voir à proprement parler, elle met au contraire sous les yeux, une chose qu'elle dévoile sans la dire et sans la justifier. Elle l'exhibe, si l'on veut, de façon silencieuse, c'est-à-dire en évitant de la placer dans un contexte qui lui donnerait une histoire apprésentable et un dénouement probable dans les termes. Elle interrompt le mouvement imaginaire au lieu de le nourrir. » (dans Alain Chareyre-Méjan, « L'athéisme mystique de l'image (Éléments pour une esthétique du fantastique) », *E-rea* [En ligne], 5.2, 2007, document 5, (mis en ligne le 15 octobre 2007, consulté le 25 mai 2015. URL : <http://erea.revues.org/157> ; DOI : [10.4000/erea.157](https://doi.org/10.4000/erea.157)).

<sup>3</sup> J. K. Huysmans, *À Rebours*, Paris, Imprimerie Nationale, 1981, p.269

<sup>4</sup> L'expression est de Walter Scott.

mêmes armes, les surréalistes. Mais il est vrai que le surréalisme produisit tout à la fois ses œuvres, sa théorie, sa critique, sa promotion : ce n'est pas le cas de nos auteurs – quoique Poe ait écrit une *Méthode de composition* fameuse, et prisée par Baudelaire<sup>5</sup>. En 1850, Poe est plus lu en Europe qu'aux États-Unis<sup>6</sup>, et dans son propre pays on le connaît comme critique littéraire plutôt que comme auteur. La traduction de Baudelaire lui apporte la renommée outre-Atlantique<sup>7</sup>, et, cultivant presque exclusivement l'esthétique fantastique, seul il peut à présent prétendre sans conteste au statut d'auteur majeur, parce qu'il est reconnu comme un fondateur de la littérature américaine, aux côtés de Melville et d'Hawthorne.

Il reste que les imaginaires fantastiques de Hoffmann et de Poe exercèrent une influence littéraire durable au cours des deux siècles qui suivirent, affermissant la dimension de genre de l'esthétique fantastique. Pouchkine, Nicolas Gogol, Kafka, Mann entre autres reconnurent l'influence de Hoffmann<sup>8</sup>; Baudelaire, Mallarmé, Walt Whitman, Paul Valéry<sup>9</sup>, Lovecraft celle de Poe.

Parallèlement, l'esthétique fantastique est dès la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle voué à une certaine fortune critique. Pierre-Georges Castex (*Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, 1951), Roger Caillois (*Anthologie*, 1958), ouvrent en France les études sur le genre, suivis par Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970), qui en propose une première définition, laquelle, considérée assez rapidement comme incomplète (Jeanne Favret entre autres le remarque dès 1972<sup>10</sup>) ou contestable, demeure encore aujourd'hui le prisme le plus systématique selon lequel étudier le fantastique. Dans *Le Fantastique*, paru en 2006<sup>11</sup>, Michel Viegnès le soulignera encore, et synthétise les diverses approches concernant le genre :

P.-G. Castex, Tzvetan Todorov et Irène Bessière par exemple se sont placés du côté de l'esprit. Pour eux, le fantastique est une rupture dans le quotidien, « une expérience imaginaire des limites de la raison ». T. Todorov a ainsi rationalisé le fantastique en lui appliquant l'analyse structurale. La fiction fantastique est perçue comme un jeu mental. Jean Bellemin-Noël en fait le support privilégié de sa méthode de textanalyse. Du côté de l'œil, se trouvent Charles Grivel et Denis

<sup>5</sup> Baudelaire écrit le 18 février 1860 à Armand Fraisse : « Je puis vous marquer quelque chose de plus singulier et presque incroyable : en 1846 ou 1847, j'eus connaissance de quelques fragments d'Edgar Poe ; j'éprouvai une commotion singulière ; ses œuvres complètes n'ayant été rassemblées qu'après sa mort en une édition unique, j'eus la patience de me lier avec des Américains vivant à Paris pour leur emprunter des collections de journaux qui avaient été dirigés par Poe. Et alors je trouvai, croyez-moi, si vous voulez, des poèmes et des nouvelles dont j'avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée, et que Poe avait su combiner et mener à la perfection. Telle fut l'origine de mon enthousiasme et de ma longue patience. » (Michel Brix, « Baudelaire, 'disciple' d'Edgar Poe ? » dans *Romantisme*, 2003, n° 122, p. 55-69.) Dans *Genèse d'un poème*, précédant sa traduction du *Corbeau*, Baudelaire écrit du reste au sujet de la *Méthode* de Poe : « Grâce à cette admirable méthode, le compositeur peut commencer son œuvre par la fin, et travailler, quand il lui plaît, à n'importe quelle partie. Les amateurs du délire seront peut-être révoltés par ces cyniques maximes ; mais chacun en peut prendre ce qu'il voudra. Il sera toujours utile de leur montrer quels bénéfices l'art peut tirer de la délibération, et de faire voir aux gens du monde quel labeur exige cet objet de luxe qu'on nomme Poésie. » (Ch. Baudelaire, « La genèse d'un poème » dans *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Michel Lévy frères, 1871, p. 335.)

<sup>6</sup> Jeffrey Meyers, *Edgar Allan Poe : His Life and Legacy* (Paperback ed.), New York, Cooper Square Press, 1992, p. 258.

<sup>7</sup> Gary Wayne Harner, « Edgar Allan Poe in France : Baudelaire's Labor of Love » dans Benjamin Franklin IV Fisher, *Poe and His Times : The Artist and His Milieu*, Baltimore, The Edgar Allan Poe Society, 1990, p. 218.

<sup>8</sup> Voir Michel-François Demet, « Hoffmann (Ernst Theodor Amadeus) 1776-1822 », dans *Encyclopædia Universalis*, 2009, p. 426-427.

