

Tzvetan TODOROV, « Chapitre II : Définition du fantastique », in *Introduction à la littérature fantastique*, 1970, pp. 28 à 45.

Première définition du fantastique. — L'avis des prédécesseurs. — Le fantastique dans le Manuscrit trouvé Saragosse. — Seconde définition du fantastique, plus explicite et plus précise. — Autres définitions, écartées. — Un exemple singulier du fantastique : Aurélia de Nerval.

Alvare, le personnage principal du livre de Cazotte, *le Diable amoureux*, vit depuis des mois avec un être, de sexe féminin, qu'il croit être un mauvais esprit : le diable ou l'un de ses subordonnés. La façon dont cet être est apparu indique clairement qu'il est un représentant de l'autre monde ; mais son comportement spécifiquement humain (et, plus encore, féminin), les blessures réelles qu'il reçoit semblent, au contraire, prouver qu'il s'agit simplement d'une femme, et d'une femme qui aime. Lorsque Alvare lui demande d'où elle vient, Biondetta répond : « Je suis Sylphide d'origine, et une des plus considérables entre elles [...] » (p. 198). Mais, les Sylphides existent-elles ? « Je ne concevais rien de ce que j'entendais, continue Alvare. Mais qu'y avait-il de concevable dans mon aventure ? Tout ceci me paraît un songe, me disais-je ; mais la vie humaine est-elle autre chose ? Je rêve plus extraordinairement qu'un autre, et voilà tout. [...] Où est le possible ? Où est l'impossible ? » (p. 200-201).

Ainsi Alvare hésite, se demande (et le lecteur avec lui) si ce qui lui arrive est vrai, si ce qui l'entoure est bien réalité (et alors les Sylphides existent) ou bien s'il s'agit

25 simplement d'une illusion, qui ici Freud la forme du rêve. Alvare est amené plus tard à coucher avec cette même femme qui peut-être est le diable ; et, effrayé par cette idée, il s'interroge à nouveau : « Ai-je dormi ? serais-je assez heureux pour que tout n'eût été qu'un songe ? » (p. 274). Sa mère pensera de même : « Vous avez rêvé cette ferme et tous ses habitants » (p. 281). L'ambiguïté se maintient jusqu'à la fin de 30 l'aventure : réalité où rêve ? vérité ou illusion ?

Ainsi se trouve-t-on amené au cœur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un évènement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'évènement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il 35 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'évènement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre ra- 40 rement.

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui me connaît que les lois naturelles, face à un évènement en apparence surnaturel.

45 Le concept de fantastique se définit donc par rapport à ceux de réel et d'imaginaire : et ces derniers méritent plus qu'une simple mention. Mais nous en réservons la discussion pour le dernier chapitre de cette étude.

Une telle définition est-elle au moins originale ? On peut la trouver, bien que formulée différemment, dès le XIX^e siècle.

50 D'abord, chez le philosophe et mystique russe Vladimir Soloviov : « Dans le véritable fantastique, on garde toujours la possibilité extérieure et formelle d'une explication simple des phénomènes, mais en même temps cette explication est complètement privée de probabilité interne » (cité par Tomachevski, p. 288). Il y a un phénomène étrange qu'on peut expliquer de deux manières, par des types de causes naturelles et surnaturelles. La possibilité d'hésiter entre les deux crée l'effet fantastique. 55

Quelques années plus tard, un auteur anglais spécialisé dans les histoires de fantômes, Montague Rhodes James, reprend presque les mêmes termes : « Il est parfois nécessaire d'avoir une porte de sortie pour une explication naturelle, mais je devrais ajouter : que cette porte soit assez étroite pour qu'on ne puisse pas s'en servir » (p. vi).

60 À nouveau donc, deux solutions sont possibles.

Voici encore un exemple allemand et plus récent : « Le héros sent continuellement et distinctement la contradiction entre les deux mondes, celui du réel et celui du fantastique, et lui-même est étonné devant les choses extraordinaires qui l'entourent » (Olga Reimann). On pourrait allonger cette liste indéfiniment. Notons
65 toutefois une différence entre les deux premières définitions et la troisième : là, c'est au lecteur d'hésiter entre les deux possibilités, ici, au personnage ; nous y reviendrons bientôt.

