

Le fantastique comme forme littéraire

Séminaire d'Histoire Littéraire :
La naissance du fantastique en Europe – Histoire et Théorie

Kalliopi Ploumistaki
Université Aristote de Thessalonique

Sommaire

1. Qu'est-ce que le genre littéraire ?
2. Le genre en contestation
3. La compréhension interne
4. Qu'est-ce que le fantastique ?
5. Bibliographie

Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre.

M. Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

1. Qu'est-ce que le genre littéraire ?

Les théoriciens recourent aux genres littéraires pour faire familiariser le lecteur à l'acte d'écriture. Dès *La Poétique* d'Aristote aux théories du genre les plus récentes, un aspect multiforme commun se distingue, même partant de l'étymologie du mot 'genre' (lat.: *genus - generis* ; gr.: *γένος*) : l'appartenance, l'origine et la taxinomie. Autrement dit, une œuvre littéraire doit appartenir à une catégorie selon son style, son sujet ou son public ; d'où par exemple la distinction des genres en vers (le lyrisme, l'épopée, le drame, la poésie, la didactique) et en prose (la philosophie, l'histoire, la critique, la correspondance, le roman, l'essai, la nouvelle). Cette tâche semble être assez commode, mais lorsqu'un ensemble d'œuvres, en particulier les contemporaines, déclinent de la norme traditionnelle en mettant en relief leur différenciation, alors on parle de cas particuliers, d'écrivains autonomes ou rebelles. Explicitement, c'est l'écroulement de l'impuissance des théories lesquelles subsistent incapables d'inclure toute particularité.

Voici un poème en prose échappant des théories, et exigeant une reformulation ou une reconsidération des règles fixées :

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie¹.

Et ailleurs :

Au clair de la lune, près de la mer, dans les endroits isolés de la campagne, l'on voit, plongé dans d'amères réflexions, toutes les choses revêtir des formes jeunes, indécises, fantastiques. L'ombre des arbres, tantôt vite, tantôt lentement, court, vient, revient, par

¹ BAUDELAIRE, Ch., «Les Fenêtres», in *Petits Poèmes en prose. Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 174.

diverses formes, en s'aplatissant, en se collant contre la terre. Dans le temps, lorsque j'étais emporté sur les ailes de la jeunesse, cela me faisait rêver, me paraissait étrange ; maintenant, j'y suis habitué².

Pourquoi s'agit-il des poèmes ? Ou mieux pourquoi cette question ? La réponse à la deuxième question pourrait être tout simple. C'est à cause des théories d'approche qui aboutissaient à des classifications plutôt formelles que contextuelles, plutôt structurales que notionnelles, plutôt langagières que philosophiques. Certes, la question des genres n'est pas proprement contemporaine. Il fut de débats dès l'ère de *La Poétique* d'Aristote ; ce qui est remarquable, durant le passage du temps, est que certains genres, les plus anciens, comme la comédie et la tragédie, furent et sont plus populaires que certains autres, comme le lai et le dithyrambe, l'épopée et la chanson populaire. Toute époque disposait de ses formes et de ses styles qui se transformaient, évoluaient ou mouraient selon le perfectionnement des techniques matérielles, les nécessités du public, et l'appel intérieur du poète.

Ainsi, à chaque nouveauté littéraire en combinaison avec l'évolution du monde des idées et des sciences, les théories des genres changeaient ou étaient reconsidérées ; non uniquement pour reconnaître la faiblesse des données théoriques du passé, et, par conséquent, de les réadapter selon les nouveaux faits littéraires, mais pour suivre et explorer les transformations du discours littéraire. Chaque théoricien apporte une innovation à la lecture de l'œuvre littéraire : Aristote s'appuie sur des critères formel, thématique et énonciatif ; Platon distingue trois modes d'art : celui d'imitation, celui du récit, et celui de l'art mixte. D'ailleurs, Diomède (IVe) enrichit la théorie platonicienne et aboutit à la séparation de trois genres (*genera*) avec huit espèces (*species*) ; d'autres vont continuer au même modèle historique, comme Proclus (Ve siècle), Jean de Garlande (XIe – XIIe), Castelvetro (XVIe). Cette classification 'en arbre' sera renouvelée par d'autres impasses théoriques développées par Quintilien, Boileau, le père Rapin (XVIIe), et un peu plus tard Brunetière, Hegel adopteront la même énonciation littéraire³.

² LAUTREAMONT, Chant premier, strophe 8, *Les Chants de Maldoror. Poésies-Lettres, Œuvres complètes*, Paris-Montréal, Bordas, 1970, p. 28.

³ Ce repérage historique fut emprunté par le livre *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* de J.-M. Schaeffer, Paris, Seuil, 1989, pp. 9-48.

Les perspectives théoriques sur le genre sont en plein essor au XXe siècles avec G. Genette, H.-R. Jauss, F. Schlegel, T. Todorov, M. Bakhtine et les Formalistes, R. Jakobson, R. Scholes, J.-M. Schaeffer, W. D. Stempel, K. Viëtor, A. Fozler, D. Combe. Chacun, influencé par les doctrines des sciences humaines, fournit un aspect pertinent au 'genre' et aux 'sous-genres'.

De cette manière, le genre en vers – pour répondre à la question initiale : pourquoi s'agit-il des poèmes ? – ne pourrait pas exclure ces créations poétiques rédigées en prose. En effet, ce qu'il en est déduit, c'est le passage à un éclatement du genre, à la transfiguration des genres selon J. Semujanga⁴ puisque c'est la littérature qui l'exige, et, ensuite, à une redéfinition ou à une abolition de théories étroitement dogmatiques et stériles – afin de réserver la liberté du discours littéraire. Il n'est pas nécessaire de se référer exclusivement à des paires antithétiques comme : vers – prose, rôle de l'auteur et du lecteur, je – tu, style émotif – style référentiel, passé – futur, style élevé – style bas/moyen, personnages nobles – personnages paysans. Car les distinctions, à titre indicatif, historiques (Aristote), énonciatives (Platon, Diomède, Staiger, Goethe, Jakobson), linguistiques (Virgile) ou sociologiques (Bakhtine) n'accordent que quelques aspects de l'œuvre littéraire. En somme, chaque théorie correspond à son époque ; des théories restreintes ont résisté dans la diachronie. Chaque création littéraire, surtout celles du XXe siècle, dicte une lecture innovante basée sur les approches du jadis et demandant un rajout interdisciplinaire actuel. Ainsi, Suzanne Bernard⁵ lisant les poèmes en prose de Baudelaire, se met notamment en quête de la découverte du 'présent éternel', des répétitions et des formes intemporelles que des éléments purement poétiques comme la versification et le rythme. Pour définir, alors, la poéticité de ces poèmes baudelairiens, elle cherche ces indices qui démontrent la consistance particulière du poème, qui lui permettent l'accès au champ poétique.