<sup>9</sup> « La poétique de Valéry a même pour fondement cette ambition de mettre au point et de réaliser des stratégies qui visent le contrôle de l'effet produit sur le lecteur. En ce sens, notre auteur reconnaît sa dette envers l'œuvre théorique d'Edgar Allan Poe, notamment *The Philosophy of Composition* (1846) et *The Poetic Principle* (1849), ainsi qu'envers la "poétique de la suggestion" de Mallarmé. » (dans Barbara Scapolo, « Paul Valéry face à Edgar Allan Poe. Une pensée philosophique entre composition et création » dans *Tangence*, n° 95, hiver 2011, p. 11-28).

<sup>10</sup> Jeanne Favret, « Todorov T., *Introduction à la littérature fantastique* » dans *Revue française de sociologie*, 1972, 13-3. p. 444-447.

<sup>11</sup> Michel Viegnès, *Le Fantastique*, Paris, Flammarion, « GF-Corpus Lettres », 2006.

Mellier<sup>12</sup> qui considèrent le fantastique comme une « monstration de l'inexplicable » et de l'inacceptable<sup>13</sup>.

Michel Viegnes rappelle du reste en préambule de son ouvrage que le fantastique, loin de constituer un genre clos, est surtout une catégorie esthétique, particulièrement rétive à toute définition stricte ou à toute clôture. Il est par essence fragmentaire, il procède par éclats ; à son épreuve c'est la part rationnelle du réel qui peut, par inversion, devenir problématique. Le fantastique, s'il dépend d'un nouvel ordonnancement des discours et des points de vue, est tout autant une affaire de décor et de phénomènes, de sensibilité de plume et de sensibilité de lecture, de mise à l'épreuve du sujet contre l'objet – du subjectif contre l'objectif, même lorsque ce dernier est à peine croyable<sup>14</sup>.

Très récemment (2015), le colloque international *Frontières et limites de la littérature fantastique* pointait à nouveau du doigt, dans son programme, la limite d'une démarche critique exclusivement tournée vers la définition du genre :

La littérature « fantastique » semble avoir connu quant à son appréhension un double processus apparemment contradictoire de fragmentation et d'essentialisation qui risque d'en brouiller la lisibilité sous couvert de la rendre possible. Fragmentation puisqu'elle est souvent traitée aux échelles nationales, au détriment d'une détermination de ce qui peut différencier et par là-même rendre pertinents les proximités et les croisements. Essentialisation puisqu'elle est d'ordinaire considérée comme un bloc certes susceptible d'évoluer dans le temps (cela concerne principalement les thématiques), mais poétiquement homogène – qu'on l'aborde selon les critères de la construction textuelle ou selon ceux de la perception esthétique (au demeurant souvent réduite à la peur, ou plus significativement à la notion freudienne d'« inquiétante étrangeté » [*Unheimliche*]). Peut-être y aurait-il donc lieu de sortir la notion de fantastique de cette clôture poétique ou de cette réduction thématique dont elle a largement fait l'objet sur la plan critique, et d'interroger en quoi les pratiques littéraires unifiées sous ce terme générique peuvent recouvrir diverses modalités d'inscription des enjeux scientifiques, philosophiques ou idéologiques qui traversent historiquement les sociétés où elles apparaissent<sup>15</sup>.

Il apparaît que la littérature fantastique, émergeant au siècle des révolutions industrielles et de la rationalisation scientifique, procède généralement d'une contre-culture, qu'elle pointe du doigt au XIX<sup>e</sup> siècle tous les défauts de la grande machine du Progrès, de ce que Baudelaire appelle déjà en 1855 l'américanisation de la société<sup>16</sup>, qui fait perdre au Français moyen « la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel. » La capacité du récit fantastique à contredire la marche d'un siècle, à contrecarrer par la violence et la peur l'ennui du monde et de sa gestion politique sont pointées presque dès la naissance du

<sup>12</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* [1970], Seuil, coll. « Points », n° 73, 1976 ; Irène Bessière, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse Université, 1974 ; Jean Bellemin-Noël, « Des formes fantastiques aux textes fantastiques » et « Notes sur le fantastique », articles parus dans la revue *Littérature*, n° 2 et n°8, mai 1971 et décembre 1972 ; Charles Grivel, *Fantastique-Fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1992 ; Denis Mellier, *L'Écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », n° 26, 1999.

<sup>13</sup> Noëlle Benhamou, « L'œil et l'esprit : le fantastique ou la question du réel », *Acta fabula*, vol. 7, n° 1, printemps 2006, URL : <http://www.fabula.org/revue/document1245.php>, page consultée le 17 mai 2015.

<sup>14</sup> « Il y a une humeur fantastique, proche de ce que les Grecs appelaient *periptosis*, qui exprime ce qui nous tombe dessus avant qu'on l'ait jugé. Le fantastique, même s'il en est l'effet dans la littérature ou les arts plastiques, ne se réduit pas au fonctionnement d'un discours ou d'une image. Il définit une "attaque" particulière de notre sensibilité. Toutefois celle-ci, loin de constituer une expérience subjective, se présente à l'opposé comme l'épreuve même de l'indépendance du réel à l'égard de l'expérience qu'on peut en avoir : exhibant de façon particulièrement impartiale (et catastrophique) ce fait que le réel se manifeste surtout là où nos constructions échouent. » (Alain Chareyre-Méjan, *op. cit.*)

<sup>15</sup> Colloque organisé par Patrick Marot du 20 au 22 mai 2015 à l'Université de Toulouse, voir [http://plh.univ-tlse2.fr/accueil-plh/activites/colloques/colloque-frontieres-et-limites-de-la-litterature-fantastique--366344.kjsp?RH=ACCUEIL\\_PLH](http://plh.univ-tlse2.fr/accueil-plh/activites/colloques/colloque-frontieres-et-limites-de-la-litterature-fantastique--366344.kjsp?RH=ACCUEIL_PLH) (page consultée le 25 mai 2015).

