

BACKÈS, Jean-Louis  
Université Paris-Sorbonne (Paris-4)

## Le mot « fantastique »

### ARTICLE

Il existe un grand nombre de définitions du fantastique. Retenons-en au moins deux, parmi les plus célèbres : celle de Littré et celle de Todorov.

La définition de Littré ne figure pas pour rien dans un dictionnaire. Elle a pour fonction de décrire le mot dans tous ses sens ; donc elle prend aussi en compte, à côté d'emplois depuis longtemps admis, un autre emploi, alors relativement récent, qui se distingue par deux traits : l'adjectif « fantastique » s'y applique à des objets littéraires ; et il tend à devenir substantif. Il faut définir non seulement le genre fantastique, mais le fantastique tout court. On sait comment Littré s'est acquitté de sa tâche . A la fin de la seconde subdivision de son article, après une barre oblique, il a noté : « *Contes fantastiques*, se dit en général des contes de fées, des contes de revenants, et, en particulier, d'un genre de contes mis en vogue par l'allemand Hoffmann, où le surnaturel joue un grand rôle. » A la fin de la quatrième subdivision, qui est consacrée, elle, au substantif, il a ajouté, toujours après barre oblique : « *Le fantastique*, le genre des contes fantastiques. »

Il convient de s'interroger sur le rôle qui incombe ici à Hoffmann. A quoi sert la référence ? S'agit-il seulement d'un exemple ? Nodier, Mérimée, Gautier, n'auraient-ils pas pu être invoqués de la même manière ? La réponse est aisée : comme l'a opportunément rappelé Joël Malrieu <sup>[1]</sup> , Hoffmann, depuis 1829, depuis le coup de publicité qui l'a lancé en France, est considéré comme l'initiateur d'un genre qui, avant lui, est supposé ne pas avoir existé. Il représente à la fois un modèle et une manière de figure mythique. De même qu'Hermès a inventé la lyre, de même qu'Orphée a fait naître la poésie, de même qu'Archiloque a inauguré l'iambe, genre féroce, de même Hoffmann peut revendiquer le titre de père du fantastique, qui tire donc de lui son origine.

Cet effet est sans doute secondaire. Plus visiblement, dans la formulation de Littré, « l'allemand Hoffmann » fournit au lecteur du dictionnaire une référence tangible. La définition utilise son nom comme elle utilise, juste avant, des expressions supposées comprises, parce que liées à des expériences de lecteurs ou d'auditeurs : « contes de fées, contes de revenants ». On a procédé par réunion d'objets familiers pour obtenir une notion générale. Hoffmann est l'un de ces objets. Aussi la catégorie de « particulier » entre-t-elle en jeu dans la mention qui est faite de son nom. La réunion de ces objets particuliers permet au lexicologue d'exécuter une des tâches qui sont les siennes : il synthétise autant que faire se peut toutes les acceptions attestées du mot dont il s'occupe ; il ne néglige, il n'exclut rien.

Les exemples permettent de rejoindre le concret. Une définition peut évidemment se faire par équivalence, par synonymie,

par périphrase, en restant à l'intérieur du langage. <sup>[2]</sup> Il y a des moments où cette technique est inopérante. Comment définir le côté gauche et le côté droit ? La plupart des dictionnaires proposent un repère et non une définition abstraite très difficile à imaginer : on dit simplement que le côté gauche est le côté du cœur ; on montre un cœur dans un corps. Qu'est-ce que le fantastique ? Pour répondre, il suffit de montrer Hoffmann. Qu'est-ce que l'épopée ? Lisez Homère et Virgile. A la limite, on s'épargnerait ainsi la peine de construire une définition aussi rigoureuse que celles qui figurent en tête des manuels de géométrie, de logique ou de chimie.

La définition de Todorov fonctionne d'une manière très différente. Elle procède, selon une méthode d'inspiration aristotélicienne, par classification, par distinction d'espèces à l'intérieur d'un genre. La différence spécifique, celle qui marque les frontières, est ici, comme on sait, la notion d'hésitation. On considère l'ensemble des narrations où coexistent deux univers incompatibles, pourvus chacun de ses lois propres. La contradiction peut être résolue au profit de l'un de ces univers — et c'est le merveilleux —, de l'autre — et c'est l'étrange ; elle peut aussi n'être pas résolue du tout — et c'est le fantastique.