Si les œuvres de Rimbaud et de Racine, de Woolf et de Poe, de Kafka et de Dostoïevski, de Proust et de Valéry, de Cavafy et de Seféris, de Lorca, de Dante et ainsi de suite, constituèrent les phares dans l'histoire littéraire, c'est grâce à leur « liberté

⁴ SEMUJANGA, J., *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999. Il invente le terme de *poétique transculturelle* laquelle « étudie comment les textes littéraires, qui renferment en eux des références aux catégories générales de la littérature (genres, thèmes ou motifs), mais aussi des catégories historiques (symboliques culturelles spécifiques), se différencient les uns des autres à partir des catégories en partie conventionnelles », p. 28.

⁵ BERNARD, S., *Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, 1959. Tzvetan Todorov développe-t-il aussi ses idées dans « La poésie sans le vers », in *La notion de la littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987.

authentique »⁶, à leur déni de reproduire le déjà dit, et d'appartenir strictement à un genre littéraire. L'écrivain qui n'écrit que pour appartenir à un genre, élément d'origine paralittéraire, ne pourrait guère offrir une œuvre-phare.

Au moment où toute époque dirige la théorie des genres, quelle est la fonction de ces théories de nos jours ? Le genre peut-il définir absolument un ensemble d'œuvres littéraires ? Y a-t-il des ensembles d'œuvres présentant les mêmes points communs ? Ou des œuvres-genre ? M. Blanchot y répondra : « Un livre n'appartient plus à un genre ».

Etudiant à fond les théories génériques, une idée se met en évidence : le genre littéraire n'est pas quelque chose de stable, de rigide. En revanche, c'est malléable. Quand toute époque apporte l'évolution des conceptions idéologiques, politiques, sociales et historiques, de même l'expression artistique s'harmonise à tout changement. Les idées se renouvellent ainsi que le mode d'écriture, et la forme. Ceux qui y résistent : l'expression ou le besoin d'expression. Ceux qui déterminent une œuvre : l'imaginaire de l'écrivain, les influences externes, le passé littéraire.

2. Le genre en contestation

L'élaboration de la théorie des genres littéraires fut effectuée afin de classer les œuvres qui disposaient de repères identiques. Cependant, cette technique est prouvée elliptique puisqu'une importante majorité des œuvres restait inclassable, ou provoquait de désaccords par rapport à leur classement ; à l'instar d'E. A. Poe, ses histoires sont-elles fantastiques, ou appartiennent-elles au roman policier ? De même pour les chansons populaires grecques, sont-elles de narrations ou des chansons ? Les premiers romans grecs du Moyen Age sont des écrits versifiés. Alors, comment peut-on distinguer un genre au moment où une fusion des genres est remarquée ? Peut-être faudrait-il revaloriser les limites et les pouvoirs du genre, le définir lors de sa naissance ou de son épanouissement.

La littérature néo-hellénique est divisée selon les grands événements historiques du pays : avant et après la conquête de Constantinople, avant et après la Révolution grecque. Jusqu'au XVIIIe siècle, les genres littéraires s'y distinguaient assez clairement : l'épopée de Digénis Akritas, le roman chevaleresque, l'allégorie, la poésie,

⁶ HEGEL, F., *Esthétique*, trad. Charles Bénard, Paris, Ed. Le Livre de poche, 1997, t. 1, p. 394.

la prose, le théâtre (crétois), la chanson populaire. La création littéraire étroitement liée aux faits historiques ne favorise pas les critiques de caractère poétique et rhétorique, mais, en principe, langagière. Car la question de langue, le conflit parmi les partisans de *dimotiki* et de *katharevousa*, fait partager les esprits intellectuels parmi les genres bas, et les genres élevés respectivement, selon le registre de langue choisi.

Le paysage littéraire aux XIXe et XXe siècles se diversifie un peu. Le rôle de la Critique, des écrivains intellectuels et des philologues n'est pas moins significatif. En particulier, ces derniers, fidèles aux idées du passé, ne s'occupent pas de nouvelles théories littéraires. D'une part, ils divisent la littérature néo-hellénique selon les Ecoles Littéraires qui sont représentées par un ou deux représentants éminents ; quant aux courants littéraires, ils semblent accompagner chaque école. Ainsi, nous avons : l'Ecole d'Eptanèse avec Kalvos et Valaoritis, et l'Ecole athénienne avec Palamas. D'autre part, lorsqu'un écrivain, surtout du XXe siècle, n'appartient pas à une Ecole, il constitue lui-même une Ecole autonome, c'est le cas de Cavafy, de Sikélianos, de Kazantzakis, de Seféris ; ces écrivains sont le centre, le noyau qui inspirent leurs contemporains ou les générations ultérieures. Si cette référence sur la division de l'histoire est mentionnée, c'est pour démontrer que la notion du genre ne constitue pas la méthode essentielle de classement pour l'histoire de la littérature. La seule distinction qui s'effectue, soit grosso modo la poésie, la prose, le conte, le théâtre⁷. A l'inverse, les historiens de la littérature française adoptent la classification en genres à condition d'inventorier les œuvres littéraires et les écrivains.

En général, l'écrivain d'autrefois accordait à son œuvre, après le titre initial, l'appellation du genre ; soit, *Phèdre* – tragédie, *Lorenzaccio* – drame. Toutefois, l'écrivain, surtout du XXe siècle ne suit pas la 'tradition' littéraire, il semble la parodier ; soit il ignore et néglige cette 'règle', soit il satirise ou crée une nouvelle forme. Ainsi, Voltaire ajoute après le titre de *L'Ingénu*, conte philosophique ou roman ; A. Gide, *Les caves du Vatican*, sotie. C'est aussi le cas d'E. Ionesco avec des appellations fort innovantes : *Les chaises* – farce tragique, *La cantatrice chauve* – anti-

⁷ Cette classification de l'histoire de la littérature néo-hellénique est réalisée par Λίνος Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 11^η ανατύπωση, Αθήνα, 2002 [Linus Politis, *Istoria tis Neoellinikis Logotehnia*, Morfotiko Idrima Ethnikis Trapezis, 11^e édition, Athènes]. La méthode ci-dessus est aussi suivie par Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, 6^η έκδοση, Ίκαρος, 1975 [K. Th. Dimaras, *Istoria tis Neoellinikis Logotehnia*, *Apo tis protez rizes os tin epohi mas*, 6^e édition, Ikaros, Athènes].

pièce, *La leçon* – drame comique. Outre il y a un autre aspect : les œuvres qui appartiennent à un genre mais qui s'en différencient aux caractéristiques essentielles comme les romans du Nouveau Roman. Par conséquent, les productions littéraires modernes ressemblent beaucoup à un amalgame de genres, l'un s'insère dans l'autre. Les théories, donc, ne subsistent pas intactes. Il n'y a plus la rigidité de dogmes, de limites et de règles, parce que le théoricien se rend compte que le genre ne constitue plus l'identité distinctive d'une œuvre. Il est évident que l'approche d'une œuvre littéraire prolifère, qu'elle essaie d'englober toutes ses dimensions possibles. Des genres meurent en raison d'« inusité », d'autres, genres ou sous-genres, naissent comme le *campus novel*. Bien que la théorie des genres, surtout du XXe siècle, ait connu une évolution importante en ce qui concerne l'identification et le décodage de l'acte littéraire, maintes œuvres ne pourraient être classées strictement à un genre à cause de leur particularité⁸. Ces œuvres, enfin, ne constituent-elles pas, le déni d'appartenance, la preuve de l'« anti-genre » ?