<sup>16</sup> L'expression sous forme de participe – l'homme *américanisé* – se trouve sous la plume de Charles Baudelaire dans un opuscule au sujet de l'Exposition Universelle de 1855.

genre par Nodier ou par Baudelaire ; or, les orientations critiques se sont presque exclusivement, au XX<sup>e</sup> siècle, occupées de délimiter les bornes du genre, tout en escamotant de façon spectaculaire sa dimension de trublion<sup>17</sup> du siècle, et à vrai dire sa dimension politique, le rôle qu'une telle littérature a à jouer dans la construction de la Polis humaine. Pourtant P.-G. Castex rappelait (*op. cit.*, 1951) que l'invention fantastique procède d'un « refus plus ou moins conscient de s'intéresser au monde tel qu'il est, au monde tel qu'il pourrait être un jour grâce aux efforts des hommes de bonne volonté. » Étudier cette dimension idéologique, *politique*, de la littérature fantastique, tout en brisant les carcans d'une étude des textes exclusivement nationale est – dans la lignée des dernières avancées critiques en la matière – ce vers quoi j'ai orienté ma thèse. Quels sont donc les rapports de cette littérature qui privilégie l'obscurité et l'instable avec le progrès ?

## Évolution du sujet

La définition d'un sujet de thèse connaît parfois de spectaculaires évolutions. C'est le cas de celui-ci. Je ne reviendrai pas sur le choix que j'ai fait de placer Edgar Poe au centre de mes préoccupations, lequel rayonna vers Hoffmann, Maupassant, puis L. Tieck, Villiers, et enfin Hawthorne, souvent absent des anthologies fantastiques<sup>18</sup> ; cependant mes premières recherches s'orientèrent vers une thématique centrale, l'étude de la folie, et un objet technique, le narrateur-personnage.

La rédaction d'une thèse, processus considérable en termes de temps et d'énergie, amène nécessairement à évaluer son utilité ; en novembre 2014, après avoir rendu la première version de mon projet<sup>19</sup>, j'ai été amené à tout détruire et à tout refonder. J'avais d'abord été séduit par l'étude du thème de la folie au sein des récits fantastiques, par goût de l'obscur, de ce qui peut contredire la marche d'un siècle consacré (dans la douleur et les secousses propres aux maïeutiques) à l'éradication des *terra incognita*, le XIX<sup>e</sup> siècle. La lecture de l'ouvrage tiré de la thèse de Gwenhaël Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, vint affermir deux constats : le premier, que j'avais mis le doigt sur un problème intéressant, le second qu'il avait déjà été traité. J'ajoutai cependant à mes *Vertiges de la folie* l'artefact du *narrateur-personnage* ; las, en novembre les dés étaient jetés, et mon sujet de thèse compromis, car largement défriché. Je conservai cependant la poutre maîtresse du sujet, celle qui m'était la plus chère : cette idée d'une série de textes développant contre leur siècle une sorte de haine ou tout au moins de critique, d'esprit à esprit : Tieck inspirant Hoffmann, lequel inspira Hawthorne et Poe, ceux-ci s'entr'admirant, Poe aiguillonnant Villiers puis Maupassant – à l'autre extrémité de cette chaîne – qui en distille la leçon d'effroi en contrepoint de son réalisme. Littérature ne soutenant *a priori* aucune thèse politique, la littérature dite fantastique me semblait paradoxalement pouvoir supporter – parce qu'elle est intrinsèquement un miroir inverse du réel, qu'elle découvre ce qui ne se montre pas – l'hypothèse d'une capacité à mener une critique *objective* sur le siècle où elle s'était développée. La lecture de quelques éléments de critique me convainquirent du bien-fondé de cette intuition, jamais étayée cependant dans le cadre d'un ouvrage d'envergure. Le fantastique en littérature souffre d'une méfiance intrinsèque envers la définition, et demeure un objet textuel problématique – ces aspects focalisant une

<sup>17</sup> Le TLFi donne cette définition de *trublion* : « Individu faisant délibérément de l'agitation pour inviter au désordre, semer le trouble quelque part. » À lire Villiers (beaucoup moins Hawthorne), on a le sentiment que tel pourrait être le rôle d'une littérature fantastique.

<sup>18</sup> Voir encore Noëlle Benhamou, *op. cit.*

<sup>19</sup> *Vertiges de la folie : constructions et métamorphoses d'un narrateur-personnage incertain dans la littérature fantastique / Relecture croisée des nouvelles de Hoffmann, Poe & Maupassant (1814-1891).*

grande partie des travaux critiques menés jusqu'alors à son sujet. Parler de *comment* fonctionne le fantastique trébuche d'abord sur *ce qui est* à considérer fantastique.

Les méandres de la réflexion qui m'ont mené à cette refondation peuvent être résumés en substance par ma méfiance et peut-être ma lassitude, quant à la démarche structuraliste d'étude des textes (cela sans nier un seul instant son immense apport à la critique universitaire), la conscience toute personnelle aussi d'une urgence : que la critique doit jouer un rôle, non pas lointain mais engagé, dans un monde vacillant, et que je devais orienter ma thèse *vers* le monde, les textes non plus seulement devisant avec les textes, monde clos et abstrait du réel, mais les textes parlant au monde et du monde. Je privilégiai désormais le prisme politique comme angle thématique de ma thèse, et m'attelai à rédiger une nouvelle version du projet, modifiant en profondeur au passage son titre :

*La Littérature fantastique, miroir vacillant de la Cité. Puissance allégorique et résistance aux idéologies dominantes dans les récits fantastiques allemands, français et américains (1797-1891).*

Les livres nous éduquent. Que nous apprend donc la littérature fantastique ?

