

*Du gothique au fantastique gothique et à la Gothic
Fantasy : parcours du genre au style*

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

Alejo G. Steimberg
Universidad de Extremadura

Sommaire

Introduction

1. Gothique et fantastique

1.1. Définitions du fantastique

1.1.1 L'approche todorovienne

1.1.2 La reformulation de Todorov par Rosemary Jackson : des poétiques du fantastique aux politiques du fantastique

1.2 Gothique et origines du fantastique : le réveil du monstre

2. Gothique et fantastique : problèmes de catégorisation

2.1 Fantastique/*fantasy*: terminologie et confusions

2.2. Le gothique, genre ou style

Conclusion: Gothique, fantastique et réalité

Bibliographie

Introduction

La parution, en 1970, de l'*Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov, marqua pour toujours l'analyse du fantastique en littérature. Todorov y tenta une approche globale, encadrée dans une théorie plus générale des genres littéraires. Bien que d'autres auteurs aient formulé par la suite des critiques plus ou moins importantes, ce livre reste une référence incontournable pour approcher le fantastique.

Dans son étude, Todorov¹ définit ce qu'il a appelé le « cœur du fantastique » :

Dans un monde qui est bien le nôtre [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier [...]. Le fantastique est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.

Cet « être » qui est le sujet de l'hésitation peut bel et bien être un des personnages de l'histoire, mais pas toujours : c'est l'hésitation du lecteur qui est la première condition du fantastique². Avec cette remarque, Todorov souligne le côté pragmatique dans sa définition du genre : l'aspect central du fantastique est l'effet produit chez le lecteur, et cet effet doit être celui de l'ambivalence par rapport à la nature des événements étranges qui se déroulent dans l'histoire.

D'un autre côté, David Punter³, dans son livre *The Literature of Terror*, en se référant au roman gothique, définit ce qu'il appelle *paranoiac fiction* :

Fiction in which the reader is placed in a situation of ambiguity with regard to fears within the text, and in which the attribution of persecution remains uncertain and the reader is invited to share in the doubts and uncertainties which pervade the apparent story. It is this element of paranoiac structure which marks the better Gothic works off from mere tame supernaturalism: they continually *throw the supernatural into doubt*, and in doing so they also serve the important function of removing the illusory halo of certainty from the so-called 'natural' world.

¹ TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

² *Ibid.*, p. 36.

³ PUNTER, D., *The Literature of Terror*, London, Longman, 1980, p. 404.

De fait, cette « structure paranoïaque », présente selon Punter dans les romans gothiques les plus réussis, garde une grande similitude avec la description todorovienne du fantastique. Sans toujours remplir les conditions nécessaires pour pouvoir parler de fantastique, les romans gothiques ont beaucoup apporté à la conformation de cette tradition, tant du point de vue thématique que rhétorique ou énonciatif.

Mais les points en commun entre fantastique et gothique comportent aussi une difficulté : celle de la catégorisation conceptuelle. Dans les deux cas, la dénomination de « genre » semble insuffisante pour rendre compte de toutes les dimensions des deux catégories, les concepts de « mode » ou « pulsion » ayant aussi été utilisés pour mieux définir le fantastique⁴. Le gothique, pour sa part, est en rapport avec d'autres formes littéraires aussi difficiles à situer : le *romance* à ses débuts, vers 1860, et la *fantasy* au XXe siècle. Les concepts de gothique, fantastique et *fantasy* forment ainsi un réseau qui s'étend de la fin du XVIIIe siècle jusqu'à nous jours ; dans les pages suivantes nous tenterons de clarifier ce parcours.

1. Gothique et fantastique

Littérature de l'impossible, de ce qui ne peut pas être mais qui est pourtant là, le fantastique est inséparable de la défaite du modèle littéraire dominant pendant plusieurs siècles: la conception mimétique de la création artistique, qui bannissait le surnaturel du domaine de la littérature. Cet ancien modèle, qui représentait un monde inamovible, ne s'accommodait plus d'une époque de transformations constantes, de plus en plus violentes, qui allaient changer pour toujours les structures sociales, économiques et politiques du monde occidental. Le gothique anglais fut un des premiers mouvements à ébranler les bases d'une conception de la littérature qui commençait à être révolue.