3. La compréhension interne

Une œuvre existe au niveau individuel et collectif (l'ensemble des œuvres dans le champ littéraire et social), elle s'enracine dans la synchronie et la diachronie. La totalité des caractéristiques pourrait créer un système générique permettant en même temps l'appartenance à un groupe selon le niveau visé : énonciation, destination, fonction, sémantique, syntaxe⁹. Tz. Todorov distingue, également, les aspects verbal, syntaxique, sémantique d'une œuvre profitant de la théorie de N. Frye (*Anatomy of Criticism*, Atheneum, New York, 1967). Néanmoins, il faudrait souligner que Todorov, afin de définir et de classer comme genre le fantastique, proposant l'examen des circonstances de l'engendrement d'un genre, aboutit à déclarer que : en premier lieu, pour étudier un genre il est indispensable, sans ignorer la difficulté, de pencher sur

⁸ Bien que H. R. Jauss soutienne que « toute œuvre appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative. », « Littérature médiévale et théorie des genres » in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 42. Nous, de notre part, nous considérons qu'une œuvre peut inclure de caractéristiques de plusieurs genres, comme les œuvres mentionnées ci-dessus. De ce fait, nous partageons plutôt la théorie transgénérique de Josias Semujanga qui professe la transfiguration des genres littéraires.

⁹ SCHAEFFER, J.-M., *op. cit.*, p. 98.

l'œuvre entière d'un écrivain, ou à l'entité littéraire d'une époque. En deuxième lieu, la singularité d'une œuvre ne doit pas être négligeable, alors la tâche d'une fabrication théorique s'approuve vaine. En dernier lieu, il résume en éclaircissant que l'étude de la littérature part « de l'œuvre vers la littérature (ou le genre), et de la littérature (du genre) vers l'œuvre »¹⁰. Apparemment, après avoir suivi la pensée de Todorov, c'est plutôt la théorie de J.-M. Schaeffer qui contribue de la flexibilité à la notion du genre puisqu'il prend en considération un champ de paramètres assez ample. Cette typologie des genres respectant la pluralité d'une œuvre ainsi que les dimensions polyvalentes, qui en dispose, est un indice de la modernité : unifier les genres.

Ne pas se limiter seulement aux classifications génériques et à la définition des genres, est un axiome aussi adopté par M. Macé qui suggère à « étudier le fonctionnement d'un label générique, ce sera savoir comment agit le recours aux genres dans l'*engendrement* et dans la *réception* des textes. Ce sera déterminer ce qui, du genre, est actualisé, valorisé, pointé par son baptême et par l'usage de son nom. Ce sera aussi permettre de définir les moments de pertinence historique d'une catégorie générique, et les transformations dans l'espace littéraire que la variabilité de cette impertinence implique »¹¹. Ce que M. Macé ajoute à la théorie de Schaeffer, c'est la notion de la réception.

Passons à un autre trait du genre. Après avoir indiqué que le genre doit son origine aux autres genres précédents, Todorov rajoute un trait supplémentaire : « L'identité du genre est entièrement déterminée par celle de l'acte de parole »¹². De cette manière, il fournit un aspect langagier et philosophique au genre, parce que le discours littéraire est composé d'énoncés lesquels, de leur tour, encadrent l'acte de parole. Ce critère, appliqué par la philosophie du langage¹³ et la pragmatique¹⁴, met l'accent sur l'unicité de l'acte littéraire ; il provient des sciences humaines qui ont apportées de nouveautés au monde des idées¹⁵.

¹⁰ TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 11.

¹¹ MACE, M., « Le nom du genre. Quelques usages de l'essai », *Poétique*, 2002, pp. 401-414.

¹² TODOROV, T., *La notion de la littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987, p. 44.

¹³ SEARLE, J.R., *Speech Acts, An Essay on the Philosophy of Language*, Cambridge Univ. Press, 1969 ; tr. fr. *Les Actes de langage, Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972.

¹⁴ AUSTIN, J.L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

¹⁵ La didactique actuelle des langues vivantes valorise-t-elle également l'acte de parole de sorte que l'apprentissage (la planification des *curricula* surtout) soit entièrement basé sur celui-ci.

La théorie des genres se met en contestation, car les époques évoluent. Cependant, il y a quelques aspects dominants qui se rencontrent à toute œuvre littéraire, artistiquement idéal, en dépit de l'approche théorique, et de l'histoire littéraire.

Tout d'abord, une des vertus de l'œuvre est l'originalité. Soit le fait de se différencier des autres, de disposer de traits subjectifs et de transformer le leitmotiv en unique. Hegel, dans son *Esthétique*, a désigné le pouvoir de l'originalité : « [...] être avant tout distinguée de l'arbitraire des simples trouvailles ; car on n'entend ordinairement par que la production des singularités bizarres, qui sont propres à tel sujet déterminé, et ne seraient venues à l'esprit d'aucun autre »¹⁶. Ensuite, la deuxième valeur consiste au dépouillement de la matérialité à condition que la littérature offre la place à des formes spirituelles et ésotériques. Autrement dit, « c'est la *représentation* intérieure, l'*image* présente à l'esprit »¹⁷, comme le philosophe allemand souligne sur la poésie en rapport aux autres arts figuratifs. Mais, enfin, l'élément qui y persiste, est la fonctionnalité de tout genre au sein de la société et, dès lors, auprès du lecteur ; si ce genre, l'ensemble de certains livres, peut constituer la matrice des œuvres à venir.

4. Qu'est-ce que le fantastique ?

Le fantastique – par l'étymologie du mot qui se date du XIV^e siècle, provient du bas latin *phantasticus*, et, de son tour, du mot grec *phantastikos* (φανταστικός) de *phantasia* (imagination) – est le produit de l'imagination humaine faisant un effort de se distancier de la réalité, et présentant la réalité imaginaire de sorte que dans cette dernière foisonnent des lois surnaturelles. Ainsi, le sens commun du fantastique devient synonyme du surnaturel, du fabuleux, de l'imaginaire et de l'irréel. Le fantastique, donc, s'enrichit davantage d'un trait complémentaire de ces synonymes comme par exemple l'inexplicable, le féerique, le mythique, et le fictif respectivement. Dans les dictionnaires grecs et les encyclopédies¹⁸ du XX^e siècle, la première notion du fantastique renvoie directement à l'imagination. Autres sens reçus : ce qui existe

¹⁶ HEGEL, *op. cit.*, t. 1, p. 390.

¹⁷ *Ibid.*, t. 2, p. 405.