### **Positif, négatif**

Le XIX<sup>e</sup> siècle est un siècle de grands bouleversements humains. Tout juste sorti en 1815 des suites napoléoniennes de la Révolution française, qui a cristallisé les passions antagonistes et fourni aux Romantiques de quoi rêver l'énergie (rêve anéanti en France par la Restauration), il est secoué en son milieu par une série d'avancées scientifiques nourries par l'obsession de mieux connaître l'individu et ses pulsions.

Dans le même temps, les révolutions industrielles et leurs avatars, la Bourse, le développement de la presse, l'accélération des transports, le commerce de masse, forgent un homme qui devient à la fois de plus en plus conscient de soi-même, et conscient de la masse de ses semblables. Les développements du commerce, l'absence de conflit de grande ampleur entre 1815 et 1914, favorisent la course de l'individu vers le pouvoir et l'argent, on le lit dans Balzac, dans Thackeray, dans l'incisif *Virginie et Paul* de Villiers de l'Isle Adam, dans Zola. C'est la sagesse du siècle, sa *raison* : « Jeune homme, déclare l'évêque de Besançon à Julien Sorel, *si vous êtes sage*, vous aurez un jour la meilleure cure de mon diocèse, et pas à cent lieues de mon palais épiscopal ; mais il faut *être sage*<sup>20</sup>. » Au fil de la décennie 1830, Auguste Comte écrit son *Cours de philosophie positive*, dans lequel il stipule qu'il faut « éliminer les spéculations métaphysiques abstraites, établir les critères de la rationalité des savoirs, et comprendre les lois de l'organisation sociale. » Le XIX<sup>e</sup> siècle est le nouveau siècle aristotélien, celui des catégories. On s'intéresse à la science, on s'intéresse à la déclinaison systématique des normes : norme sociale et morale<sup>21</sup>, norme artistique<sup>22</sup>, norme psychique. En 1798, Philippe Pinel publie sa *Nosographie philosophique*, première

<sup>20</sup> Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Paris, Le Livre de poche, 1997, p. 208.

<sup>21</sup> *Madame Bovary* de Flaubert, paraissant en 1857, fonctionne à cet égard comme un révélateur. Comme l'écrit Thierry Laget dans sa Préface à l'édition Gallimard (coll. « Folio ») de 2001 : « Or, sur le fond des bigarrures [romantiques], c'est ce roman-là, terne, qui paraît criard, plongeant ses premiers lecteurs dans la stupeur, excitant le scandale, ranimant la censure. Il est d'ailleurs à peine imprimé que la justice se met en branle et intente à l'auteur un procès pour "délit d'outrage à la morale publique et religieuse et aux bonnes mœurs". » Norme sociale, morale, artistique, sont liées.

<sup>22</sup> Le XIX<sup>e</sup> siècle fait et défait les modes esthétiques. Il y a le Salon officiel, et celui des Refusés. Le Romantisme tel que voulu par Hugo dans sa *Préface à Cromwell* (1827), allie, contre les classiques, et rappelant Shakespeare, le grotesque et le sublime, veut le mélange des genres, des tons, la couleur locale, la distorsion des règles, qui elle-même devient règle esthétique. Le Romantisme devient dans le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert (composé dès les années 1850) une nouvelle norme, qu'il faut moquer et contourner.

classification des maladies mentales. En 1838, J. E. D. Esquirol, qui a développé les travaux de Pinel<sup>23</sup>, fait voter une loi « des aliénés » obligeant chaque département à se doter d'un hôpital où soigner les maladies mentales. On circonscrit mieux la folie et les fous. C'est dans le mouvement hygiéniste du siècle, comme le souligne Fernand Braudel :

Ainsi la pratique de l'internement a-t-elle entraîné un recul de la folie ; la disparition du fou comme personnage familier de la vie quotidienne est une sanction sociale [...]. [On] chasse de la société une figure négative, qui fait honte à cet ordre social ; qui n'y a pas sa place puisqu'elle ne peut être conçue rationnellement. « Le fou de l'âge classique enfermé avec les vénériens, les débauchés, les libertins, les homosexuels... se dissipe dans une appréhension générale de la déraison<sup>24</sup>. »

L'âge postclassique, dit Foucault, perpétue la tradition aliéniste de l'âge classique, suivant « les lois immuables de la morale<sup>25</sup> ».

C'est cependant dans ce contexte qu'apparaît, tendance durable et profonde, la littérature fantastique. Qu'une littérature de l'ombre côtoie la lumière des sciences n'est qu'en apparence un paradoxe, un fascinant paradoxe. Dans sa préface à une *Anthologie du fantastique* (1966), Roger Caillois affirme que « le fantastique est partout postérieur à l'image d'un monde sans miracle, soumis à une causalité rigoureuse. » Enfanté logiquement par le siècle des Lumières, le XIX<sup>e</sup> siècle apparaît comme un point maximal de définition des normes et des raisons. Il apparaît dès lors naturel qu'y émerge en contrepoint oxymorique la tentation esthétique du fantastique. Raison et déraison semblent inextricablement liées dans ce moment de l'Histoire humaine, que P.-G. Castex nomme<sup>26</sup> : « renaissance de l'irrationnel ». Le fantastique, écrit G. Ponnau<sup>27</sup>, « apparaît, à ce titre, comme la réponse singulière et exemplaire de l'imaginaire aux efforts de rationalisation qui caractérisent l'idéologie du progrès. » Il est un miroir vertigineux<sup>28</sup>. Pendant que Pinel écrit sa *Nosographie philosophique*, Goya grave ses *Caprichos* (1799) ; l'un d'entre eux est titré : *Les Songes de la raison engendrent des monstres*. Au début de la décennie 1820, Géricault fait voir ceux qu'on a enfermés loin des regards, et peint ses portraits de monomanes. Il exhibe les monstres sociaux.