Il faut remarquer encore que les définitions du fantastique qu'on trouve en France dans des écrits récents, si elles ne sont pas identiques à la nôtre, ne la contredisent pas non plus. Sans nous attarder trop, nous donnerons quelques exemples puisés dans les textes « canoniques ». Castex écrit dans *Le Conte fantastique en France* : « Le fantastique [...] se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (p. 8). Louis Vax, dans *l'Art et la Littérature fantastiques* : « Le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des
75 hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable » (p. 5). Roger Caillois, dans *Au cœur du fantastique* : « Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » (p. 161). On le voit, ces trois définitions sont, intentionnellement ou non, des paraphrases l'une de l'autre : il y a chaque fois le « mystère », l'« inexplicable », l'« inadmissible », qui
80 s'introduit dans la « vie réelle », ou le « monde réel », ou encore dans « l'inaltérable légalité quotidienne ».

Ces définitions se trouvent globalement incluses dans celle que proposaient les premiers auteurs cités et qui déjà impliquait l'existence d'évènements de deux ordres, ceux du monde naturel et ceux du monde surnaturel ; mais la définition de Soloviov, James,
85 etc., signalait en outre la possibilité de fournir deux explications de l'évènement surnaturel **et**, par conséquent, le fait que *quelqu'un* dût choisir entre elles. Elle était donc plus suggestive, plus riche ; celle que nous avons donnée nous-mêmes en est dérivée. Elle met de surcroît l'accent sur le caractère différentiel du fantastique (comme ligne de partage entre l'étrange et le merveilleux), au lieu d'en faire une substance (comme font Castex,
90 Caillois, etc.). D'une manière plus générale, il faut dire qu'un genre se définit toujours par rapport aux genres qui lui sont voisins.

Mais la définition manque encore de netteté et c'est ici que nous devons aller plus avant que nos prédécesseurs. On a noté déjà qu'il n'était pas clairement dit si c'était au lecteur ou au personnage d'hésiter ; ni quelles étaient les nuances de l'hésitation. *Le Diable amoureux* offre une matière trop pauvre pour une analyse plus poussée : l'hésitation, le doute ne nous y préoccupent qu'un instant. On fera donc appel à un autre livre, écrit quelque vingt ans plus tard, et qui nous permettra de poser davantage de questions ; un livre qui inaugure magistralement l'époque du récit fantastique : *le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki.

100 Une série d'évènements nous est d'abord relatée, dont aucun pris isolément ne contredit aux lois de la nature telles que l'expérience nous a appris à les connaître ; mais leur accumulation déjà fait problème. Alphonse van Worden, héros et narrateur du livre, traverse les montagnes de la Sierra Morena. Soudain, son « zagal » Moschito disparaît ; quelques heures plus tard, disparaît aussi le valet Lopez. Les habitants du
105 pays affirment que la région est hantée par des revenants : deux bandits, récemment pendus. Alphonse arrive à une auberge abandonnée et se dispose à dormir ; mais au premier coup de minuit, « une belle régresse demi-nue, et tenant un flambeau dans chaque main » (p. 56) entre dans sa chambre et l'invite à la suivre. Elle le mène jusqu'à une salle souterraine où le reçoivent deux jeunes sœurs, belles et légèrement
110 vêtues. Elles lui offrent à manger, à boire. Alphonse éprouve des sensations étranges et un doute naît en son esprit : « Je ne savais plus si j'étais avec des femmes ou avec d'insidieux succubes » (p. 58). Elles lui racontent ensuite leur vie et se découvrent comme étant ses propres cousines. Mais au premier chant du coq, le récit est interrompu ; et Alphonse se souvient que « comme l'on sait, les revenants n'ont de pouvoir que depuis minuit jusqu'au premier chant du coq » (p. 55).

Tout cela, bien entendu, ne sort pas proprement des lois de la nature telles qu'on les connaît. Tout au plus peut-on dire que ce sont des évènements étranges, des coïncidences insolites. Le pas suivant est, lui, décisif : un évènement se produit que la raison ne peut plus expliquer. Alphonse se met au lit, les deux sœurs le rejoignent
120 (ou peut-être le rêve-t-il seulement), mais une chose est sûre : quand il se réveille, il n'est plus dans un lit, il n'est plus dans une salle souterraine. « Je vis le Ciel. Je vis que j'étais en plein air. [...] J'étais couché sous le gibet de Los Hermanos. Les cadavres des deux frères de Zoto n'étaient point pendus, ils étaient couchés à mes côtés » (p. 68). Voici donc un premier évènement surnaturel : deux belles filles sont devenues deux
125 cadavres puants.