Il est essentiel de comprendre que la définition du fantastique telle que la donne Todorov n'est pas une définition du mot « fantastique ». C'est la construction d'un objet formel. Logiquement, sinon chronologiquement, l'étiquetage de l'objet, sa dénomination, est une opération seconde et, en partie, conventionnelle. Il est incontestable que le mot « fantastique » n'est pas choisi au hasard ; eu égard à certaines références qui sont dans toutes les mémoires — *La Vénus d'Ille*, de Mérimée, par exemple — il apparaît comme non injustifié ; il est même motivé. Mais il a subi, dans sa signification, un traitement réducteur : pour lui faire jouer le rôle qu'on attend de lui, pour le mettre en relation non équivoque avec l'objet qu'il doit désigner, il a été décidé que seraient tout simplement rejetés, bannis un certain nombre de sens attestés. La notion de « force », telle que l'utilisent les médecins, n'a rien à voir avec la force d'âme, ni avec les forces de l'ordre, ni même avec la force qu'est supposée donner à l'organisme l'ingestion d'aliments ou de médicaments appropriés.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que la définition proposée par Todorov ne corresponde pas à certains emplois du mot tels qu'on les rencontre dans la littérature. Peut-on voir, dans *Spirite*, de Gautier, un texte fantastique ? <sup>[3]</sup> La nouvelle oppose deux univers, celui du tout Paris mondain et celui des anges dont a parlé Swedenborg. L'intrusion du second dans le premier a de quoi surprendre, même si le récit a pris la précaution de mettre en scène un diplomate suédois, parfaitement respectable sur le plan mondain, et parfaitement swedenborgien par ailleurs. Aussi, confronté à des phénomènes pour lui difficiles à admettre, le héros hésite-t-il pendant une page ou deux. Très vite, dans la nouvelle — les exégètes s'accordent en général à laisser de côté ce que l'auteur lui-même pouvait croire — l'univers des anges impose sa réalité. La conclusion relève donc de ce que Todorov appelle le merveilleux ; seul un bref passage peut être, dans ce système, qualifié de « fantastique ». C'est pourtant ce mot de « fantastique » que Gautier a retenu dans l'intitulé de son œuvre : *Spirite, nouvelle fantastique*.

Cette remarque n'entraîne aucune espèce de difficulté. Il suffit d'un peu d'attention pour ne pas se perdre. Tout au plus risquerait-on de se tromper si l'on croyait, naïvement, que le mot a changé de sens au cours des quelque cent années qui sépare le texte de Gautier (1865) de celui de Todorov (1971). Le sens todorovien est nouveau ; mais il y a peu de chance qu'il ait chassé l'autre. Pour mieux maîtriser un mot assez insaisissable, il est certes nécessaire de prendre en considération son histoire. C'est particulièrement nécessaire quand on a affaire à un objet littéraire, puisque ce que nous appelons

aujourd'hui « littérature » comprend un certain nombre de textes anciens, dont nous estimons que, à la différence de tout ce qui existait à l'époque de leur apparition, ils sont toujours vivants. Mais il importe à la saine méthode de ne pas se représenter l'histoire, et notamment l'histoire d'un mot, comme une succession d'états qui s'excluraient réciproquement. A chaque moment, d'innombrables équivoques restent possibles.

Il n'est pas mauvais de noter, en passant, que les problèmes de vocabulaire, aisément solubles, se rencontrent à tout moment dans l'utilisation de ces objets formels qui sont désignés par des mots déjà attestés. Dans l'objet construit par Todorov, il est clair que, si les deux univers en présence sont incompatibles entre eux, ils ne sont pas symétriques. L'un des univers inclut l'autre. En reprenant la terminologie de hasard que nous avons utilisée pour parler de *Spirite*, nous pourrions dire que le monde des anges admet l'existence du monde parisien, mais que l'inverse n'est pas vrai. De là vient sans doute que, alors que chacun des mondes possède ses lois propres et donc son vraisemblable particulier, le monde le plus limité, ici le monde parisien, s'arroge seul le privilège de la vraisemblance. Il arrive qu'on lui attribue imprudemment une étiquette en rapport avec cette prétention et que, dans une analyse de texte dit « fantastique », on l'oppose comme vraisemblable, terrestre, rationnel, scientifique, naturel à l'autre monde qui sera qualifié d'invraisemblable, de céleste, d'irrationnel, de préscientifique, de surnaturel, voire, simplement, de fantastique, ce qui ne simplifie pas les choses. L'imprécision de ces équivalences supposées, de ces synonymies contestables, jointe à la polysémie de tous les termes en jeu, ne contribue pas à éclairer la situation. Nous le savons : il faut éviter les répétitions de mots ; donc il faut employer des synonymes ; mais il n'existe pas, au moins dans le dictionnaire, de synonymes vrais. La rhétorique, en multipliant les prescriptions, marque elle-même les limites de sa prétention à la rigueur : son argumentation ne fait que singer le discours logique. Quant à la question de savoir si la fabrication de néologismes peut servir à échapper au flou, elle reste ouverte : pourquoi les néologismes, une fois mis en circulation, ne seraient-ils pas, eux aussi, rapidement menacés par l'équivoque ?

Une chose semble certaine : la vogue du mot « fantastique » dans la France de l'époque romantique n'a pas beaucoup contribué à préciser le sens du mot. Que veut-il dire exactement dans le titre de la *Symphonie fantastique* qu'Hector Berlioz fait jouer en 1830 ? Que veut-il dire dans le titre de ces *Revue fantastiques* que Musset publie vers le même temps ? Le plus curieux est que tout semble avoir été lancé par une définition, proposée pourtant dans les formes ; il s'agit de celle que Walter Scott avait formulée à propos des œuvres d'Hoffmann et que Loève-Weimars, le traducteur de l'écrivain allemand, a placée, comme une recommandation, en tête de son édition.