¹⁸ *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Ιδρυτής Ιδιοκτήτης Παύλος Δρανδάκης, Εκδοτικός Οργανισμός ο 'Φοίνιξ' Ε.Π.Ε., β' έκδοση, Αθήνα [*Megali Eliniki Egiklopedia*, Idritis Idioktitis Pavlos Drandakis, Ekdotikos Organismos o 'Finix', Athènes, deuxième édition, s. d.]; *Λεξικό Larousse*, 1961 [*Lexiko Larousse*, s. d.]; *Εγκυκλοπαίδεια Ελευθερουδάκη*, γ' έκδοση [*Egiklopedia Elefteroudaki*, troisième édition, s. d.].

seulement dans l'imagination, ce qui contient de représentations surnaturelles relatives aux phantasmes, ce qui n'existe pas – l'inexistant. Aucune référence donc à la littérature fantastique et aux arts fantastiques. Il faudrait souligner la confusion notionnelle que l'*Encyclopédie Larousse*, la version grecque¹⁹, adhère au terme, le fantastique a comme équivalent en français l'*imaginaire*. La liste des synonymes fournissant au champ littéraire des aspects multiples au vocable initial n'est pas limitée. Si le fantastique constituait les racines d'un arbre, ces synonymes feraient épanouir un feuillage vivement épais puisque l'établissement du terme fut appuyé sur un passé lointain, et édifia le point de départ pour d'autres notions littéraires du futur. En d'autres termes, le fantastique est une révolte, pas toujours hasardeuse et naïve, contre le réaliste, le réel et l'ordinaire.

Pour élargir légèrement les dimensions du fantastique, une référence au sens métaphorique ou aux connotations du mot est inévitable. Très souvent on l'écoute ou l'utilise dans des expressions comme « C'est fantastique ! », et « Notre voyage était fantastique » évoquant l'extraordinaire, l'étonnant, le formidable, le sensationnel d'un état ou d'une chose. De cette manière, on attribue une allure positive aux situations quotidiennes, réelles, comme si l'homme cherchait quelque chose d'incroyable et d'invraisemblable dans la réalité vécue ; comme s'il essayait de vivre et de goûter ce qui n'existe pas à la réalité ; comme si la réalité était définie selon des aspects qui lui sont étrangères (?) et opposées selon les idées reçues.

En outre, le fantastique n'est pas réservé exclusivement au domaine littéraire, la vogue de l'époque le touche aussi. Au XIXe siècle, en France, l'effervescence de la terreur naquit et stigmatisa tout art. En 1859, l'emploi du terme accompagnait des productions artistiques où dominait le surnaturel : la *Symphonie fantastique* de Berlioz, le *Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin* de R. Wagner, les 'dances macabres' accompagnées par des êtres surnaturels avec le *Freischütz* de Weber, la virtuosité de Paganini, les œuvres d'Hoffmann transformées en opéra par Offenbach. En littérature, la traduction des contes d'Hoffmann, et les feuilletons de fantaisies publiés dans *Le Mercure* esquisse l'ambiance du fantastique. Les tableaux de J. H. Füssli comme *Le Cauchemar* (1781), ainsi que les dessins de G. Doré laissent les traces d'une période obscure, fantomatique et mystérieuse, pleine d'allégories et de symboles. Et dans les

¹⁹ Πάπυρος Larousse, 1994.

Tableaux fantastiques de Bruegel (1530-1600) nommés par Baudelaire dans sa critique « Quelques caricaturistes étrangers », le poète reconnaît les caractéristiques de l'hallucination et du vertige du peintre flamand en admettant que ces peintures subsistent incompréhensibles jusqu'à son époque. D'un côté, il y a les allégories politiques, et de l'autre « une espèce de *mystère* »²⁰. Baudelaire, témoin de l'ambiance mystérieuse, la décrit d'une habilité admirable afin de décoder la condition humaine. Il dessina les éléments liés aux faits et croyances de l'époque qui favoriseraient la naissance du fantastique :

Comment une intelligence humaine a-t-elle pu contenir tant de diableries et de merveilles, engendrer et décrire tant d'effrayantes absurdités ? Je ne puis le comprendre ni en déterminer positivement la raison ; mais souvent nous trouvons dans l'histoire, et même dans plus d'une partie moderne de l'histoire, la preuve de l'immense puissance des contagions, de l'empoisonnement par l'atmosphère morale, et je ne puis m'empêcher de remarquer (mais sans affectation, sans pédantisme, sans visée positive, comme de prouver que Breughel a pu voir le diable en personne) que cette prodigieuse floraison de monstruosité coïncide de la manière la plus singulière avec la fameuse et historique épidémie des sorciers²¹.

Enfin, à l'écran cinématographique, le fantastique fera son apparition au XXe siècle. Les premiers films noir et blanc de *Frankenstein*, et les films, en plein essor à la deuxième moitié du siècle, de science fiction.

En somme, une période chronologique dans l'histoire hormis les faits historiques et politiques, se caractérise par la mosaïque des événements artistiques.

L'élément fantastique dans la littérature est représenté de plusieurs facettes : merveilleux, surnaturel, invraisemblable, étrange avant l'invention du terme ; rêve, surréalisme, science fiction, histoires d'horreur après la première apparition du terme. Il

²⁰ BAUDELAIRE, Ch., *op. cit.*, pp. 390-391 : « Les œuvres de Breughel le Drôle peuvent se diviser en deux classes : l'une contient des allégories politiques indéchiffrables aujourd'hui ; c'est dans cette série qu'on trouve des maisons dont les fenêtres sont des yeux, des moulins dont les ailes sont des bras, et mille compositions effrayantes où la nature est incessamment transformée en logogriphe. Encore, bien souvent, est-il impossible de démêler si ce genre de composition appartient à la classe des dessins politiques et allégoriques, ou à la seconde classe, qui est évidemment la plus curieuse. Celle-ci, que notre siècle, pour qui rien n'est difficile à expliquer, grâce à son double caractère d'incrédulité et d'ignorance, qualifierait simplement de fantaisies et de caprices, contient, ce me semble, une espèce de *mystère* ».

²¹ *Ibidem*.

y eut de glissements notionnels, et de transformations génériques jusqu'à l'appellation 'fantastique'.