Alphonse n'est pas pour autant encore convaincu de l'existence de forces surnaturelles : ce qui aurait supprimé toute hésitation (et mis fin au fantastique). Il cherche un endroit où loger le soir et arrive devant la cabane d'un ermite ; il y rencontre un possédé, Pascheco, qui raconte son histoire, mais une histoire qui ressemble étrangement à celle d'Alphonse. Pascheco a couché une nuit à la même auberge ; il est descendu jusqu'en une salle souterraine et a passé la nuit dans un lit avec deux sœurs ; le lendemain matin, il s'est réveillé sous le gibet, entre deux cadavres. Cette similitude met Alphonse sur ses gardes. Aussi expose-t-il plus tard à l'ermite qu'il ne croit pas aux revenants, et donne-t-il une explication naturelle des malheurs de
130 Pascheco. Il interprète de même ses propres aventures : « Je ne doutais pas que mes cousines étaient des femmes en chair et en os. J'en étais averti par je ne sais quel sentiment, plus fort que tout ce qu'on m'avait dit sur la puissance des démons. Quant au tour qu'on m'avait joué de me mettre sous la potence, j'en tais fort indigné » (p. 98-99).

140 Soit. Mais des évènements nouveaux vont raviver les doutes d'Alphonse. Il re-
trouve ses cousines dans une grotte ; et un soir, elles viennent jusque dans son lit.
Elles sont prêtes à enlever leurs ceintures de chasteté : mais il faut pour cela
qu'Alphonse lui-même se dépouille d'une relique chrétienne qu'il garde autour du
cou ; à la place de celle-ci, une des sœurs met une tresse de ses cheveux. À peine les
145 premiers transports d'amour se sont-ils apaisés, qu'on entend le premier coup de mi-
nuit [...] Un homme entre dans la chambre, chasse les sœurs et menace Alphonse de
mort ; il l'oblige ensuite à boire un breuvage. Le lendemain matin, Alphonse se ré-
veille, comme on pense bien, sous le gibet, à côté des cadavres ; autour de son cou, il
n'y a plus la tresse de cheveux mais une corde de pendu. En repassant par l'auberge
150 de la première nuit, il découvre subitement, entre les ais du plancher, la relique
qu'on lui avait enlevée dans la grotte. « Je ne savais plus ce que je faisais [...]. Je me
mis à imaginer que je n'étais réellement pas sorti de ce malheureux cabaret, et que
l'ermite, l'inquisiteur [cf. plus bas] et les frères de Zoto étaient autant de fantômes
produits par des fascinations magiques » (p. 142-143). Comme pour faire pencher en-
155 core la balance, il rencontre bientôt Pascheco, qu'il avait entrevu pendant sa dernière
aventure nocturne, et qui lui donne de la scène une tout autre version : « Ces deux
jeunes personnes, après lui avoir fait quelques caresses, ôtèrent de son cou une re-
lique qui y était et, dès ce moment, elles perdirent leur beauté à mes yeux, et je re-
connus en elles les deux pendus de la vallée de Los Hermanos. Mais le jeune cavalier,
160 les prenant toujours pour des personnes charmantes, leur prodigua les noms les plus
tendres. Alors l'un des pendus ôta la corde qu'il avait à son cou et la mit au cou du
cavalier, qui lui en témoigna sa reconnaissance par de nouvelles caresses. Enfin ils
fermèrent leur rideau et je ne sais ce qu'ils firent alors, mais je pense que c'était
quelque affreux péché » (p. 145).

165 Que croire ? Alphonse sait bien qu'il a passé la nuit avec deux femmes aimantes ;
mais le réveil sous le gibet, mais la corde autour de son cou, mais la relique dans
l'auberge, mais le récit de Pascheco ? L'incertitude, l'hésitation sont à leur point cul-
minant. Renforcées par le fait que d'autres personnages suggèrent à Alphonse une
explication surnaturelle des aventures. Ainsi l'inquisiteur qui, à un moment donné,
170 arrêtera Alphonse et le menacera de tortures, lui demande : « Connais-tu deux prin-
cesses de Tunis ? Ou plutôt deux infâmes sorcières, vampires exécrables et démons in-
carnés ? » (p. 100). Et plus tard Rebecca, l'hôtesse d'Alphonse, lui dira : « Nous savons
que ce sont deux démons femelles et que leurs noms sont Emina et Zibeddé »
(p. 159).