Dans ce siècle où s'opposent, aux deux extrémités, un héroïsme de génération et l'arrivisme individuel, romantisme et naturalisme ; dans ce siècle du positivisme où l'on tâche de réduire l'Homme à une *terra cognita*, dûment et systématiquement référencée, trois auteurs se détachent plus particulièrement des courants de résistance, à trois moments du siècle – son début, son milieu, sa fin –, et qui tâchent de faire voir, dans

<sup>23</sup> Esquirol, à la suite de Pinel, est du reste l'un des premiers à avoir fait la distinction entre *hallucinations* (perceptions sans objet externe, produites et construites par l'esprit) et *illusions* (erreurs de perception ; mauvaise interprétation des stimuli réels). Le fantastique se sert de ces matériaux, comme de la science (qu'on pense à Maupassant assistant aux démonstrations de Charcot à la Pitié-Salpêtrière) ou de la crypto-science (pathognomonie, mesmérisme, magnétisme animal) pour nourrir ses propres développements.

<sup>24</sup> Fernand Braudel, « Trois clefs pour comprendre la folie à l'époque classique » [Michel Foucault, *Folie et déraison : Histoire de la folie à l'âge classique*, coll. « Civilisations d'hier et d'aujourd'hui »], dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 17<sup>e</sup> année, n° 4, 1962, p. 761-772.

<sup>25</sup> Philippe Pinel, *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Paris, Richard, Caille & Ravier, 1801.

<sup>26</sup> Dans *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.

<sup>27</sup> Gwenhaél Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997.

<sup>28</sup> Quant à la littérature fantastique, la métaphore optique est développée par M. Milner dans *La Fantasmagorie*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1982. Le bon docteur Tribulat Bonhomet, création de Villiers de L'Isle-Adam, et qui regarde dans l'œil de Claire Lenoir le spectacle de la mort, ressemble bien à cette science confrontée à quelque insondable et incompréhensible mystère : « En examinant les yeux de la morte, je vis, distinctement, d'abord se découper, comme un cadre, le liseré de papier violet qui bordait le haut de la muraille. Et, dans ce cadre, réverbéré de la sorte, j'aperçus un tableau que toute langue, morte ou vivante (je n'hésite pas un seul instant à le dire), est, sous le soleil et la lune, hors d'état d'exprimer. » (A. Villiers de L'Isle-Adam, *Tribulat Bonhomet*, Paris, Stock, 1908, p.263-264.)

leur œuvre, la part sombre de l'homme, la part inconnaissable et intangible : E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant. Les deux premiers consacrent presque exclusivement leur production littéraire au genre fantastique ; Maupassant, lui, produit des nouvelles fantastiques en marge d'œuvres naturalistes ou réalistes : cette notion de *marge* est à elle seule révélatrice d'une fonction critique du genre. Tous trois, chacun en leur temps et en leur atmosphère, en refondent<sup>29</sup> et en approfondissent les canons. Il nous semble utile d'adjoindre à ces trois auteurs, dans le cadre de notre thèse, trois autres qui les redoublent, comme autant d'ombres portées : Tieck précédant Hoffmann, Hawthorne accompagnant Poe, Villiers de L'Isle-Adam jetant sur le siècle son regard cynique, préoccupé de donner au monde moderne et *positif* ses reflets les plus inquiétants<sup>30</sup>.

## Lecteur et critique

Employée à définir attentivement ce qu'elle appelle genre fantastique et ses critères internes, la critique axée autour de Tzvetan Todorov a dans une large mesure négligé de considérer le texte fantastique comme une interface possible avec son époque. Ce faisant, elle a tâché de conditionner et de circonscrire l'attitude du lecteur face au texte fantastique.

À narrateur instable, à perception inquiète, à texte chiffré – lecture nécessairement soupçonneuse. Pour ainsi dire, plus qu'un autre, le texte fantastique requiert et engage son lecteur dans une chasse au sens ; la stylistique à l'œuvre crée un jeu. « L'interprétation prévue du texte, écrit Umberto Eco, fait partie de son propre projet génératif<sup>31</sup>. » Or, le genre fantastique escamote largement l'*interprétation prévue*, laissant *a priori* un champ large à la réaction du lecteur. Nous voici pourtant, lecteurs, engagés dans une relation embrayée<sup>32</sup> avec le texte – nous voici pris à partie, témoins ou juges de ce qui se trame : et non pas lecteurs désintéressés d'une simple fiction plaisante, car la gamme sur laquelle joue le fantastique est bien la peur (et ses variations : doute, surprise, horreur, terreur). Quel lecteur attend la fable fantastique, et puisque la peur est la corde qu'on fait résonner en lui, qu'attend-on de cette peur ?

La troisième condition du fantastique, nous dit Todorov, est formulée comme suit : « Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation "poétique". » Quand un monstre apparaît au cours du récit, c'est qu'un monstre apparaît ; le phénomène est phénomène ; il n'y a pas lieu, nous dit en substance Todorov, de chercher à interpréter symboliquement l'apparition du monstre. Mais à mieux y regarder, la formulation même de cette troisième exigence todorovienne peut apparaître dogmatique : *Il importe que le lecteur adopte une certaine attitude*. Est-ce bien le rôle du lecteur que de calibrer sa lecture (*qu'[il] adopte*) selon des règles préétablies et qui lui seraient supérieures (*Il*

<sup>29</sup> On considère habituellement Hoffmann comme le fondateur du fantastique européen ; mais avant lui, Ludwig Tieck écrit – entre autres – *Der blonde Eckbert* (1797), à quoi Hoffmann rattache expressément sa propre esthétique.