Gothique : littéralement, ce qui est lié aux Goths, ces tribus nordiques barbares qui ont contribué à la chute de l'Empire romain. Mais au cours du XVIIIe siècle le terme commence à prendre des connotations spéciales :

⁴ Pour ces usages du terme, voir HUME, K., *Fantasy and Mimesis : responses to reality in Western literature*, London, Methuen, 1984 et JACKSON, R., *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Methuen, 1988.

If 'Gothic' meant to do with post-Roman barbarism and to do with the medieval world, it followed that it was a term, which could be used in opposition to 'classical'. Where the classical was well ordered, the Gothic was chaotic; where simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a set of cultural models to be followed, Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilised⁵.

Le combat contre les règles du néoclassicisme avait déjà commencé; les normes des convenances classiques s'éloignaient de plus en plus de la sensibilité de l'Angleterre du dix-huitième siècle. Mario Praz⁶ parle de

l'apogée de cette esthétique de l'horrible et du terrible qui s'était développée sur la fin du XVIIIe siècle. La nouvelle sensibilité avait commencé à se préciser dans des compositions comme le [...] *Castle of Otranto* [...]. On ne peut pas considérer la découverte de la beauté de l'horreur comme propre au XVIIIe siècle [...], <mais> ce ne fut qu'alors qu'on en prit pleinement conscience.

Paru en 1764, *The Castle of Otranto*, d'Horace Walpole, déclencha la mode du Gothique qui domina l'Angleterre dans les décennies suivantes. Dans ce récit, qui raconte les efforts infructueux du frauduleux prince Manfred pour conserver sa position, les éléments les plus importants au développement de la tradition littéraire postérieure se trouvent dans l'ambiance que le roman construit. Dans ce sens s'exprime Stephen Prickett⁷

The Castle of Otranto is a story of memorable images and a brooding atmosphere which, nearly (but not quite) compensates for a plot of cardboard passion and intrigue that usually seems both boring and preposterous to a modern reader. In fact, the plot did not matter: the book had two elements that were to become staples of nineteenth-century fantasy: a dream-like atmosphere and a Monster [...]. What distinguishes the 'Gothick' of Walpole [...] is precisely that quality of fantasy which pervaded it. The atmosphere of dream and even hallucination is ever-present.

⁵ PUNTER, D., *op. cit.*, pp. 5-6.

⁶ PRAZ, M., *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle : le romantisme noir*, Paris, Gallimard, 1998, p. 45.

⁷ PRICKETT, S., *Victorian Fantasy*, Hassocks, The Harvester Press, 1979, p. 14.

L'atmosphère raréfiée, empoisonnée du roman de Walpole, est le cadre idéal pour l'introduction, bien qu'en germe, d'un élément qui deviendra constitutif de la littérature fantastique du siècle suivant: la présence de faits dont l'origine pourrait être surnaturelle. Le recours au surnaturel comme élément déstabilisant dans le roman est encore timide ou même maladroit, mais la semence du procédé était déjà là. Selon Neil Cornwell⁸

its introduction of the supernatural is unashamedly undiluted by doubt, let alone any element of realistic explanation. At the same time, it includes many of the ingredients, in detail and in theme, of what was to follow.

Et ce qui était à suivre était la littérature fantastique.

1.1. Définitions du fantastique

1.1.1 L'approche todorovienne

On a déjà dit que, pour Todorov, l'hésitation est le concept clé du fantastique. Elle fait aussi partie des trois conditions du texte fantastique⁹:

1) Le lecteur doit considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes, et doit hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués.

2) Cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; l'hésitation se trouve représentée et elle devient un des sujets de l'œuvre (cette condition n'est pas obligatoire).

3) Le lecteur refusera aussi bien l'interprétation « allégorique » que poétique.

La première et la troisième condition, constitutives du texte fantastique, sont interdépendantes: une interprétation qui n'est pas littérale annule l'hésitation face au fait surprenant raconté.