Comment le fantastique naît-il dans la littérature européenne ? Il y a un principe primordial sur la création littéraire : la littérature naît de la littérature. Quand la source d'inspiration s'épuise, pour la littérature occidentale c'est la mythologie greco-latine, le recours vers ailleurs se rend inévitable. Pour la France, dès l'ère du siècle des Lumières, il y eut un attrait vers l'exotisme et le cosmopolitisme pourvu qu'on se détache du déjà dit. Aussi, pour renouveler l'imagination, une référence à la mythologie scandinave, comme durant le Moyen Age, adoptait-elle les éléments merveilleux du cycle de Graal, puisque le monde ne se méfiait pas de forces magiques et inexplicables. Par contre, il adoptait ces mystères devant toute difficulté et tout effort pour expliquer l'irrationnel dans la vie. *Les Romans de la Table ronde* pour le monde anglo-saxon et français, ainsi que l'épopée de Digénis Akritas contentaient le public. Pour la France, les premiers indices du fantastique apparurent au XVIIIe siècle dans le récit démoniaque *Le Diable amoureux* (1772) de J. Cazotte, dans la fantaisie somptueuse *Vathek* (1787) de W. Beckford et dans *Manuscrit* de J. Potocki ; le satanisme, l'occultisme, l'illuminisme et les mouvements ésotériques provenant des théories de E. Swedenborg (1688-1772) influencèrent l'état spirituel de l'époque jusqu'à la fin du XIXe siècle. De surcroît, les signes de l'irrationnel dans la littérature anglo-saxonne avec Shakespeare, Shelley, Wordsworth, Scot – et le texte théorique de ce dernier 'On the Supernatural in the Fictions Compositions'; en Espagne avec les *Romanceros* et l'*Histoire chevaleresque des Maures de Grenade* (1809) ; en Italie avec Dante, Alfieri, Bandello et Vico.

Le fantastique, alors, apparaît, dans le préromantisme français, en Angleterre qualifiant plutôt le roman noir ou d'horreur²². Outre, c'est la naissance de l'élément fantastique dans la littérature contemporaine. Ecrivain talentueux, H. Walpole rédige le premier roman noir²³ : *Le Château d'Otrante* (1764). Suivent Ann Radcliffe avec *Les*

²² Les informations sur l'histoire de la littérature et les influences étrangères des littératures sont empruntées par l'ouvrage de VAN TIEGHEM, Ph., *Les Influences étrangères sur la littérature française (1550-1880)*, Paris, PUF, 1967.

²³ M. Schneider dans *Histoire de la littérature française en France* (Paris, Fayard, 1985) distingue trois périodes du fantastique français : a) avant le fantastique où il inclut le merveilleux, la féerie, le frénétique à travers le roman anglais, et le cas de J. Cazotte, ainsi que des écrivains étrangers comme W. Beckford (1759-1844) et J. Potocki (1761-1815) qui écrivaient en français ; b) le fantastique du XIXe siècle sous l'influence d'Hoffmann avec Nodier, Balzac, Sue, Sand, Dumas, Ereckman-Chartrian, Barbey d'Aurevilly, Nerval, Gautier, Chasles, Bertrand, Defontenay, Forneret, Mérimée ; c) après le fantastique, c'est la

Mystères d'Udolphe (1794), *L'Italie ou Le Confessionnal des Pénitents Noirs* (1797), Lewis avec *Moine* (1795). Le but de ces romans est de choquer, d'inciter la terreur et de nourrir les sentiments cruels. L'écrivain français ne reste pas indifférent : Ducray-Duminil dans *Coelina et Paul* (1799), Monvel dans *Victimes clâtrées* (1790), Maturin avec *Melmoth* (1820), Marsollier dans *Camille ou le souterrain* (1791), Sade dans *Crimes de l'amour* (1787), Nodier dans *Smarra* (1821) ; ils présentent les premiers échantillons où foisonnent l'ambiance sombre, les châteaux inaccessibles, les personnages mystérieux, les pratiques de la magie noire et l'intervention du surnaturel. Il s'agit d'un souvenir du merveilleux médiéval qui subira des transformations avec l'arrivée des *Contes fantastiques* d'Hoffmann.

Le contact avec l'œuvre d'Hoffmann, traduite par Toussenel (1830) en 12 volumes, signifia une nouveauté à la première moitié du XIXe siècle en France. Ajoutons les articles, parus dans le périodique *Le Globe*, de J.-J. Ampère et de Duvergier de Hauranne qui rejetèrent les formes du merveilleux « de spectres, de diables, de cimetières »²⁴, et du « merveilleux mythologique [qui] fait bâiller, que le merveilleux allégorique en dort »²⁵ respectivement. C'est pourquoi ils se dirigèrent vers la formule du conte d'Hoffmann, car ils trouvèrent le merveilleux « naturel » et « vivant »²⁶. C'est avec l'écrivain allemand que le terme 'fantastique' est introduit ; en effet, il les nommait *Fantasiestücke* (= Fantaisies en français), pourtant *Fantastiques* à la version française. Pourquoi cette trahison du terme ? L'explication est tout évidente, soit la fantaisie renvoyait plutôt au caprice, au désir qu'à l'imagination, au mystère et au *φανταστικόν*. La même année, en 1830, Ch. Nodier fait publier son article 'Du fantastique en littérature' où il se réfère aux rapports de l'imagination et de la littérature²⁷. Donc, une génération d'écrivains français suivit le chemin des contes allemands : C. Nodier (*La Fée aux miettes*), H. de Balzac (*La Peau de chagrin*,

période de Poe, de Villiers de l'Isle-Adam, de Maupassant, le fantastique symboliste avec Remy de Gourmont, le fantastique surréaliste, et le fantastique contemporain.

²⁴ *Le Globe*, 2 août 1828. *Le Globe* fut fondé par Paul Dubois en 1824. Il s'agit d'un journal qui insérait le nouvel esprit de l'époque, s'opposait à l'élégance du Salon de l'Arsenal (1824-1830) ; Stendhal, Sainte-Beuve et Mérimée jeunes y écrivent, ainsi que les journalistes Duvergier de Hauranne, Charles de Rémusat, Ludovic Vitet et Jean-Jacques Ampère. Ce dernier révéla les contes d'Hoffmann au public français en 1828. La revue de la *Muse Française* (1823-1824) introduit le renouvellement de l'art sous la direction d'Emile Deschamps.

²⁵ *Le Globe*, 26 décembre 1829.

²⁶ P.-G. Castex présente ces éléments sur l'histoire de la littérature fantastique dans *Le Conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*, 3^e Réimpression, Paris, José Corti, 1951, p. 6.

²⁷ In *Revue de Paris*, décembre 1830 ; et dans *Rêveries*, préface d'Hubert Juin, Paris, Plasma, 1979.

Séraphita), E. Deschamps (*Réalités fantastiques*), E. Sue (*Paula Monti*), G. Sand (*Laura, Les Légendes rustiques, Essai sur le drame fantastique, Goethe – Byron – Mickiewicz*), A. Dumas (*Les Mille et un Fantômes*), B. d'Aureville (*Diaboliques*), Erckmann – Chatrian (*Contes populaires*). En même temps, Nerval, Gautier, Mérimée. Alfred de Musset publia la *revue fantastique* où des textes fantastiques apparaissent²⁸.

La deuxième moitié du XIXe siècle français est caractérisé par la figure d'E. A. Poe comme elle fut présentée, à travers les traductions, par Baudelaire et Mallarmé. Si Hoffmann incarnait le fantastique de la folie, Poe, alors, représenterait celui de l'intérieur psychique, de l'énigmatique. A son sillage se rencontrèrent Villiers, Maupassant, R. de Gourmont. Le fantastique français marqua un itinéraire successivement divers. Guy de Maupassant le décrit dans une chronique parue dans *Le Gaulois* :

Elle a eu, cette littérature, des périodes et des allures bien diverse, depuis le roman de chevalerie, *Les Mille et Une Nuits*, les poèmes héroïques, jusqu'aux contes de fées et aux troublantes histoires d'Hoffmann et d'Edgar Poe.