<sup>30</sup> Quant à Villiers, A. W. Raitt évoque un fantastique larvé, surtout tenant au décor, le surnaturel n'intervenant que rarement, ou sous forme finalement explicable : « Dans toutes ces œuvres, sans faire appel à des éléments proprement fantastiques, Villiers crée l'impression qu'à tout moment le réel risque de basculer dans le fantastique. La frontière entre le monde des apparences et le monde de l'au-delà paraît être sur le point de s'effacer, sans que cet effacement se réalise tout à fait. » (« Villiers de l'Isle-Adam et le fantastique » dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1980, n° 32, p. 221-229.)

<sup>31</sup> Dans *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 82.

<sup>32</sup> Nous empruntons à Philippe Lejeune (*Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1975) la distinction relation embrayée (générée par l'autobiographie) / relation débrayée (générée par la fiction).

*importe*) ? Il semble chez Todorov que la nature infamilière du monstre bloque sans remède toute tentative d'interprétation. Quelle est la nature du monstre, et celle de la peur qu'il génère ? La réponse todorovienne se trouve dans la résolution textuelle (le récit bascule vers l'étrange si le phénomène fantastique est explicable, vers le merveilleux s'il est inexplicable), et produit une nouvelle modalité de classement générique des textes<sup>33</sup>. Pourquoi ne pas chercher la cause ou la nature du monstrueux hors-texte ? Le double, motif privilégié du fantastique, n'a-t-il pas *tout de même* quelque explication symbolique ? Il ne semble pas que la peur soit condamnée à demeurer sans conséquence autre qu'elle-même, et sans cause plus collective que l'apparition particulière, unique, du monstre<sup>34</sup>.

De fait, la définition todorovienne du fantastique clôt la finalité du récit fantastique (peut-être sans le vouloir absolument), le cantonnant à un rôle de pur délassement de l'esprit : récit *escapiste*<sup>35</sup>, objet qui n'a d'autre propos que de divertir le lecteur, et de provoquer en lui peur, effarement, surprise, et tous les succédanés des émotions fortes : en somme, la dose d'adrénaline, le battement de cœur supplémentaire qui déloge l'homme de son quotidien, quoiqu'il soit confortablement installé dans son fauteuil.

Or, voilà une étrange chose de cantonner la littérature fantastique à la fonction de divertissement digeste (la forme de la nouvelle, forme moderne, forme propre à une nouvelle économie de la lecture dans l'ère industrielle, pointant dans cette direction), elle qui justement se propose de traiter de la mort, de la misère, du monstrueux, de la torture mentale, de la folie souvent, des méandres les plus secrets du cerveau humain. Dans une littérature qui traite de l'inexploré humain, quoique souvent sur le mode du spectaculaire (épouvantail qui a polarisé l'attention de la critique, la littérature fantastique ayant souvent été considérée comme purement *spectaculaire*, et non *spéculatoire*) est-il absolument raisonnable de ne point voir autre chose que dans le monstre, un monstre ? Doit-on déplorer (comme mettant en péril le pacte de fiction) que le lecteur se laisse aller à l'interprétation allégorique ou poétique du fait surnaturel ? L'effet du fantastique est certainement la génération de la peur et ses dérivés ; mais nous formons l'hypothèse qu'on ne peut se contenter d'un *effet* pour horizon d'attente, et que la littérature fantastique, au-delà du seul plaisir du frisson, forme à petites touches, nouvelle à nouvelle, une critique politique<sup>36</sup>.

La posture todorovienne, synthétisant la critique qui la précède, non réévaluée par la suite, conduit à nier le pouvoir de représentation politique de la littérature. C'est considérer qu'à une époque de profondes mutations économiques, sociales, politiques (1780-1880), la littérature fantastique se met en marge du commentaire, se cloître dans

<sup>33</sup> « L'histoire critique du fantastique en France a très largement privilégié, comme caractéristique dominante du fantastique, l'enjeu d'une crise de l'interprétation sur celui des effets de visibilité, de monstration ou d'explicite, que réaliseraient comme leur intime paradoxe les apparitions du fantastique. » (Denis Mellier, « Avant-propos : Les remparts d'Elseneur, politique de la hantise et fiction fantastique » dans Denis Mellier (dir.), *Otrante*, n° 9, *Fantastique et politique*, Fontenay aux Roses, GEEFF, 1997, p. 9.)

<sup>34</sup> Les monstres « présentent et re-présentent une exigence qui requiert non seulement le sujet, mais sa communauté. » (*ibid.*, p.7)

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 15 : « Comme littérature *escapiste*, le fantastique détourne du monde actuel (*actual world, actualité*) au profit d'un *monde possible* de substitution, où le fantasme, sur les figures du gouvernement notamment, peut prendre corps, dans une zone de non contradiction absolue. C'est alors le caractère brutalement dé-raisonnable, imaginaire, non mimétique des élaborations – élucubrations ? – fantastiques qui le disqualifierait à signifier le politique. »

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.15 : « Fiction du manque et du désir, fiction de l'absolu retour des choses enfuies [...], le fantastique permet, par l'excès virtuel de ses mondes possibles, par ce rapport si particulier qui le lie ontologiquement au réalisme – un lien fait à la fois de subversion et de garantie – de creuser la surface de la rationalité politique d'une zone d'ombre et de violence, d'effroi et d'ambivalence. »

ses fantasmes, n'assume aucune intention politique<sup>37</sup>. Quand Charles Nodier, auteur de *Du fantastique en littérature*, écrit<sup>38</sup> : « On sait où nous en sommes en politique, en poésie nous en sommes au cauchemar et aux vampires », nous faisons l'hypothèse que cette littérature propose un miroir dérangeant, un miroir instable de la Cité.