Todorov¹⁰ encadre sa définition du fantastique dans une théorie plus générale, fondée sur la théorie des genres de Northrop Frye, et qui identifie trois aspects de

⁸ CORNWELL, N., *The literary fantastic*, London, Harvester Wheatsheaf, 1990, p. 49.

l'œuvre littéraire. D'abord, un aspect verbal, qui « réside dans les phrases concrètes qui constituent le texte », et qui relève deux séries de problèmes: ceux qui sont liés aux propriétés de l'énoncé (les registres de la parole, le style) et ceux qui sont liés à l'énonciation (l'émetteur et le récepteur implicites du texte). Il s'agit ici d'un problème de "vision" ou de "point de vue". Ensuite, un aspect syntaxique, qui recouvre les relations entre les différentes parties de l'œuvre, en termes logiques, temporeux et spatiaux. Et finalement, un aspect sémantique, qui comprend les "thèmes" de l'œuvre.

Les conditions qu'un texte fantastique doit remplir ont évidemment un rapport avec ces trois aspects de l'œuvre littéraire. Ainsi, la première condition du texte fantastique, celle de l'hésitation entre l'explication naturelle et surnaturelle de phénomènes étranges, est en rapport avec l'aspect verbal du texte: le fantastique entrerait dans la catégorie plus générale de "vision ambiguë". La deuxième condition, l'hésitation et du lecteur et d'un personnage, a un côté syntaxique et un autre sémantique: elle relèverait de l'existence "d'un type formel d'unités qui se réfèrent à l'appréciation portée par les personnages sur les événements du récit", mais il s'agirait aussi de la représentation du thème de la perception et de sa notation. La dernière condition, le rejet par le lecteur tant de l'interprétation « allégorique » que poétique, "transcende la division en aspects: il s'agit d'un choix entre plusieurs modes (et niveaux) de lecture".

Pour introduire le fantastique dans le réseau de types littéraires déjà existants, Todorov établit un schéma qui détermine différentes catégories de textes selon la manière dont est résolu le problème de l'apparente nature surnaturelle des événements racontés. Aux extrêmes du tableau se trouvent l'étrange et le merveilleux. Dans l'étrange, « le lecteur, sinon le personnage, [...] décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits »¹¹. Le récit étrange s'occupe des « événements qui peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont [...] incroyables, choquants »¹². Dans le cas du merveilleux, le

⁹ TODOROV, T., *op. cit.*, p. 37.

¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹¹ *Ibid.*, p. 46.

¹² *Ibid.*, p. 51.

lecteur « décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la nature, par lesquelles le phénomène peut être expliqué »¹³.

Il s'agit de deux catégorisations différentes: l'étrange est lié aux sentiments des personnages, non à un événement matériel défiant la raison; le merveilleux, pour sa part, se caractérise par la seule existence de faits surnaturels, sans impliquer la réaction qu'ils provoquent chez les personnages¹⁴.

Les deux positions restantes du cadre sont occupées par le "fantastique-étrange" et le "fantastique-merveilleux". Dans le fantastique-étrange ou "surnaturel expliqué", des « événements qui paraissent surnaturels tout au long de l'histoire y reçoivent à la fin une explication rationnelle »¹⁵.

Le récit fantastique-merveilleux, par contre, finit par accepter le surnaturel. Le fantastique pur, donc, ne se trouverait que dans la ligne qui sépare ces deux genres ou types.

Ayant consacré l'ensemble du livre à la définition du fantastique, Todorov¹⁶ aborde dans le dernier chapitre la question de ses fonctions, liée au problème plus général des fonctions du surnaturel en littérature. Il divise ces fonctions en deux: la fonction sociale et la fonction littéraire. Du point de vue social, la fonction du fantastique réside en ce qu'il « permet de franchir certaines limites inaccessibles tant qu'on n'a pas recours à lui ». Le fantastique permet d'aborder des sujets censurés, comme ceux que Todorov rassemble autour des « thèmes du *tu* »: l'inceste, l'homosexualité, l'amour à plusieurs, la nécrophilie, une sensualité excessive. Et il s'agit de sujets soumis à une double censure, puisque « a côté de la censure institutionnalisée, il en est une autre, plus subtile et plus générale : celle qui règne dans la psyché même des auteurs ». Le fantastique serait donc un moyen de lutter contre l'une et l'autre censure, l'introduction d'éléments surnaturels étant un recours pour éviter la condamnation. La fonction du surnaturel est donc celle de « soustraire le texte à l'action de la loi et par-là même de la transgresser ».