Quand l'homme croyait sans hésitation, les écrivains fantastiques ne prenaient point de précautions pour dérouler leurs surprenantes histoires. Ils entraient, du premier coup, dans l'impossible et y demeuraient, variant à l'infini les combinaisons invraisemblables, les apparitions, toutes les ruses effrayantes pour enfanter l'épouvante.

Mais quand le doute eut pénétré enfin dans des esprits, l'art est devenu plus subtil²⁹.

Pour le lecteur du XIXe siècle, les récits fantastiques représentaient le champ où les fantômes, les peurs inconscientes et les angoisses métaphysiques prenaient chair. Il rencontrait ses cauchemars, quelques fois inédits. Le paysage fantastique mourrait avec l'exploration de l'inconscient que la psychanalyse apporta au siècle suivant.

La littérature fantastique contemporaine n'apparaît pas en Grèce d'une manière complètement différente. Au début des années '70 un vif intérêt se concentre autour des productions fantastiques. D'une part, les traductions des œuvres – la traduction de l'œuvre d'un écrivain étranger est finalement déterminante pour l'histoire d'une littérature – d'E. A. Poe et de J. Verne vers 1982-1983, mais également les anthologies

²⁸ *Mélanges de littérature et de critique*, Paris, Les Editions Parisiennes, 1906.

²⁹ MAUPASSANT, G. de, *Le Gaulois*, 7 octobre 1883.

sur les *Histoires fantastiques*, effectuées par Y. Soldatos et D. Panagiotatos en 1993 où l'on lit de morceaux d'O. Paz, de Maupassant, de Lovecraft, de Sand, de Villiers, de Kafka, de Wells, de James, de Brandberry, de Gautier, de Nerval etc. D'autre part, des articles à propos de la littérature fantastique et de ses auteurs, sont publiés dans plusieurs revues littéraires. D'ailleurs, anthologies, ouvrages de poche et collections de science fiction, bandes dessinées et revues dédiant de volumes au fantastique et à la science fiction. Parmi les quels, on repère la date inaugurant le fantastique au monde grec : en 1971 dans le périodique *Φάσμα* (soit le *Spectre*) où le fantastique est étudié dans l'art en général³⁰. Quant à la littérature fantastique grecque, les premiers germes du fantastique dans la littérature contemporaine grecque, apparus au XIXe siècle, se rencontrent dans *Εφημερίς του Κάτω Κόσμου*, 1824, (*Le Journal d'Hadès*) où Adamantios Korais (1748-1833) surmonte la réalité, et expose, d'une manière simplement réaliste, les nouvelles du monde au sein de la terre ; la réalité autrement dit intervient dans l'espace irréel et inconnu. Après vingt ans, Panagiotis Soutsos (1806-1868), lecteur de Villiers de L'Isle-Adam et de Gérard de Nerval, introduit avec la même cruauté les fantômes et le mystère d'une époque glorieuse, dans *Το φάντασμα του Ελληνικού αγώνα*, 1843, (*Le Fantôme du combat grec*).

La critique grecque du XXe siècle se différencie de l'emploi du terme *fantastique*. D. Kourtovic, écrivain, souligne dans un article³¹ qu'au moment où toute œuvre littéraire est fantastique en tant qu'invention de l'imagination humaine, alors il préfère le terme 'φαντασιώδης' pour qualifier le surnaturel, l'étrange, l'extraordinaire.

Cependant, l'élément fantastique du XXe siècle dispose de deux paramètres supplémentaires. D'un côté, il a reçu l'influence 'traditionnelle' des traductions des œuvres étrangères, et d'études, mais, en Grèce, un autre facteur, celui des productions cinématographiques de *Frankenstein*, de *Dracula*, de *L'Homme Invisible*, et des films de Jacques Tournier, a attribué une dimension complémentaire du fantastique artistiquement : la fusion et l'interdépendance des arts. D. Panagiotatos soutiendra que

³⁰ La revue est rééditée en 1982 sous la direction de Y. Soldatos aux éditions de *Αιγόκερως* ; le contenu se concentre davantage autour de la littérature fantastique grecque, et des traductions de contes fantastiques. Des dessins fantastiques accompagnent les articles.

³¹ Δημοσθένης Κούρτοβικ, 'Η επιστημονική φαντασία με και χωρίς μύθο', *Φάσμα*, N° 3, Μάιος – Ιούνιος 1982, p. 53 [Dimosthenis Kourtovic, 'I epistimoniki fantasia me ke horis mitho' in *Fasma*, N° 3, Maios – Iounios].

le fantastique se révèle dans le cinéma allemand en 1920, américain en 1930, et anglaise en 1950³². D'où, donc, la particularité du fantastique grec.

De l'autre, auprès du fantastique se rencontre toujours la référence à la science fiction ; cette combinaison témoigne, probablement, le résultat des trouvailles cinématographiques. La science fiction, malgré sa direction séparée, montre, d'après Panagiotatos, qu'elle ne se distancie pas du fantastique, mais que ces deux éléments débutent de la même base. A tout cela s'ajoute l'absence d'un écrivain grec proprement fantastique, il n'y eut que certaines productions ou quelques récits fantastiques rédigés occasionnellement par les plus grands auteurs grecs : Karkavitsas, Papadiamandis, Karagatsis, Solomos, Kazantzakis etc. Ce qui en résulte, c'est que l'élément fantastique donne l'impression qu'il naît et se développe au paysage littéraire tardivement par rapport aux autres littératures européennes ; il est en train de fermentation et de formation. Il n'y a pas seulement de contes fantastiques, mais plusieurs récits tout récents empruntent la thématique, les procédures et les motifs du fantastique ; nous mentionnons à titre d'exemple, sans que ses œuvres appartiennent strictement au fantastique : le mariage du réel au fantastique dans les écrits de Al. Panselinos, la descente à Hadès dans *Σκοτεινός οδηγός*³³ (Guide sombre) de P Matessis, et le premier, peut-être, livre fantastique d'aujourd'hui utilisant l'aventure au bord d'un bateau-fantôme, est celui de Lila Konomara *Μακάο* (Makao)³⁴.

L'intrusion du fantastique dans l'univers littéraire grec n'est pas tout à fait une nouveauté. Il accompagne, sous la forme plutôt du merveilleux et du surnaturel, dans les épopées et le théâtre de la littérature grecque ancienne, dans les chansons populaires et les romans moyenâgeux. Ainsi, ce passé littéraire atteint à ressembler celui des littératures fantastiques en démontrant que le fantastique français du XIXe siècle, de quarante ans de vie, ne naquit pas dès le début sous cette formule. En revanche. Il subit une transformation permanente. Pour la France du XIXe siècle, le renouveau de l'ésotérisme, l'élargissement du public avec la littérature de masse (feuilletons), la vulgarisation des sciences, et la puissance du monde industriel fournissent le climat favorable pour l'essor du fantastique ; le fantastique afin d'être bien saisi, ne pourrait

³² Δ. Παναγιώτατος, «Φανταστικό και επιστημονική φαντασία : έννοια και ιδεολογική λειτουργία», *Διαβάζω* 20, Μαι 1979, p. 49 [D. Panagiotatos, « Fantastiko ke epistimoniki fantasia : enia ke ideologiki litourgia », *Diavazo* (=Je lis)], (article en grec).