La perspective structuraliste est du reste à renouveler à plus d'un titre. « D'abord, dit Todorov, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués<sup>39</sup>. » Or, la lecture de quelques nouvelles (mettons : *Eckbert le Blond* de Tieck, *Le Marchand de sable* de Hoffmann, *Le Scarabée d'or* de Poe, *Le Horla* de Maupassant) suffira à convaincre son lecteur que le postulat réaliste réclamé par Todorov tombe très souvent d'entrée de jeu : les paysages (où prédomine la nuit) et les personnages (bien souvent des solitaires) étant déjà marqués au sceau *au moins* de l'inhabituel, que le décor fantastique échappe à la binarité réalisme / surnaturel, et que parfois le rationnel *est* au sein du récit problématique. Que Nathanaël découvre la vraie nature d'Olympia – une poupée –, ne constitue ni une résolution apaisée du récit, ni un retour à la sagesse, mais tout au contraire le jette dans la folie.

Loin de la nécessité réaliste voulue par Todorov, quelques marqueurs, et surtout des marqueurs psychologiques chez le personnage, suffisent à provoquer l'identification du lecteur avec le déroulement du récit. S'il y a une vérité dans les récits fantastiques, elle se trouve plutôt du côté du cœur (émotions, réactions) ou du cerveau (raisonnements), plutôt que dans le décor ; le décor ou la situation, dans les récits fantastiques, est intrinsèquement marqué par le paradigme du mystère ou de l'instable : la nuit, la solitude en sont les marqueurs les plus fréquents. Relisons *Le Horla* : malgré la mise en place d'une topologie extrêmement réaliste dès la première page de la nouvelle, malgré le déroulé rationnel des événements, celui d'un *journal intime*, de date en date, on a le sentiment d'avoir affaire à un *narrateur enfermé sans remède dans sa solitude* (c'est aussi le double tranchant, presque oxymorique, du *journal intime*), quels que soient les personnages qu'il côtoie au cours du récit.

La définition de Todorov, reprenant celle de Roger Caillois, puis reprise et précisée par G. Ponnau dans *La Folie dans la littérature fantastique*, a l'avantage de constituer une fondation sur quoi appuyer le renouvellement de la réflexion sur la littérature fantastique. Gérard Klein, insatisfait de l'anthologie de Caillois, déclarait cependant<sup>40</sup> : « Peut-être alors verra-t-on émerger de nouvelles réflexions cette définition du fantastique que Roger Caillois, après bien d'autres, s'acharne à inventer alors qu'elle ne saurait surgir que de nombreuses lectures. » Une définition du fantastique ne peut émerger que de la lecture des œuvres qui composent le genre<sup>41</sup> ; or, la critique, durant

<sup>37</sup> Nous entendons par *politique* ce qu'en dit le TLFi : *Qui a rapport à la société organisée* ; soit au sens aristotélicien, quand le philosophe (dans *La Politique*, I, 2) déclare l'homme un *animal politique*, ajoutant : « Et celui qui est sans Cité, naturellement et non par suite des circonstances, est ou un être dégradé, ou un être au-dessus de l'humanité. [...] En même temps que naturellement apatride, il est aussi un brandon de discorde. » C'est une définition possible du *monstre*, être qui se dénonce aux yeux des autres par sa différence irréconciliable avec l'homme.

<sup>38</sup> Dans le *Journal des Débats* du 1<sup>er</sup> juillet 1819, rendant compte du *Vampyre* de Polidori, secrétaire et compagnon de voyage de Byron. La nouvelle est d'abord attribuée à Byron lui-même.

<sup>39</sup> T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* [1970], *op. cit.*, p. 37.

<sup>40</sup> Dans *Fiction*, n° 159, 1967.

<sup>41</sup> La notion de *genre fantastique* pose actuellement problème ; mais on peut, si genre il y a, utiliser la typologie énoncée par G. Ponnau dans sa thèse : textes du soupçon, textes de la monstration, textes du dysfonctionnement. Les trois catégories mettent aux prises réalisme et surnaturel. La première rassemble les textes générant l'hésitation dans l'interprétation du fait fantastique ; la seconde, ceux mettant le monstre en scène ; la troisième ceux mettant en scène la dénonciation des procédés d'écriture. On remarque qu'Edgar Poe a fait feu de tout bois à l'égard du fantastique, charpentant en quelque sorte le genre, et fournissant les outils de sa parodie.

soixante ans, a semble-t-il préféré ciseler le cadre – la définition – pour y faire entrer les textes, plutôt que de réévaluer la définition à l'aune des textes mêmes – t d'y trouver d'autre préoccupation qu'une « aventure intellectuelle<sup>42</sup> » plutôt que le creuset d'une critique politique.

C'est ce travail que nous nous proposons d'initier ici.

Le spectre, si l'on peut ainsi dire, à travers lequel nous tâcherons de mener un tel travail, est bien celui du politique ; tant il nous a semblé, à la lumière de textes de Tieck, Hoffmann, Hawthorne, Poe, Villiers de L'Isle-Adam, Maupassant, injuste de priver la littérature fantastique d'une projection politique (à défaut de projet), d'une capacité de réévaluer le monde réel à l'aune de l'instable, et d'une propension à montrer l'individu aux prises avec l'inconnaissable, en ce moment de l'Histoire où l'Homme est en proie aux changements des systèmes de gouvernement, et où se théorise au sein des révolutions la démocratie. Une fois encore : comment une littérature dont la nuit, la figure du solitaire, la modulation des lumières, le cauchemar, le macabre, le culte du secret et l'esthétique du mensonge sont les caractères les plus systématiques, serait-elle pour jamais close à la lecture allégorique ? La littérature fantastique, nouveau miroir du monde, miroir vacillant, reflète, dans un siècle où se construit un système de certitudes, l'homme affaibli (figure récurrente chez Poe) en proie au doute (chez Maupassant), à des forces incontrôlables. Les *Nachtstücke* de Hoffmann, nous dit son traducteur Philippe Forget<sup>43</sup>, ne « mettent[-elles pas] en jeu, pour les problématiser davantage [...], les prétentions des Lumières », et n'en font-elles pas « alterner les pôles » ?