¹³ *Ibid.*, p. 46.

¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵ *Ibid.*, p. 49.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 166-167.

Les fonctions du surnaturel à l'intérieur de l'oeuvre littéraire se subdivisent en trois types¹⁷:

1) Une fonction pragmatique : le surnaturel émeute, effraye ou simplement tient en suspens le lecteur.

2) Une fonction sémantique : le surnaturel constitue sa propre manifestation, c'est une auto-désignation.

3) Une fonction syntaxique : il intervient dans le développement du récit, dans sa structure.

Cette troisième fonction est directement liée à la totalité de l'oeuvre littéraire:

Le surnaturel accomplit, dans l'intérieur du récit, une « fonction précise : apporter une modification à la situation précédente, et rompre l'équilibre (ou le déséquilibre) établis [...]. On voit en fin en quoi la fonction sociale et la fonction littéraire du surnaturel ne font qu'un : il s'agit ici comme là de la transgression de la loi¹⁸.

De manière plus spécifique, le dogme auquel s'oppose la littérature fantastique, par l'hésitation qu'elle fait vivre, est l'existence d'une opposition irréductible entre réel et irréel. C'est ainsi que Todorov peut dire que la littérature fantastique n'est « rien d'autre que la mauvaise conscience »¹⁹ du XIXe siècle positiviste.

1.1.2. La reformulation de Todorov par Rosemary Jackson : des poétiques du fantastique aux politiques du fantastique.

La conception du fantastique comme une littérature qui met en évidence les tabous de la société qui la produit est d'une importance capitale dans l'approche de Rosemary Jackson²⁰. Dans *Fantasy: the literature of subversion*, elle écrit:

Like any other text, literary fantasy is produced within, and determined by, its social context. Though it might struggle against the limits of this context, often being articulated upon that very struggle, it cannot be understood in isolation from it. [...] *fantasy*

¹⁷ *Ibid.*, p. 170.

¹⁸ *Ibid.*, p. 174.

¹⁹ *Ibid.*, p. 176.

²⁰ JACKSON, R., *op. cit.*, pp. 3-4.

characteristically attempts to compensate for a lack resulting from cultural constraints: it is a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss [c'est nous qui soulignons].

Cette tentative de compensation des contraintes culturelles entraîne, comme pour Todorov, une subversion de la loi:

fantastic literature points to or suggests the basis upon cultural order rests, for it opens up, for a brief moment, on to disorder, on to illegality, on to which lies outside the law, that which is outside dominant value systems. The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made 'absent'.

Jackson insiste sur les implications politiques et sociales des formes littéraires, et c'est le manque d'insistance à ce sujet ce qu'elle critique chez Todorov. Tandis que ce dernier se limite aux *poétiques* du fantastique, elle se propose de prendre en considération les *politiques* de cette forme littéraire.

Un autre aspect qu'elle objecte dans l'approche de Todorov est l'absence de références à la psychanalyse et aux lectures psychanalytiques de textes littéraires. En fait, Todorov²¹ présente la psychanalyse comme un remplacement de la littérature fantastique: celle-ci est devenue inutile dans sa fonction d'aborder des sujets tabous, qui n'ont pas été détruits mais déplacés. D'après Jackson²², l'absence du point de vue psychanalytique est liée à l'absence d'une perspective politique ou idéologique:

it is in the unconscious that social structures and 'norms' are reproduced and sustained within us [...]. Literary fantasies, expressing unconscious drives, are particularly open to psychoanalytic readings, and frequently show in graphic forms a tension between the 'laws of human society' and the resistance of the unconscious mind to those laws.