L'autorité de Walter Scott a suffi pour imposer le mot. Hoffmann n'a jamais intitulé *Contes fantastiques* la moindre de ses publications. Tant pis pour lui ; le mot, désormais, au moins en France, le poursuivra. Et le genre fantastique existera, sous son patronage. On observe, entre mille autres, un phénomène assez surprenant : aujourd'hui, nous considérons le *Smarra* de Charles Nodier comme un des premiers textes fantastiques de la littérature française, après *Le Diable amoureux* de Cazotte, bien évidemment. Or il apparaît qu'en 1821, dans sa préface, l'écrivain n'emploie jamais le mot « fantastique », <sup>[4]</sup> qui est au contraire très présent dans la préface de la réédition de 1832, à l'époque où Nodier publie, dans la *Revue de Paris*, une importante étude intitulée : « Du Fantastique en littérature. » <sup>[5]</sup> Mais, à ce mot de « fantastique », il donne, selon les contextes des sens assez divers. Dans la seconde préface de *Smarra*, il est question d'un « fantastique vraisemblable ou vrai ». <sup>[6]</sup> On chercherait là en vain un oxymore. Nodier met le mot de « fantastique » en relation avec celui de « fantaisie », qu'il n'est pas loin de gloser par « imagination ». Un fantastique « vrai » peut être trouvé, par exemple chez Hoffmann,

« dans la frénésie nerveuse de l'artiste enthousiaste, ou dans les phénomènes plus ou moins démontrés du magnétisme ». <sup>[7]</sup> Cette proposition permet sans doute à Nodier de préparer celle qui lui importe : il n'est pas indifférent que *Smarra* soit le récit d'un rêve, et que le caractère propre du rêve y soit représenté beaucoup mieux que dans les songes, grandes machines qui ornent les tragédies classiques, particulièrement à l'époque de la décadence du genre. Le rêve, objet d'expérience, est vrai, en tant qu'objet d'expérience.

La conjonction du substantif « fantastique » et de l'adjectif « vrai » suggère que peut être mise pour ainsi dire hors circuit ou, si l'on préfère, désactivée, une implication traditionnelle du mot fantastique, tel que le latin l'a véhiculé tout au long du Moyen Age et de l'Age classique. Il n'y aurait pas de fantastique sans erreur. Le mot « fantastique » impliquerait l'idée d'erreur. Walter Map, qui écrivait à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, voit dans le « fantasma », produit de la « fantasia », l'ouvrage des démons ; Dieu peut autoriser l'action de ce « fantasma », qu'il soit innocent ou que, au contraire, il serve à la tentation et se révèle ainsi maléfique. Voilà comment s'expliquent les « appariciones fantasticae », tel ce « fantasticus circuitus » que nous avons appris à appeler chasse maudite ou Mesnie Hellequin. <sup>[8]</sup> Cette vision démoniaque du fantastique, dont il faut tenir compte pour lire *Hamlet*, a sans doute quelque peu vieilli. Nodier ne la reprend pas à son compte ; mais il en suppose l'existence pour pouvoir affirmer la réalité de la vie psychique et refuser de lier son analyse à un problème de théorie de la connaissance. C'est ce qui lui permet, dans son essai « Du Fantastique en littérature » d'envisager l'existence d'un fantastique religieux, à chercher en marge des vérités de la religion ; il en donne pour exemples : « les amours si mystérieux des anges [...] avec les filles des hommes, l'évocation de l'ombre de Samuel par la vieille pythoïssse d'Endor, cette autre vision sans forme et sans nom, qui se manifestait à peine comme une vapeur confuse, et dont la voix ressemblait à un petit souffle, cette main gigantesque et menaçante qui écrivit une prophétie de mort, au milieu des festins, sur les murs du palais de Balthazar, et surtout cette incomparable épopée de l'Apocalypse, conception grave, terrible, accablante pour l'âme ». <sup>[9]</sup> Tous ces épisodes, y compris le troisième, qui est une manifestation sensible de l'Éternel, ont en commun de donner à voir. Le premier, à l'époque de Nodier, a intéressé plus d'un poète : Vigny s'en inspire dans *Eloa*, Thomas Moore, plus librement encore, dans *Le Paradis et la Péri* ; <sup>[10]</sup> plus tard, Lamartine en tirera *La Chute d'un Ange*. L'emploi que Nodier fait du mot « fantastique », au moins dans les textes évoqués ici, joue largement sur l'étymologie : on trouve à l'origine un verbe grec qui signifie « apparaître ». Le mot « fantastique » impliquerait l'idée de voir, de voir avec ses yeux. La pensée de Nodier est, à l'époque, très originale, et ne semble pas avoir fait école. Mais les hypothèses sur lesquelles elle s'appuie n'ont pas disparu.

À l'époque de Nodier, Walter Scott semble concevoir les choses d'une manière très différente. Pour employer des termes plus précis, disons qu'il fait une autre utilisation de ce mot de « fantastique » que la tradition lui a léguée. On connaît la version française de ce qu'il présente, lui aussi, comme une définition, le *definiendum* étant écrit en capitales.