175 Resté seul pendant quelques jours, Alphonse sent encore une fois les forces de la
raison lui revenir. Il veut trouver aux évènements une explication « réaliste ». « Je me
rappelai alors quelques mots échappés à Don Emmanuel de Sa, gouverneur de cette
ville, qui me firent penser qu'il n'était pas tout à fait étranger la mystérieuse existence
des Gomélez. C'était lui qui m'avait donné mes deux valets, Lopez et Moschito. Je
180 me mis dans la tête que c'était par son ordre qu'ils m'avaient quitté à l'entrée désas-
treuse de Los Hermanos. Mes cousines, et Rebecca elle-même, m'avaient souvent fait

entendre que l'on voulait m'éprouver. Peut-être m'avait-on donné, à la venta, un
breuvage pour m'endormir, et ensuite rien n'était plus aisé que de me transporter
pendant mon sommeil sous le fatal gibet. Pascheco pouvait avoir perdu un œil par
185 un tout autre accident que par sa liaison amoureuse avec les deux pendus, et son ef-
froyable histoire pouvait être un conte. L'ermite qui avait cherché toujours à sur-
prendre mon secret, était sans doute un agent des Gomélez, qui voulait prouver ma
discrétion. Enfin Rebecca, son frère, Zoto et le chef des Bohémiens, tous ces gens-là
s'entendaient peut-être pour éprouver mon courage » (p. 227).

190 Le débat n'est pas résolu pour autant : de menus incidents vont faire à nouveau
marcher Alphonse vers la solution surnaturelle. Il voit par la fenêtre deux femmes
qui lui semblent être les fameuses sœurs ; mais quand il s'en approche, il découvre
des visages inconnus. Il lit ensuite une histoire de diable qui ressemble tant à la
sienne qu'il avoue : « J'en vins presque à croire que des démons avaient, pour me
195 tromper, animé des corps de pendus » (p. 173).

« J'en vins presque à croire » : voilà la formule qui résume l'esprit du fantastique.
La foi absolue comme l'incrédulité totale nous mèneraient hors du fantastique ; c'est
l'hésitation qui lui donne vie.

Qui hésite dans cette histoire ? On le voit tout de suite : c'est Alphonse, c'est-à-dire
200 le héros, le personnage. C'est lui qui, tout au long de l'intrigue, aura à choisir entre
deux interprétations. Mais si le lecteur était prévenu de la « vérité », s'il savait dans
quel sens il faut trancher, la situation serait toute différente. Le fantastique implique
donc une intégration du lecteur au monde des personnages ; il se définit par la per-
ception ambiguë qu'a le lecteur même des évènements rapportés. Il faut préciser aus-
205 sitôt que, parlant ainsi, nous avons en vue non tel ou tel lecteur particulier, réel, mais
une « fonction » de lecteur, implicite au texte (de même qu'y est implicite la fonction
du narrateur). La perception de ce lecteur implicite est inscrite dans le texte, avec la
même précision que le sont les mouvements des personnages.

L'hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique. Mais est-il
210 nécessaire que le lecteur s'identifie à un personnage particulier, comme dans le
Diable amoureux et dans le *Manuscrit* ? autrement dit, est-il nécessaire que l'hésitation
soit représentée à l'intérieur de l'œuvre ? La plupart des ouvrages qui remplissent la
première condition satisfont également à la seconde ; il existe toutefois des excep-
tions : ainsi dans *Véra*, de Villiers de l'Isle-Adam. Le lecteur s'interroge ici sur la ré-
215 surrection de la femme du comte, phénomène qui contredit aux lois de la nature,
mais semble confirmé par une série d'indices secondaires. Or, aucun des personnages
ne partage cette hésitation : ni le comte d'Athol, qui croit fermement à la seconde vie
de Véra, ni même le vieux serviteur Raymond. Le lecteur ne s'identifie donc à aucun
personnage, et l'hésitation n'est pas représentée dans le texte. Nous dirons qu'il s'agit,
220 avec cette règle de l'identification, d'une condition facultative du fantastique : il peut
exister sans la satisfaire ; mais la plupart des œuvres fantastiques s'y soumettent.

Lorsque le lecteur sort du monde des personnages et revient à sa pratique propre

(celle du lecteur), un nouveau danger menace le fantastique. Danger qui se situe au niveau de l'interprétation du texte.

225 Il existe des récits qui contiennent des éléments surnaturels sans que le lecteur s'interroge jamais sur leur nature, sachant bien qu'il ne doit pas les prendre à la lettre. Si des animaux parlent, aucun doute ne nous vient : nous savons que les mots du texte sont à prendre dans un sens autre, que l'on appelle allégorique.

La situation inverse s'observe pour la poésie. Le texte poétique pourrait souvent être jugé fantastique, si seulement l'on demandait à la poésie d'être représentative. 230 Mais la question ne se pose pas : s'il est dit, par exemple, que le « je poétique » s'envole dans les airs, ce n'est qu'une séquence verbale, à prendre comme telle, sans essayer d'aller au-delà des mots.