³³ Εκδόσεις Καστανιώτη, 2002 [*Skotinos odigos*, Ed. Kastaniotis].

³⁴ Εκδόσεις Πόλις, 2002, [Ed. Polis].

pas être détaché des préoccupations de l'époque : la foi, le péché, la faute, le devoir religieux et le rôle de l'enfer. Pour la Grèce du XIXe et du début du XXe siècle, les données sociales diffèrent par rapport à la France, l'Angleterre et l'Allemagne : la quête de la libération et la dévotion à la littérature des mœurs et du passé littéraire glorieux ne permettent pas l'exploration du fantastique. Néanmoins, après les années '70, le fantastique grec, en train de création actuellement, se distingue en deux catégories fondamentales : le fantastique inspiré de nouvelles technologies et d'inventions scientifiques, est caractérisé par l'illusion de l'au-delà, d'un monde régi par des lois surnaturelles ; cela apparaît être une confusion avec la science fiction. De l'autre, le fantastique influencé par les écrits des mœurs présente la peur à travers la mort – morts qui parlent, qui hantent les vivants, et qui provoquent de phénomènes inexplicables. Cette deuxième catégorie consiste à prouver que le fantastique, rattaché aux préoccupations religieuses, évolue et se développe dans une ambiance fortement marquée par les mœurs, les traditions, surtout du paysage provincial où les préjugés et les superstitions hantent les consciences. L'inconnu et les inquiétudes métaphysiques, par conséquent, favorisent la naissance du fantastique. Dans le paysage littéraire grec, le fantastique semble appartenir à deux univers différents : la ville et la campagne ; à la première l'évolution des sciences se rend plus évidente, à la deuxième les préjugés et les tabous de certains sujets marquent les esprits. Peut-être que le fantastique moderne de la littérature grecque ne dispose pas la même subtilité que le français, il donne l'impression d'une étape transitoire 'pré fantastique' qui se forme sans cesse.

Mais en quoi consiste le fantastique ? Après avoir cité les origines du fantastique ainsi que son évolution dans les littératures française et grecque, ce qui reste à définir c'est le contenu du fantastique : ses limites, ses pouvoirs, ses formes linguistiques et contextuelles.

Dans les études sur le fantastique, l'*Introduction à la littérature fantastique* (1970) de Todorov – après l'analyse structurale de V. Propp en 1928 sur le merveilleux des contes russes, et avant le best-seller de B. Bettelheim *The Uses of Enchantment*, 1976 (*Psychanalyse des contes de fées*) – a été aussi distinguée. Reconnaisant que la littérature fantastique ne pourrait pas être étudiée sans avoir déterminé le 'genre

littéraire³⁵, Todorov définit le fantastique, ses réalisations variées (étrange, merveilleux, allégorie), et les thèmes du fantastique tout en insérant les récits de Potocki, de Nerval, de Gautier et de Villiers. Le fantastique, donc, doit remplir trois conditions essentielles :

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 surnaturelle des événements 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 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 »³⁶.

À de ces conditions correspondent respectivement trois aspects : le verbal, le syntaxique-sémantique, et le pluriel des niveaux de lecture.

Ensuite, il schématise les subdivisions du fantastique – schématisation qui sert comme fil conducteur de notre étude – (nous présentons le schéma avec les exemples que l'auteur cite par la suite)³⁷ :

ETRANGE PUR

La Chute de la maison Usher (E.A. Poe)

(Des événements insolites expliqués par la raison : coïncidences, 'expérience des limites')

FANTASTIQUE - ETRANGE

Manuscrit trouvé à Saragosse (J. Potocki)

(Des faits surnaturels recevant des explications rationnelles.

Réel-imaginaire : rêve, folie, drogues

Réel-illusion : hasards, supercherries, illusions)

³⁵ Nous voudrions souligner que les histoires littéraires ne fournissent pas une position claire sur le fantastique en tant que genre littéraire.

³⁶ Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit, p. 37-38.

³⁷ *Ibid.*, p. 49-62.

FANTASTIQUE - MERVEILLEUX

La Morte amoureuse (Th. Gautier)

(Acceptation du surnaturel)

MERVEILLEUX PUR

Mille et Une nuits Contes de fées

(Événements surnaturels sans provoquer de la surprise)

Il repère, en outre, et divise les thèmes du fantastique. Soit, il y a les thèmes du *je* indiquant les éléments renvoyant à la métamorphose, au surnaturel et au regard. Pour lui, autrement dit, le « *je* signifie le relatif isolement de l'homme dans son rapport avec le monde qu'il construit, l'accent placé sur cet affrontement sans qu'un intermédiaire ait à être nommé »³⁸. A l'inverse les thèmes du *tu* évoquent les projections du désir ; le *tu*, alors, « renvoie précisément à cet intermédiaire, et c'est la relation tierce qui se trouve à la base du réseau »³⁹. Ainsi, Todorov relate la thématique du fantastique aux dimensions énonciatives, syntaxiques et pragmatiques ; le fantastique dispose un aspect purement syntaxique. Il propose ailleurs une formule du langage fantastique⁴⁰ :

JE + Verbe d'attitude + subordonnée (description de l'événement surnaturel)

Le verbe d'attitude est souvent 'croire' ou 'penser', et selon la modalisation du verbe et les adverbes de manière le sentiment de l'incertitude en jaillit. A titre d'exemple : le narrateur de *La cafetière* de Th. Gautier explique à propos de sa chambre et de ses sentiments qui l'envahissaient : « La mienne était vaste ; je sentis, en y entrant, comme un frisson de fièvre, car *il me sembla que j'entrais dans un monde nouveau*⁴¹ ». Ces formules syntaxiques renforcent le mystère et, souvent accompagnées des adverbes temporels 'tout à coup' ou 'soudain', préparent le lecteur de ce qui va suivre ; c'est le seuil avant de pénétrer dans l'univers fantastique. Ainsi, la lecture d'un conte

³⁸ *Ibid.*, p. 163.

³⁹ *Ibid.*, p. 163.

⁴⁰ TODOROV, T., *La notion de la littérature*, cit., pp. 43-44.

⁴¹ L'italique est notre.

fantastique exige le dévouement exclusive du lecteur afin que ce dernier signale tous ces indices donnés.