« Le goût des Allemands pour le *mystérieux* leur a fait inventer un genre de composition qui peut-être ne pouvait exister que dans leur pays et leur langue. C'est celui qu'on pourrait appeler le genre FANTASTIQUE, où l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices et à toutes les combinaisons des scènes les plus bizarres et les plus burlesques. Dans les autres fictions où le merveilleux est admis, on suit une règle quelconque : ici l'imagination

ne s'arrête que lorsqu'elle est épuisée. Ce genre est au roman plus régulier, sérieux ou comique, ce que la farce, ou plutôt les parades et la pantomime sont à la tragédie et à la comédie. » <sup>[11]</sup>

Il n'est pas inintéressant de comparer cette version due à Defaucompré, traducteur habituel de Walter Scott, au texte original publié dans *Foreign Quarterly Review* en 1827. On découvre que le traducteur a pratiqué de très importantes coupures : ce que nous venons de lire est le début du texte français ; dans l'original, ces phrases sont précédées d'une bonne dizaine de pages. Mais ce qui est donné présente de constantes lacunes : on a traduit, en moyenne, deux phrases sur trois. Le plus intéressant est pourtant la manière dont le texte français appauvrit le vocabulaire de l'original, en fonction d'une poétique dogmatique. Le traducteur renforce très efficacement une tendance qui est visible chez Scott.

Le mot « genre », à lui seul, traduit, selon les cas, les mots anglais « species », « mode » et « style ». Précisons que ces mots sont employés dans des expressions plus complexes : « species of composition », « mode of writing », « style of composition ». Le traducteur souligne combien la pensée de Scott est fidèle aux catégories de la poétique classique. Il n'a probablement pas tort, comme en témoigne le parallèle établi entre le « genre fantastique » et la « farce », mis en correspondance avec le roman et le théâtre. Scott a désactivé l'opposition aristotélicienne entre tragique et comique ; il la reporte sur un autre plan. La comédie s'opposait à la tragédie selon Aristote en ce qu'elle peint des hommes inférieurs alors que l'autre met en scène des être supérieurs. La théorie, dans l'Angleterre du XVIII<sup>e</sup> siècle, suggère que le roman pourrait être à l'épopée ce que la comédie est à la tragédie. Ce qui organise chez Scott l'opposition entre fantastique et roman « plus régulier » est aussi un jugement de valeur ; mais ce jugement porte sur la présence ou l'absence de « règles ». Le mot revient : « the most wild and unbounded license is given to an irregular fancy ». Sur ce point au moins, la traduction est exacte. Elle renchérit même sur l'anglais, puisque « Dans les autres fictions où le merveilleux est admis, on suit une règle quelconque » traduit « In the other modes of treating the supernatural, even that mystic region is subjected to some laws. » « Règle » domine. C'est admissible : le fantastique n'a ni lois ni règles. Aussi est-il haïssable. Et le texte se poursuit par un féroce éreintement de Hoffmann. Par un curieux paradoxe, les éditeurs français en ont fait un argument publicitaire en faveur de Hoffmann ; et le plus étonnant est qu'ils ont réussi. Peut-être les lecteurs se sont-ils contentés de jeter un œil sur la signature de cette étrange préface. Walter Scott jouissait d'une grande autorité. Il suffisait qu'il ait paru s'intéresser à un nom.

Deux phénomènes ont peut-être plus d'intérêt que cette anecdote. On note d'abord que Walter Scott n'est pas le premier à traiter le mot « fantastique » de cette manière. On note également qu'il ne s'interdit pas de l'utiliser autrement.

On retrouve dans *l'Encyclopédie*, à la fin de l'article que Marmontel a consacré à la « Fiction », une pensée qui ressemble étrangement à celle de Walter Scott. <sup>[12]</sup> Il est vrai que le critique français parle surtout d'arts plastiques, et qu'il a en vue particulièrement ce qui reçoit strictement le nom technique de « grotesques ». C'est à propos de peinture qu'il écrit : « Pour passer du monstrueux au fantastique, le dérèglement de l'imagination, ou, si l'on veut, la débauche du génie n'a eu que la barrière des convenances à franchir. Le premier était le mélange des espèces voisines ; le second est l'assemblage des genres les plus éloignés et des formes les plus disparates, sans progressions, sans proportions et sans nuances. » Ce n'est que plus tard qu'il peut écrire, comme en passant : « Quelques poètes de nos jours ont imité les dessinateurs et les peintres.

Ils ont laissé couler leur plume sans se prescrire d'autres règles que celles de la versification et de la langue, ne comptant pour rien le bon sens ; c'est ce que les Français ont appelé l'*amphigouri*. »<sup>[13]</sup> Oublions que Marmontel trouve le moyen de faire, malgré tout, l'éloge de Jacques Callot, sans savoir, et pour cause, quelle place l'artiste aura, à côté de Beethoven, dans le panthéon personnel d'Hoffmann. Mais notons que, suivant une très ancienne tradition, le critique voit dans le monstrueux, et dans cette aggravation du monstrueux qu'est le fantastique, le produit d'un travail de combinaison. Le mot « combinaison » est aussi dans Walter Scott, et le traducteur le transcrit fidèlement.