Le fantastique implique donc non seulement l'existence d'un évènement étrange, 235 qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros ; mais aussi une manière de lire, qu'on peut pour l'instant définir négativement : elle ne doit être ni « poétique » ni « allégorique ». Si l'on revient au *Manuscrit*, on voit que cette exigence y est également remplie : d'une part, rien ne nous permet de donner immédiatement une interprétation allégorique aux évènements surnaturels évoqués ; de l'autre, ces évènements 240 sont bien donnés comme tels, nous devons nous les représenter, et non pas considérer les mots qui les désignent comme une combinaison d'unités linguistiques, exclusivement. On peut relever dans cette phrase de Roger Caillois une indication quant à cette propriété du texte fantastique : « Cette sorte d'images se situe au cœur même du fantastique, à mi-chemin entre ce qu'il m'est arrivé de nommer des images 245 infinies et des images entravées [...]. Les premières recherchent par principe l'incohérence et refusent de parti pris toute signification. Les secondes traduisent des textes précis en symboles dont un dictionnaire approprié permet la reconversion terme à terme en discours correspondants » (p. 172).

Nous sommes maintenant en état de préciser et de compléter notre définition du 250 fantastique. Celui-ci exige que trois conditions soient remplies. D'abord, 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 évènements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des 255 thèmes de l'œuvre ; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. 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 ». Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième 260 constituent véritablement le genre ; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions.

Comment ces trois caractéristiques s'inscrivent-elles dans le modèle de l'œuvre,

tel que nous l'avons exposé en bref au chapitre précédent ? La première condition nous renvoie à l'aspect *verbal* du texte, plus exactement, ce qu'on appelle les « visions » : le fantastique est un cas particulier de la catégorie plus générale de la « vision 265 ambiguë ». La seconde condition est plus complexe : elle se rattache d'une part à l'aspect *syntactique*, dans la mesure où elle implique l'existence d'un type formel d'unités qui se réfèrent à l'appréciation portée par les personnages sur les évènements du récit ; on pourrait appeler ces unités les « réactions », par opposition aux « actions » qui forment habituellement la trame de l'histoire. D'autre part, elle se réfère à 270 l'aspect *sémantique*, puisqu'il s'agit d'un thème représenté, celui de la perception et de sa notation. Enfin, la troisième condition a un caractère plus général et transcende la division en aspects : il s'agit d'un choix entre plusieurs modes (et niveaux) de lecture.

275 On peut tenir maintenant notre définition comme suffisamment explicite. Pour la justifier pleinement, comparons-la à nouveau à quelques autres définitions, cette fois, des définitions avec lesquelles il y aura lieu de voir non plus en quoi elle leur ressemble mais en quoi elle s'en sépare. D'un point de vue systématique, on peut partir de plusieurs sens du mot « fantastique ».

280 Prenons d'abord le sens qui, bien que rarement énoncé, vient le premier à l'esprit (c'est celui du dictionnaire) : dans les textes fantastiques, l'auteur rapporte des évènements qui ne sont pas susceptibles d'advenir dans la vie, si l'on s'en tient aux connaissances communes de chaque époque touchant ce qui peut ou ne peut pas arriver ; ainsi dans le *Petit Larousse* : « où il entre des êtres surnaturels : *contes fantastiques*. » On 285 peut en effet qualifier de *surnaturels* les évènements ; mais le surnaturel, tout en étant une catégorie littéraire, n'est pas pertinent ici. On ne peut concevoir un genre qui regrouperait toutes les œuvres où intervient le surnaturel et qui, de ce fait, devrait accueillir aussi bien Homère que Shakespeare, Cervantès que Goethe. Le surnaturel ne caractérise pas les œuvres d'assez près, son extension est beaucoup trop grande.

290 Un autre parti, beaucoup plus répandu parmi les théoriciens, consiste à se placer, pour situer le fantastique, dans le lecteur : non le lecteur implicite au texte, mais le lecteur réel. On prendra comme représentant de cette tendance H. P. Lovecraft, auteur lui-même d'histoires fantastiques et qui a consacré au surnaturel en littérature un ouvrage théorique. Pour Lovecraft, le critère du fantastique ne se situe pas dans 295 l'œuvre mais dans l'expérience particulière du lecteur ; et cette expérience doit être la peur. « L'atmosphère est la chose la plus importante car le critère définitif d'authenticité [du fantastique] n'est pas la structure de l'intrigue mais la création d'une impression spécifique. [...] C'est pourquoi nous devons juger le conte fantastique non pas tant sur les intentions de l'auteur et les mécanismes de l'intrigue, mais 300 en fonction de l'intensité émotionnelle qu'il provoque. [...] Un conte est fantastique tout simplement si le lecteur ressent profondément un sentiment de crainte et de terreur, la présence de mondes et de puissances insolites » (p. 16). Ce sentiment de peur