Que nous montre de la Cité la littérature fantastique, et quelle vision du Progrès ?

Nous faisons le postulat que le récit fantastique, loin de se faire le porteur de thèses politiques claires, prend le détour de la fable et le truchement de l'individu pour parler du monde.

Au gré d'expériences individuelles, procédant de perceptions individuelles (le fantastique est avant tout une littérature issue de sociétés industrielles, fondées sur l'individualisme, *donc* vouée à traiter avec l'individu, sinon *de* l'individu) émerge l'image d'un monde instable, en proie au mouvement, où l'ordre ancien des choses est à coups de biseaux (le XIX<sup>e</sup> siècle est un siècle de révolutions) réévalué. Dans quelle mesure la littérature fantastique constitue-t-elle un moyen de résistance, voire de réaction ? De quels fantasmes politiques procèdent la peur, le crime, la mort ? Dans le geste fou de Nathanaël précipitant Clara du haut de la tour (*Der Sandmann*, Hoffmann), ne peut-on voir une résonance dans le *Rouge et le Noir*, lorsque Julien se rue dans l'église pour abattre M<sup>me</sup> de Rênal – toute pensée verrouillée, inaccessible au lecteur dans les deux cas ? Et le *Rouge*, démontrant tout le mal que fait la Restauration à l'individu ambitieux mais né pauvre, est un écrit violemment politique : c'est là du reste son seul réalisme.

Cette analogie de deux gestes fous, celui de Nathanaël, celui de Julien, Nathanaël précédant Julien, nous mène à examiner plus curieusement *Der Sandmann* comme une œuvre de la déconstruction, celle de l'individu tel que la société voudrait le modeler. Ce refus du rôle social, la mise en marge volontaire de l'individu, on les retrouve dans tout Poe, on les retrouve dans tout Villiers, on les retrouve dans *Le Horla*.

On pourrait se contenter de définir le fantastique *a minima* par ce que Freud appelle

<sup>42</sup> L'expression est de Denis Mellier, *op. cit.*, p. 10.

<sup>43</sup> Dans sa préface de l'édition des *Tableaux nocturnes*, Paris, Imprimerie Nationale, 1999, p. 16.

*Unheimliche*, traduit abusivement par Marie Bonaparte<sup>44</sup> en « inquiétante étrangeté », plus correctement par Philippe Forget en « infamiliarité » : ce sentiment que le familier subit l'influence perverse de l'immatériel ou de l'incroyable. Ce serait réduire le fantastique à son seul effet, la peur. Les récits d'un Hoffmann ou d'un Poe ne valent-ils que parce qu'ils nous font peur ? Nous avons l'intuition que le corpus fantastique construit au contraire, au-delà de la peur, contre son siècle, et au-delà même des nations, un individu à dimension exemplaire, porteur de pulsions négatives, et que cet idéal humain, tenant entre autres du dandy, est ce qui provoque la fascination durable chez le lecteur. Cette hypothèse reste bien entendu à prouver, textes à l'appui.

La définition de l'homme fantastique (*homo fantasticus*), est en effet ce vers quoi convergent toutes les pistes d'étude que j'aie pu rassembler pour l'établissement d'un plan de travail : les rapports de la littérature dite fantastique avec le progrès, son goût pour les crypto-sciences, le simulacre de l'écriture scientifique (*La Vérité sur le cas de M. Valdemar* de Poe), l'usage des sciences poussé à leur point maximal (*The Birthmark* de Hawthorne), postulat de proto-science-fiction engendrant l'incroyable ; l'esthétique du secret ; les avatars de l'instabilité ; la figure du solitaire, le double, une tendance à exploiter stylistiquement le point de vue inouï ; la nuit ; le doute, le subjectif, la peur de la folie ; quel discours politique produit cette littérature, et de quelles prétentions morales se pare-t-elle ?

Dans quelle mesure la littérature fantastique se fait-elle le lieu fragile, fragmentaire<sup>45</sup>, de la déconstruction de la Cité, via la mise en scène du surnaturel<sup>46</sup> et sa confrontation avec le sujet<sup>47</sup> ? Quel homme construisent les textes fantastiques, et que nous dit-il sur le monde ? Ces pistes s'offrent à nous ; il ne reste plus qu'à les explorer.

---

<sup>44</sup> En 1933 ; le texte de Freud paraît en Allemagne en 1919.

<sup>45</sup> Cette esthétique de l'éclat, du fragment, se retrouve dans le choix d'une forme privilégiée, la nouvelle.

<sup>46</sup> On reprend ici la formulation de G. Ponnau, qui synthétise les moyens de cette mise en scène : « Oxymore, hypotypose, anacoluthes : associées, contrastées, ces figures pourraient bien être la marque conjointe de l'impossible figuration, de l'excès de figuration et de la défiguration où se reconnaît le jeu retors du fantastique avec les normes. » (G. Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997, p. XV).

<sup>47</sup> Comme l'entomologiste balzacien ou zolien, l'auteur fantastique confronte le sujet au surnaturel, et en examine la réaction (pour ainsi dire *chimique*) ; sorte de crypto-expérience reprenant le processus empirique scientifique qui devient la norme au XIX<sup>e</sup> siècle.