L'idéologie, ajoute-t-elle (« the imaginary ways in which men experience the real world, those ways in which men's relation to the world is lived through various

²¹ TODOROV, T., *op. cit.*, p. 168.

²² JACKSON, R., *op. cit.*, pp. 6-7.

systems of meaning such as religion, family, law, moral codes, education, culture, etc. »), est profondément inconsciente²³.

Un concept central dans la théorie de Jackson est celui de l'« inquiétante étrangeté », *uncanny* en anglais. Elle commence par la définition freudienne du concept (« The uncanny [...] is undoubtedly related to what is frightening- to what arouses dread and horror. [...] it tends to coincide with what excites fear in general »²⁴), qui interprète « the uncanny as the effect of projecting unconscious desires and fears into the environment and on to other people »²⁵.

Le terme allemand, *Das Heimlich*, a deux niveaux de signification. Dans le premier, le terme « summons up the unfamiliar, uncomfortable, strange, alien. It produces a feeling of estrangement, of being not 'at home' in the world ». Le deuxième niveau « functions to dis-cover, reveal, expose areas normally kept out of sight. *The uncanny* combines these two semantic levels [...]. It uncovers what is hidden and, by doing so, *effects a disturbing transformation of the familiar into the unfamiliar* ». (c'est nous qui soulignons).

Pour que l'effet de l'étrange se produise il faut,

Something has to be added to what is novel and unfamiliar [...]. [The uncanny] is in reality nothing new or alien, but *something which is familiar and old-established in the mind and become alienated from it only through the process of repression*.

Ainsi, l'étrange comme effet de la littérature fantastique révélerait²⁶

an obscure, occluded region which lies behind the homely (*heimlich*) and the native (*heimisch*) [...]. What is encountered in this uncanny realm, whether it is termed spirit, angel, devil, ghost, or monster, is nothing but an unconscious *projection*.

Cette conception de l'étrange éloigne Jackson du modèle de Todorov; en effet, une de ses principales critiques est l'emploi qu'il fait du terme. Bien qu'elle trouve le

²³ *Ibid.*, p. 61.

²⁴ FREUD, S., 'The Uncanny', *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17, p. 219.

²⁵ JACKSON, R., *op. cit.*, p. 64.

²⁶ *Ibid.*, pp. 65-66.

schéma utile pour distinguer entre certains types de fantastique, la polarisation entre étrange et merveilleux lui semble confuse, car

to see the fantastic as a literary form, it needs to be made distinct in literary terms, and the uncanny, or *l'étrange*, is not one of these- it is not a literary category, whereas the marvellous is²⁷.

C'est pour cette raison qu'elle préfère, comme on le verra plus loin, parler du fantastique en tant que « mode » plutôt qu'en tant que genre, et le situer entre les modes opposés du merveilleux et du mimétique.

1.2. Gothique et origines du fantastique : le réveil du monstre

Rosemary Jackson écrit, à propos de son approche du fantastique « The most obvious starting point for this study was the late eighteenth century- the point at which industrialization transformed western society »²⁸.

Littérature qui déconstruit, qui nous plonge d'abord dans un monde comme le nôtre pour démolir ensuite toute certitude sur la réalité qui (une fois submergés dans le récit) nous entoure, le fantastique fait son entrée à la fin du XVIIIe siècle; *Le Diable amoureux* (1772) est reconnu comme le premier exemple du fantastique pur²⁹. En Angleterre, à la même époque, était déjà lancée la vague de la littérature gothique, dont les thèmes constituent une partie importante de ceux qu'on identifie comme des thèmes fantastiques. Les textes fantastiques, récits où les lecteurs et les personnages manquent de ressources pour expliquer les événements qu'ils vivent ou témoignent, sont le produit d'un moment historique où les bases politiques, philosophiques et scientifiques qui soutenaient une vision du monde commencent à s'écrouler. Il s'agit d'une littérature de l'incertitude, fruit d'une époque elle-même incertaine. On peut dire la même chose, ou presque, sur les œuvres gothiques: il s'agit d'une littérature malade, qui transmet le malaise de l'époque qui l'a créée. Comme le souligne Fred Botting³⁰, pendant le dix-

²⁷ *Ibid.*, p. 32.