ou de perplexité est souvent invoqué par les théoriciens du fantastique, même si la double explication possible reste à leurs yeux la condition nécessaire du genre. Ainsi
305 Peter Penzoldt écrit : « À l'exception du conte de fées, toutes les histoires surnatu-
relles sont des histoires de peur, qui nous obligent à nous demander si ce qu'on croit
être pure imagination n'est pas, après tout, réalité » (p. 9). Caillois, lui aussi, propose
comme « pierre de touche du fantastique », « l'impression d'étrangeté irréductible »
(p. 30).

310 Il est surprenant de trouver, aujourd'hui encore, de tels jugements sous la plume
de critiques sérieux. Si l'on prend leurs déclarations à la lettre, et que le sentiment de
peur doit être trouvé chez le lecteur, il faudrait en déduire (est-ce là la pensée de nos
auteurs ?) que le genre d'une œuvre dépend du sang-froid de son lecteur. Chercher le
sentiment de peur dans les personnages ne permet pas davantage de cerner le genre ;
315 d'abord, les contes de fées peuvent être des histoires de peur : ainsi les contes de Per-
rault (contrairement à ce qu'en dit Penzoldt) ; d'autre part, il est des récits fantastiques dont toute peur est absente : pensons à des
textes aussi différents que *la Princesse Brambilla* de Hoffmann et *Véra* de Villiers de
l'Isle-Adam. La peur est souvent liée au fantastique mais elle n'en est pas une condi-
320 tion nécessaire.

Si étrange que cela paraisse, on a cherché également à situer le critère du fantas-
tique chez l'auteur même du récit. Nous en trouvons des exemples à nouveau chez
Caillois qui, décidément, n'a pas peur des contradictions. Voici comment Caillois fait
revivre l'image romantique du poète inspiré : « Il faut au fantastique quelque chose
325 d'involontaire, de subi, une interrogation inquiète non moins qu'inquiétante, surgie
à l'improviste d'on ne sait quelles ténèbres, que son auteur fut obligé de prendre
comme elle est venue [...] » (p. 46) ; ou encore : « Une fois de plus, le fantastique qui
ne dérive pas d'une intention délibérée de déconcerter mais qui semble sourdre mal-
gré l'auteur de l'ouvrage, sinon à son insu, se révèle à l'épreuve le plus persuasif »
330 (p. 169). Les arguments contre cette « intentional fallacy » sont aujourd'hui trop
connus pour qu'on les formule à nouveau.

Moins d'attention encore méritent d'autres essais de définition, qui souvent
s'appliquent à des textes qui ne sont pas du tout fantastiques. Ainsi, il n'est pas possi-
ble de délimiter le fantastique comme opposé à la reproduction fidèle de la réalité,
335 au naturalisme. Ni comme le fait Marcel Schneider dans *la Littérature fantastique en
France* : « Le fantastique explore l'espace du dedans ; il a partie liée avec
l'imagination, l'angoisse de vivre et l'espoir du salut » (p. 148-149).

Le *Manuscrit trouvé à Saragosse* nous a fourni un exemple d'hésitation entre le réel
et (disons) *l'illusoire* : on se demandait si ce qu'on voyait n'était pas supercherie, ou
340 erreur de la perception. Autrement dit, on doutait de l'interprétation à donner à des
événements perceptibles. Il existe une autre variété du fantastique où l'hésitation se
situe entre le réel et *l'imaginaire*. Dans le Premier cas, on doutait non que les évène-
ments fussent arrivés, mais que notre compréhension en ait été exacte. Dans le se-
cond, on se demande si ce qu'on croit percevoir n'est pas en fait un fruit de

345 l'imagination. « Je discerne avec peine ce que je vois avec les yeux de la réalité de ce
que voit mon imagination », dit un personnage d'Achim d'Arnim (p. 222). Cette
« erreur » peut se produire pour plusieurs raisons que nous examinerons plus loin ;
donnons-en ici un exemple caractéristique, où elle est imputée à la folie : *la Princesse
Brambilla* de Hoffmann.