Cet usage du mot « fantastique », en anglais comme en français, a-t-il duré ? La réponse n'est pas facile à formuler. Admettons qu'il a perdu sa virulence avec l'effacement des poétiques classiques et le triomphe d'un discours romantique, qui prétend n'admettre pas de règles. Il n'est pas impossible de remarquer qu'il entretient une relation avec un autre usage possible de l'adjectif, usage étranger à la poétique théorique. Il est fréquent, dans la littérature de l'époque romantique, comme dans la littérature antérieure, que le mot « fantastique » soit utilisé pour qualifier une réalité dépourvue de forme nette. Dans la *Ligeia* de Poe, il est question de « fantastic draperies », que Baudelaire traduit par « fantastiques ». <sup>[14]</sup> On trouve des « fantastic trees » dans *Eleonora*. Ces arbres, sans doute, existent ; ce ne sont pas des produits d'une imagination malade. Ce qui les caractérise est leur forme irrégulière. Nodier évoque, comme tant d'autres, et dans *Smarra* même, « les images fantastiques des nuages ». <sup>[15]</sup> Ann Radcliffe parle des « fantastic summits » d'une chaîne de montagnes. <sup>[16]</sup> Quelques pages plus loin, elle emploie un tour très banal en son temps ; à propos d'un carnaval romain, il est question de "fantastic dresses, and masks of all descriptions". <sup>[17]</sup> L'emploi du mot « fantastique » pour caractériser des vêtements, des parures, des accoutrements se retrouve partout, notamment chez Hoffmann. Mais on la rencontre aussi chez Dumas : "En ce moment, le petit négro passa, vêtu de cette façon fantastique et capricieuse dont on habillait à cette époque les Orosmane et les Othello." <sup>[18]</sup>

On a là des exemples de réalités qualifiées de fantastiques, alors qu'il n'est pas question de mettre en doute leur existence ; leur côté fantastique tient à l'irrégularité des combinaisons qu'elles forment. « Irrégularité » ; est-ce jouer sur les mots que de rappeler combien l'absence de règles est utile pour définir un « fantastique » littéraire ou pictural, chez Walter Scott ou chez Marmontel ? On observe des relations parfois inattendues entre les innombrables sens, parfois très éloignés, d'un même mot. Et l'on se demande s'il n'arrive pas de temps à autre que des calembours possibles servent, presque invisibles, à construire des argumentations.

Une autre remarque s'impose : Walter Scott donne une définition du genre qu'il appelle « fantastique » ; il procède, comme beaucoup d'autres, comme plus tard Todorov, en isolant ce genre, grâce à une différence spécifique, comme une espèce d'un genre plus large : la littérature narrative où apparaissent des phénomènes qui relèvent du surnaturel, ce que le traducteur français appelle « le merveilleux ». <sup>[19]</sup> Dans l'infini emboîtement que représente la classification selon Aristote, un genre défini à un certain niveau devient une espèce pour le genre du niveau supérieur. Le genre fantastique, ici, est donc une espèce du genre merveilleux. Tout est, formellement, rigoureux ; oublions que la différence spécifique est assez peu utilisable pour l'analyse : comment constater l'absence de toute règle ? La notion todorovienne d'hésitation, elle, est réellement opératoire.

Or, quelques lignes avant d'imprimer en capitales le mot « fantastique », qui doit désigner un concept de poétique, le

critique emploie ce même mot, mais dans un autre sens. Il faut, pour s'en rendre compte, se reporter à l'original anglais. Le texte de Walter Scott tel que le donne, en traduction, la première édition de Hoffmann a été amputé de plusieurs pages ; dans ces pages, on rencontre un personnage charmant, « a fantastic being » qui n'est autre que l'Ondine de La Motte Fouqué. Il s'agit cette fois d'un être qui n'a aucune réalité, qui est une pure invention de la fantaisie. On remarque que l'irréalité du personnage n'est pas un argument contre la qualité de l'œuvre. Undine n'existe pas, mais sa « détresse » est une « réelle détresse ». <sup>[20]</sup> En fait, le conte est à lire comme une fable : peu importe que le corbeau et le renard n'aient jamais existé. Leur aventure est instructive. Celle d'Ondine, de plus, s'avère « exquisitely beautiful ».

Il n'est sans doute pas nécessaire de multiplier les échantillons. Un être fantastique est un être qui n'existe pas. Le mot « fantastique » peut impliquer l'idée d'une non existence. Cazotte fournit plusieurs exemples de cette équivalence. Il se trouve que sa nouvelle est prise par Walter Scott comme le « pendant » (en français dans le texte) de celle de la Motte Fouqué.