La littérature fantastique inaugure la période des formes brèves, parce que le suspense et le mystère ne peuvent point durer longtemps. L'élément fantastique apparaît dans un conte, un récit ou une nouvelle en tant que réplique aux grands cycles romanesques (la *Comédie humaine* de Balzac) et aux romans-feuilletons. La longueur joue un rôle essentiel à chaque création littéraire parce que cette forme narrative est intimement liée à la thématique : le fantastique exige un effet rapide, d'où la brièveté. Le fantastique ne peut pas être illustré dans une narration longue, au contraire la transition à une 'autre vie', le rêve, la surprise ne durent que peu de temps. Ces thèmes sont nombreux, comme R. Caillois⁴² y expose : la venue des morts-vivants au milieu des vivants, le pacte avec le démon, l'animation des objets, la femme-fantôme, le rêve et la temporalité. Aussi, l'hostilité de l'élément maritime, l'amour malheureux, la solitude, les cas pathologiques, le double, la métamorphose et les préoccupations métaphysiques

Le récit fantastique dispose d'une structure dont les étapes sont bien repérables⁴³ : la préparation, la gradation et le dénouement. A la première, des indices annoncent que quelque chose va se passer (mystère), et les premiers événements qui sont ou qui sont présentés comme insolites, rompent de l'univers rationnel. A la deuxième, les sentiments provoqués aux personnages (trouble, peur) et au lecteur (inquiétude) trouvent leur origine aux 'lois' de ce nouveau monde (retour des morts, animation des objets, etc.) ; c'est, enfin, la fusion de l'irréel au réel (découvertes successives). A la troisième, c'est le retour au réel en fournissant une explication rationnelle (fantastique-étrange ou étrange pur) ou irrationnelle (fantastique-merveilleux). C'est la structure majeure des contes fantastiques.

⁴² CAILLOIS, R., *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

⁴³ V. Propp composant une séquence unique pour les conte de fées, propose un modèle qui pourrait être appliqué même aux contes fantastiques à propos des personnages : éloignement, interdiction, transgression, tromperie, méfait, victoire, retour. Par contre, A.-J. Greimas résume le modèle actantiel par la fonction de quelques actants : destinataire, destinataire, adjuvant, opposant, sujet et objet. Enfin, Ostrowski met l'accent sur la transgression : les personnages perdent leur identité, les objets en gagnent une autre, l'action devient autonome, le temps obéit à d'autres lois (absence de linéarité, suspense, accélération). Huit éléments sont présentés dans son schéma :

personnages (matière + conscience)	pris dans une action	causalité dans le temps
1 2	5	6
monde des objets	régie par	et/ou buts
3 4		8

En somme, il s'agit d'une littérature non réaliste qui « offre l'image renversée de l'union de l'âme et du corps »⁴⁴. Pour être défini le fantastique impose l'éclaircissement et la référence simultanée des termes voisins, comme le merveilleux, le féerique, le surnaturel, la science-fiction. Ainsi le fantastique semble-t-il appartenir à un système tant littéraire qu'artistique. Il y eut une évolution du fantastique à toute littérature européenne, la démarche fut la suivante : du 'merveilleux mythologique' au 'fantastique psychologique'. Le recours au fantastique est l'effet de stimuli de la réalité extérieure et intérieure, c'était la réponse, la version des mystères que suscite la vie. J.-P. Sartre définit le fantastique sous cet aspect : « ce qui est fantastique, c'est la nature quand elle obéit aux fées, c'est la nature hors de l'homme et en l'homme, saisie comme un homme à l'envers »⁴⁵.

⁴⁴ SARTRE, J.-P., 'Aminadab' *ou du fantastique considéré comme un langage*, *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 115.

⁴⁵ *Ibidem*.

Bibliographie

- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968.
- BERNARD, Suzanne, *Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, 1959.
- CAILLOIS, Roger, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.
- CASTEX, Pierre -George, *Le Conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.
- ΔΗΜΑΡΑΣ Κ. Θ., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, 6^η έκδοση, Ίκαρος, 1975 [K. Th. Dimaras, *Istoria tis Neoellinikis Logotehnias. Apo tis protez rizes os tin epohi mas*, 6^e édition, Ikaros, Athènes].
- *Εγκυκλοπαίδεια Ελευθερουδάκη, γ' έκδοση* [*Egiklopedia Elefteroudaki*, troisième édition, s. d.].
- HEGEL, *Esthétique*, trad. Charles Bénard, Paris, Le Livre de poche, 1997.
- JAUSS Hans Robert, *Littérature médiévale et théorie des genres*, in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.
- ΚΟΥΡΤΟΒΙΚ Δημοσθένης, 'Η επιστημονική φαντασία με και χωρίς μύθο', *Φάσμα*, N° 3, Μάιος – Ιούνιος 1982, p. 53 [Dimosthenis Kourtovic, 'I epistimoniki fantasia me ke horis mitho' in *Fasma*, n. 3, Maios – Iounios].
- LAUTREAMONT, *Les Chants de Maldoror. Poésies-Lettres, Œuvres complètes*, Paris, Montréal, Bordas, 1970.
- *Λεξικό Larousse*, 1961 [*Lexiko Larousse*, s. d.].
- *Le Gaulois*, 7 octobre 1883.
- *Le Globe*, 2 août 1828.
- MACE Marielle, « Le nom du genre. Quelques usages de l'essai », *Poétique*, 2002.
- *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, Ιδρυτής Ιδιοκτήτης Παύλος Δρανδάκης, Εκδοτικός Οργανισμός ο 'Φοίνιξ' Ε.Π.Ε., β' έκδοση, Αθήνα [*Megali Eliniki Egiklopedia*, Idritis Idioktitis Pavlos Drandakis, Ekdotikos Organismos o 'Finix', Athènes, deuxième édition, s. d.].
- ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΣ, Δημήτρης, «Φανταστικό και επιστημονική φαντασία : έννοια και ιδεολογική λειτουργία», *Διαβάζω* 20, Μαΐ 1979, p. 49 [D.

Panagiotatos, « Fantastiko ke epistimoniki fantasia : enia ke ideologiki litourgia », *Diavazo* (=Je lis)], (article en grec).

- ΠΟΛΙΤΗΣ, Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 11^η ανατύπωση, Αθήνα, 2002 [Linos Politis, *Istoria tis Neoellinikis Logotehnias*, Morfotiko Idrima Ethnikis Trapezis, 11^e édition, Athènes].
- SARTRE, Jean-Paul, « ‘Aminadab’ ou du fantastique considéré comme un langage » in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947.
- SCHNEIDER, Marcel, *Histoire de la littérature française en France*, Paris, Fayard, 1985.
- SEARLE, John R., *Speech Acts, An Essay on the Philosophy of Language*, Cambridge Univ. Press, 1969 ; tr. fr. *Les Actes de langage, Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1972.
- SEMUJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poétique transculturelle*, L’Harmattan, coll. Critiques Littéraires, Paris, 1999.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu’est-ce qu’un genre littéraire*, Paris, Seuil, 1989.
- TODOROV, Tzvetan
 - *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
 - « La poésie sans le vers » in *La notion de la littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987.
- VAN TIEGHEM, Philipe, *Les Influences étrangères sur la littérature française (1550-1880)*, Paris, PUF, 1967.