350 Des événements étranges et incompréhensibles surviennent dans la vie du pauvre
acteur Giglio Fava pendant le carnaval de Rome. Il croit devenir un prince, tomber
amoureux d'une princesse et courir des aventures incroyables. Or, la plupart de ceux
qui l'entourent lui assurent qu'il n'en est rien mais que lui, Giglio, est devenu fou.
C'est ce que prétend signor Pasquale : « Signor Giglio, je sais ce qui vous est arrivé ;
355 Rome entière le sait, vous avez été forcé de quitter le théâtre parce que votre cerveau
s'est dérangé [...] » (t. III, p. 27). Parfois Giglio lui-même doute de sa raison : « Il était
même prêt à penser que signor Pasquale et maître Bescapi avaient eu raison de le
croire un peu timbré » (p. 42). Ainsi Giglio (et le lecteur implicite) est-il maintenu
dans le doute, ignorant si ce qui l'entoure est ou non le fait de son imagination.

360 À ce procédé, simple et très fréquent, on peut en opposer un autre qui paraît être,
lui, beaucoup plus rare, et où la folie est à nouveau utilisée — mais d'une manière
différente — pour créer l'ambiguïté nécessaire. Nous pensons à *l'Aurélia* de Nerval.
Ce livre fait, on le sait, le récit des visions qu'a eues un personnage pendant une pé-
riode de folie. Le récit est mené à la première personne ; mais le *je* recouvre appa-
365 remment deux personnes distinctes : celle du personnage qui perçoit des mondes in-
connus (il vit dans le passé), et celle du narrateur qui transcrit les impressions du
premier (et vit, lui, dans le présent). À première vue, le fantastique n'existe pas ici : ni
pour le personnage qui ne considère pas ses visions comme dues à la folie mais
comme une image plus lucide du monde (il est donc dans le merveilleux) ; ni pour le
370 narrateur, qui sait qu'elles relèvent de la folie ou du rêve, non de la réalité (de son
point de vue, le récit se rattache simplement à l'étrange). Mais le texte ne fonctionne
pas ainsi Nerval recrée l'ambiguïté à un autre niveau, là où on ne l'attendait pas ; et
Aurélia reste une histoire fantastique.

D'abord, le personnage n'est pas tout à fait décidé quant à l'interprétation à don-
375 ner aux faits : il croit parfois, lui aussi, à sa folie mais ne va jamais jusqu'à la certitude.
« Je compris, en me voyant parmi les aliénés, que tout n'avait été pour moi
qu'illusions jusque-là. Toutefois les promesses que j'attribuais à la déesse Isis me
semblaient se réaliser par une série d'épreuves que j'étais destiné à subir » (p. 301).
Dans le même temps, le narrateur n'est pas sûr que tout ce que le personnage a vécu
380 relève de l'illusion ; il insiste même sur la vérité de certains faits rapportés : « Je
m'informais au-dehors, personne n'avait rien entendu. — Et cependant je suis encore
certain que le cri était réel et que l'air des vivants en avait retenti [...] » (p. 281).

L'ambiguïté tient aussi à l'emploi de deux procédés d'écriture qui pénètrent le
texte entier.

385 Nerval les utilise habituellement ensemble ; ils s'appellent : l'imparfait et la moda-
lisation. Cette dernière consiste, rappelons-le, à user de certaines locutions introduc-

tives qui, sans changer le sens de la phrase, modifient la relation entre le sujet de l'énonciation et l'énoncé. Par exemple, les deux phrases « Il pleut dehors » et « peut-être qu'il pleut dehors » se réfèrent au même fait ; mais la seconde indique en outre
 390 l'incertitude où se trouve le sujet qui parle, quant à la vérité de la phrase qu'il énonce. L'imparfait a un sens semblable : si je dis « J'aimais Aurélia », je ne précise pas si je l'aime encore maintenant ou non ; la continuité est possible, mais en règle générale peu probable.

Or, tout le texte d'*Aurélia* est imprégné de ces deux procédés. On pourrait citer
 395 des pages entières à l'appui de notre affirmation. Voici quelques exemples pris au hasard : « *Il me semblait que* je rentrais dans une demeure connue [...]. Une vieille servante que j'appelais Marguerite et *qu'il me semblait* connaître depuis l'enfance me dit [...]. Et *j'avais l'idée que* l'âme de mon aïeul était dans cet oiseau [...]. *Je crus* tomber dans un abîme qui traversait le globe. *Je me sentais* emporté sans souffrance par un
 400 courant de métal fondu [...]. *J'eus le sentiment* que ces courants étaient composés d'âmes vivantes, à l'état moléculaire [...]. *Il devenait clair pour moi* que les aïeux prenaient la forme de certains animaux pour nous visiter sur la terre [...] », (p. 259-260, c'est moi qui souligne) etc. Si ces locutions étaient absentes, nous serions plongés dans le monde du merveilleux, sans aucune référence à la réalité quotidienne, habituelle ; par elles, nous sommes maintenus dans les deux mondes à la fois. L'imparfait,
 405 de plus, introduit une distance entre le personnage et le narrateur, de telle sorte que nous ne connaissons pas la position de ce dernier.