On pourrait évidemment par ce biais se divertir à retrouver l'observation faite plus haut : l'univers du fantastique romantique est dissymétrique ; il repose sur l'impossibilité, pour un monde, de croire à l'existence de l'autre. Mais la question se pose de savoir si, malgré le grand nombre des cooccurrences chez les auteurs, et ce jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et même au-delà, <sup>[21]</sup> les mots « romantique » et « fantastique » sont intimement liés. Il est clair que l'analyse traditionnelle s'applique particulièrement bien à une époque où un certain scepticisme avait gagné les couches éclairées de la population, où la croyance au surnaturel était loin d'avoir disparu, mais où l'on s'efforçait de la détacher de tout ce que pouvaient véhiculer des superstitions, qui, pour leur part, demeuraient encore extrêmement vivaces chez un très grand nombre de gens. L'homme instruit n'admettait pas l'existence des fantômes ; et, si d'aventure il croyait en Dieu, il hésitait devant le miracle, c'est-à-dire devant une intervention divine qui bouleverse, pour un instant, les lois de la nature. Il y a sans doute une relation entre la tradition selon laquelle le mot « fantastique » implique l'idée de quelque chose qui n'existe pas et le choix du mot pour désigner un genre parfaitement dépourvu de règles et de lois. Mais, toujours selon une ancienne tradition, « fantastique » implique aussi délire, voire folie ; et Walter Scott, à qui *L'Homme au sable* a visiblement donné la chair de poule, souhaite suggérer qu'Hoffmann n'est pas loin de la folie.

A l'époque que nous appelons romantique, un très grand nombre de textes jouent sur le contraste entre ce qu'un homme instruit estime possible et des représentations pour lui inacceptables ; ces représentations ont des garants ; ce sont des croyances que partagent encore des foules de gens.

Or ces croyances, en Occident, tendent à s'effacer. Et il apparaît des textes narratifs où des situations, des personnages, des événements incroyables pour tout homme sont présentés sans le moindre garant. Pour beaucoup de lecteurs, dans les années trente du XX<sup>e</sup> siècle, Kafka était difficile à classer ; on le disait fantastique, puisque le mot « fantastique » peut impliquer l'idée d'un produit de l'imagination totalement dépourvu de réalité. Mais on se rendait bien compte qu'il n'avait pas besoin d'évoquer Swedenborg ou les paysans catalans. En analysant *La Métamorphose*, Todorov admet que la littérature fantastique a reçu, au XX<sup>e</sup> siècle, « un coup fatal » dont elle est probablement morte. <sup>[22]</sup>

Lorsque Bioy Casares préface *l'Antología de la literatura fantástica* qu'il a composée avec Borges et Silvina Ocampo, il

énumère quelques aspects d'un domaine qu'il estime immense, ou, si l'on préfère, quelques espèces du genre fantastique ; une rubrique spéciale, sur le même plan que celles qui concernent les rêves ou les vampires, est consacrée à Kafka et à lui seul. <sup>[23]</sup> Roger Caillois s'en est étonné. Dans une lettre à Victoria Ocampo, sœur de Silvina, il regrette l'absence d'auteurs allemands ; à ses yeux, Kafka est tchèque. Donc, quoi qu'il ne le dise pas explicitement, il se sent déconcerté parce qu'il a perdu le repère principal, Hoffmann. « Quant à y mettre Swedenborg, c'est une gageure : il n'a jamais eu l'intention d'écrire de la littérature fantastique. » <sup>[24]</sup> Caillois semble donc admettre que le mot « fantastique » implique l'idée d'un jeu avec les croyances et ne peut pas s'employer quand on a affaire à des mystiques désespérément sérieux. Il n'approuve guère, par ailleurs, que l'anthologie comporte un texte de Borges lui-même. « D'ordinaire, qui fait une anthologie évite de s'y placer. » Le lecteur ne saura jamais quel effet a produit sur lui *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*. Ce texte ressemble-t-il aux contes fantastiques traditionnels ?

Il faut bien avouer que, pas plus que *La Bibliothèque de Babel*, pas plus que *Joséphine la Cantatrice ou le Peuple des souris*, <sup>[25]</sup> *Tlön* ne correspond aux formulations très strictes que Caillois proposera plus tard. « Dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. » <sup>[26]</sup> Essentielle dans la pensée de Castex, de Caillois, de Todorov, la notion de rupture, que devrait impliquer le mot « fantastique », est loin de rendre compte de tous les textes ainsi qualifiés. En revanche, celle de combinaison, que nous avons vu apparaître chez Marmontel ou Scott, peut rendre bien des services, étant bien entendu que la combinatoire a fait quelques progrès depuis deux siècles.

Caillois, qui s'est intéressé au fantastique aussi bien dans les arts de l'image que dans ceux de l'écrit, s'inquiète visiblement de la prolifération du genre, ou plutôt de l'extension, à ses yeux abusive, des emplois du mot. « Le sens du terme fantastique est purement négatif : il désigne tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, s'éloigne de la reproduction photographique du réel, c'est-à-dire toute fantaisie, toute stylisation et, il va de soi, l'imaginaire dans son ensemble. Pour la littérature, l'application du même principe, qui consiste à se garder de partir d'une définition préalable, conduirait à rassembler dans une anthologie fantastique pêle-mêle l'*Apocalypse* de Saint Jean et les *Fables* de La Fontaine, un conte d'Edgar Poe et *Gargantua*, un procès-verbal de l'Institut métapsychique, un récit de science-fiction, un extrait de *l'Histoire naturelle* de Pline, en un mot tout texte qui s'écarte de la réalité, volontairement ou non, à quelque titre que ce soit. » <sup>[27]</sup> Cette énumération bizarre peut se lire comme une parodie du sommaire de l'anthologie de Bioy Casares et de ses comparses. Elle fait aussi songer au texte de Nodier que nous lisons plus haut : l'*Apocalypse* y est nommée.