Par une série d'incises, le narrateur prend distance par rapport aux autres hommes, à l'« homme normal », ou, plus exactement, à l'emploi courant de certains
 410 mots (en un sens, le langage est le thème principal d'*Aurélia*). « En recouvrant ce que les hommes appellent la raison », écrit-il quelque part. Et ailleurs : « Mais il paraît que c'était une illusion de ma vue » (p. 265). Ou encore : « Mes actions, insensées en apparence, étaient soumises à ce que l'on appelle illusion, selon la raison humaine » (p. 256). Admirons cette phrase : les actions sont « insensées » (référence au naturel)
 415 mais seulement « en apparence » (référence au surnaturel) ; elles sont soumises... à l'illusion (référence au naturel), ou plutôt non, « à ce que l'on appelle illusion » (référence au surnaturel) ; de plus l'imparfait signifie que ce n'est pas le narrateur présent qui pense ainsi, mais le personnage de jadis. Et encore cette phrase, résumé de toute
 420 l'ambiguïté d'*Aurélia* : « Une série de visions insensées peut-être » (p. 257). — Le narrateur prend ainsi ses distances par rapport à l'homme « normal » et se rapproche du personnage : la certitude qu'il s'agit de folie fait place au doute, du même coup.

Or, le narrateur ira plus loin : il reprendra ouvertement la thèse du personnage, à savoir que folie et rêve ne sont qu'une raison supérieure. Voici ce qu'en disait le personnage (p. 266) : « Les récits de ceux qui m'avaient vu ainsi me causaient une sorte
 425 d'irritation quand je voyais qu'on attribuait à l'aberration d'esprit les mouvements ou les paroles coïncidant avec les diverses phases de ce qui constituait pour moi une série

d'évènements logiques » (à quoi répond la phrase d'Edgar Poe : « La science ne nous a pas encore appris si la folie est ou n'est pas le sublime de l'intelligence », H.G.S., p. 95). Et encore : « Avec cette idée que je m'étais faite sur le rêve comme ouvrant à
 430 l'homme une communication avec le monde des esprits, j'espérais [...] » (p. 290). Mais voici comment parle le narrateur : « Je vais essayer [...] de transcrire les impressions d'une longue maladie qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit ; — et je ne sais pourquoi je me sers de ce terme maladie, car jamais, quant à ce qui est de moi-même, je ne me suis senti mieux portant. Parfois je croyais ma force et
 435 mon activité doublées ; l'imagination m'apportait des délices infinies » (p. 251-252). Ou encore : « Quoi qu'il en soit, je crois que l'imagination humaine n'a rien inventé qui ne soit vrai, dans ce monde ou dans les autres¹ et je ne pouvais douter de ce que j'avais vu si distinctement » (p. 276).

Dans ces deux extraits, le narrateur semble déclarer ouvertement que ce qu'il a vu
 440 pendant sa prétendue folie n'est qu'une partie de la réalité ; qu'il n'a donc jamais été malade. Mais si chacun des passages commence au présent, la dernière proposition est à nouveau à l'imparfait ; elle réintroduit l'ambiguïté dans la perception du lecteur. L'exemple inverse se trouve aux dernières phrases d'*Aurélia* : « Je pouvais juger plus sainement le monde d'illusions où j'avais quelque temps vécu. Toutefois je me
 445 sens heureux des convictions que j'ai acquises [...] » (p. 315). La première proposition semble renvoyer tout ce qui précède dans le monde de la folie ; mais alors, pourquoi ce bonheur des convictions acquises ?

Aurélia constitue donc un exemple original et parfait de l'ambiguïté fantastique. Cette ambiguïté tourne bien autour de la folie ; mais alors que, chez Hoffmann, on
 450 se demandait si le personnage était ou non fou, ici on sait d'avance que son comportement s'appelle folie ; ce qu'il s'agit de savoir (et c'est sur ce point que porte l'hésitation), c'est si la folie n'est pas en fait une raison supérieure. L'hésitation concernait tout à l'heure la perception, elle concerne à présent le langage ; avec Hoffmann, on hésite sur le nom à donner à certains événements ; avec Nerval, l'hésitation
 455 se reporte à l'intérieur du nom : sur son sens.

¹ Echo, peut-être, de cette phrase de Poe : « L'esprit humain ne peut *imaginer* rien de ce qui n'a réellement existé » (« Fancy and Imagination », *Poems and Essays*, p. 282).