Pour éviter de se perdre, il faut « une définition préalable ». C'est exactement ce que propose Todorov. On peut imaginer que l'entreprise de celui-ci est liée à la prolifération du mot « fantastique », en France au moins, dans les années soixante, ne serait-ce qu'à cause des éditions Marabout et de la revue *Midi Minuit fantastique* ; le roman de grande diffusion et le cinéma ne s'encombraient pas de scrupules terminologiques. <sup>[28]</sup> Des barrières, dit-on, s'imposent.

Il doit être clair, une fois de plus, que la « définition préalable » à proposer ne peut être une définition du mot. C'est la construction d'un concept. Elle suppose que soient désactivées nombre d'implications généralement attachées au mot.



Il s'est produit pendant un phénomène curieux. Ces derniers temps, donc après la publication du livre de Todorov, on a assisté, dans l'édition de langue espagnole, à l'apparition d'un assez grand nombre de recueils intitulés « Cuentos fantásticos » et consacrés chacun à de grands auteurs qui n'avaient, sauf erreur, jamais songé à utiliser ces mots pour intituler leurs ouvrages.<sup>[29]</sup> Tout se passe comme si, dans une tradition littéraire où le romantisme avait très peu cultivé le genre fantastique, même si le mot « fantástico » est extrêmement présent dans les textes poétiques, on voulait rattraper le temps perdu en baptisant « fantastique » « tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, s'éloigne de la reproduction photographique du réel », pour reprendre la formule de Caillois. La seconde révolution fantastique s'est passée de définition préalable.

Et la question revient : « peut-on parler de « fantastique » à propos de Cortazár, de Boulgakov, de Julien Gracq ? On ne sait pas à qui demander la permission. Si l'on donne une définition préalable, à l'usage d'un public, ou à l'usage d'un jury, on est tenté de la vouloir aussi large que possible, pour obtenir un plus sûr assentiment. Mais on sait qu'on risque toujours de se heurter à un individu autoritaire qui dira : « le fantastique, pour moi, c'est... » et niera la part de convention inévitable dans tout concept heuristique.

Une définition préalable ne peut être en effet autre chose qu'un concept heuristique, construit pour une tâche déterminée, et destiné à être soumis à l'épreuve de la réalité, c'est-à-dire à celle de l'analyse des textes. La transformer en leçon, la seriner aux petits enfants, les inviter à en faire une application mécanique, est en fausser le sens et la rendre inutile. Or elle ne peut pas ne pas rendre de services.

Cependant son existence ne dispense pas de procéder à l'analyse des emplois réels, disparates, parfois insaisissables, du mot qui a servi à désigner le concept défini. Il importe, dans chaque contexte, de repérer quelles implications du mot ont été activées, quelles sont celles qui ont été mises hors circuit. Le risque est grand pour que les implications apparemment inutilisées reparassent sournoisement dans l'enchaînement des arguments.

Ce qui est stable, c'est la combinaison de phonèmes qui forment la face signifiante du mot, et que, sous certaines conditions, une langue peut emprunter à une autre. Les usages que la parole fait de cet élément stable, les interprétations qu'elle en donne, ont assez souvent un tour inattendu, voire fantastique. Il est vain de vouloir les réduire à l'unité.

## NOTES

[1]

Joël Malrieu. *Le Fantastique*. Paris, 1992.

[2]

Exemples pris au hasard dans le petit Larousse (1972) : *Agenda*, carnet pour inscrire jour par jour ce qu'on doit faire. *Aliéné*, qui a perdu la raison, dément (cet exemple fournit à la fois la périphrase et le synonyme). — La définition se fait souvent par la mention d'un nom auquel vient s'ajouter un adjectif ; le nom dit le genre, et l'adjectif précise l'espèce. *Amende*, peine pécuniaire.

[3]

Il y aurait beaucoup à dire sur l'emploi, en pareille circonstance, du verbe « pouvoir ». La question telle qu'elle est ici posée n'est pas loin de signifier : « A-t-on la permission d'appeler « fantastique » ce texte ? » Les questions de définition intervenant en contexte scolaire, depuis l'initiation des collégiens à la littérature jusqu'à la soutenance de thèses et d'HDR, cette interprétation tendancieuse n'est pas toujours tout à fait improbable.

[4]

Le TLF commet donc une erreur en datant de onze ans trop tôt la phrase : « *l'Odyssee d'Homère* est du fantastique sérieux ».

[5]

Cette étude a été rééditée en 1989 par un éditeur qui s'est donné le beau nom de « Chimères ».

[6]

Nodier, *Contes*. Edition de P.-G. Castex. Paris, Garnier, 1961, p. 38.

[7]

Ibid.

[8]

Walter Map. *De Nugis curialibus*. II. 13. — Ce Walter, ou Gautier, Map serait, d'après nombre de manuscrits, l'auteur de la *Queste del Saint Graal*. L'attribution paraît fantaisiste.

[9]

« Du fantastique en littérature ». Ed. cit., p. 11. — Les évocations bibliques ont respectivement pour référence : Genèse, 6.1-4 ; Samuel I, 28, 7-20 ; Rois I, 19, 11-14 ; Daniel, , 5-7 ; Apocalypse, *passim*.

[10]

Ce texte fait partie d'un ensemble de poèmes tous consacrés aux amours des anges ; sa coloration est assez vaguement musulmane. Je le cite pour rappeler que Schumann s'en est inspiré dans une œuvre qui relève du genre oratorio.

[11]

Ce texte dont nous proposons le début se trouve en entier dans l'édition que José Lambert a donnée des *Contes fantastiques* de Hoffmann (Garnier-Flammarion, 1979), édition qui reproduit, à des fins documentaires, le texte de la première traduction française, traduction très infidèle, due à Loève-Veimars. Les premières phrases en sont également citées dans le livre de Joël Malrieu, *Le Fantastique* (ed.cit., p.49), accompagnées d'une traduction plus précise, qui permet de mesurer la désinvolture du premier traducteur. — On trouvera facilement le texte anglais dans Walter Scott, *On Novelists and Fiction*. Londres, 1968, pp. 312-353.

[12]

Ce rapprochement inattendu, mais incontestablement justifié, est indiqué par Eric Lysøe dans « Pour une théorie générale du fantastique ». *Colloquium Helveticum*. n° 33 (2002), p. 45.

[13]

Article « Fiction » de l'*Encyclopédie*.

[14]

On remarque que plus loin il écrit « curieusement sillonné d'ornements des plus bizarres et des plus *fantastiques*, d'un style semi-gothique, semi-druidique » là où Poe lui donnait « elaborately fretted with the wildest and most *grotesque* specimens of a semi-Gothic, semi-Druidical device ». [Les italiques sont de moi].

[15]

Ed. cit., p.53.

[16]

Ann Radcliffe. *The Italian or the Confessional of the Black Penitents*. Oxford University Press, 1981, p. 65.

[17]

Ibid., p.195. — On note que, dans *Le Majorat* d'Hoffmann cité par Walter Scott, « eine beinahe abenteuerliche Maske » est rendu par « a fantastic mask ». Qui est le traducteur ?

[18]

Alexandre Dumas. *Joseph Balsamo*. Livre de Poche, 1967, tome I, p. 352. — Littré n'enregistre pas ce sens du mot. Son dictionnaire ne permet pas de comprendre ce que peut vouloir dire « la forme fantastique des nuages ».

[19]

C'est le titre de son article : « On the Supernatural in Fictitious Composition ; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann. » Le traducteur français a quelque peu simplifié : « Sur Hoffmann et les compositions fantastiques ».

[20]

« The distress of the tale — and, though relating to a fantastic being, it is *real distress*—...On appréciera la concessive.

[21]

Il suffit pour s'en convaincre de parcourir les premiers recueils poétiques de Juan Ramón Jiménez.

[22]

Tzvetan Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Coll. « Points », p. 177.

[23]

Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo. *Antología de la literatura fantástica* [1940]. Barcelone, 1981, p. 14. — Cette édition reproduit celle de 1965, qui comprend un plus grand nombre de textes, et une nouvelle préface, mais ne supprime pas la première préface.

[24]

R. Caillois, V. Ocampo, *Correspondance*. Stock, 1997, p.114.— Lettre du 7 avril 1941.

[25]

Qui figure dans l'anthologie de Bioy Casares.

[26]

R. Caillois. « Remarque sur le récit irréal ». Dans Marcel Thiry. *Echec au temps* [1945]. Bruxelles, 1986.

[27]

R. Caillois. *Au cœur du fantastique*. Gallimard, 1965, p.22.

[28]

Voyez par exemple l'article « Fantastique » de *L'Encyclopédie du cinéma* de Roger Boussinot. Bordas, 1980. On y trouve à peu près tout, depuis *Les visiteurs du soir* jusqu'à *Metropolis* et *Verts Pâturages*, en passant évidemment par *Dracula* et *King Kong*.

[29]

Benito Pérez Galdós. *Cuentos fantásticos*. Catedra, Madrid, 1997.— Rubén Darío. *Cuentos fantásticos*. Alianza editorial, Madrid, 1976. — Leopoldo Lugones. *Cuentos fantásticos*. Clásicos castalia. Madrid, 1987.

[30]

[31]

#### POUR CITER CET ARTICLE

Jean-Louis Backès, "Le mot fantastique", *Bibliothèque comparatiste*, n. 1, 2005, URL : <https://sflgc.org/bibliotheque/backes-jean-louis-le-mot-fantastique/>, page consultée le 22 Décembre 2024.