²⁸ *Ibid.*, p. 4.

²⁹ CORNWELL, N., *op. cit.*, p. 56.

³⁰ BOTTING, F., *Gothic*, London, Routledge, 1996, p. 23.

huitième siècle d'importants changements sociaux, économiques, politiques et culturels commencent à ébranler les liens entre les individus et les structures sociales. Le rationalisme illuministe remplace la religion comme discours dominant pour expliquer l'univers, modifiant ainsi les conceptions des rapports entre les individus et les aspects naturel, surnaturel et social du monde. Les ouvrages gothiques et ses atmosphères inquiétantes peuvent être vus, dans ce contexte de peur et d'anxiété, comme des tentatives de rendre compte de l'incertain de ces transformations.

De son côté, David Punter soutient un point de vue similaire ; pour lui,

a body of material which was once the object of general belief- legends, ballads, folk memories- but had begun to fall into disrepute due to changing habits of mind during the renaissance, became during the eighteenth century a source of ambiguity and resonance which invited relation to contemporary anxieties³¹.

Mais quels sont les traits principaux de cette littérature? Il est utile de rappeler que, dans le chapitre introducteur de son livre, Punter remarque:

In a literary context, 'Gothic' is most usually applied to a group of novels written between the 1760s and the 1820s [...]. When thinking of the Gothic novel, a set of characteristics springs readily to mind: an emphasis on portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural, presence of highly stereotyped characters and the attempt to deploy and perfects techniques of literary suspense [...]. Used on this sense, 'Gothic' fiction is the fiction of the haunted castle, of heroines preyed on by unspeakable terrors, of the blackly lowering villain, of ghosts, vampires, monsters and werewolves³².

Mais il ajoute que le terme "gothique" a une signification beaucoup plus large:

A particular attitude towards the recapture of history; a particular kind of literary style; a version of self-conscious un-realism; a mode of revealing the unconscious; connexions with the primitive, the barbaric, the tabooed- all of these meanings have attached themselves in one way or another to the idea of Gothic fiction, and our present

³¹ PUNTER, D., *op. cit.*, p. 422.

³² *Ibid.*, p. 1.

apprehension of the term is usually an uneasy concatenation of them, in which there is a complicated interplay of direct historical connexions an ever-variable metaphor³³.

Le fait que les textes gothiques abordent des sujets “tabous” aurait un rapport très étroit avec l’introduction d’une technique d’une très grande importance pour les développements narratifs ultérieurs : le suspense. Ainsi,

It is to the Gothic [...] that we owe the entire apparatus of novelistic suspense; it is only for the Gothic writers that complexity of plotting was necessary, because it was only for them that the process of suspense and release was an essential fictional mechanism. [...] this complexity might precisely be an evasive response to a difficulty, and this difficulty might reside in the taboo quality of many of the themes to which Gothic addresses itself—incest, rape, various kinds of transgression of the boundaries between the natural and the human, the human and the divine³⁴.

Punter insiste sur l’importance des sujets tabous à la fin de son texte quand il dit, en guise de conclusion : « Gothic takes us on a tour through the labyrinthine corridors of repression, gives us glimpses of the skeletons of dead desires and makes them love again »³⁵.

Toujours par rapport à la portée des tabous et des désirs inconscients, Neil Cornwell cite une comparaison de Peter Brooks entre le roman gothique et un des éléments les plus importants de son imaginaire: le château gothique.

The Gothic castle, with its pinnacles and dungeons, crenellations, moats, drawbridges, spiralling staircases and concealed doors, realizes an architectural approximation of the Freudian model of the mind, particularly the traps laid for the conscious by the unconscious and the repressed. The Gothic novel seeks an epistemology of the depths; its fascinated by what lies hidden in the dungeon and the sepulchre³⁶.

Le traitement par la littérature gothique de sujets tabous faisait partie d’une opposition plus générale à ce qui était constitué comme norme ou comme trait

³³ *Ibid.*, p. 5.

³⁴ *Ibid.*, pp. 16-17.

³⁵ *Ibid.*, p. 408.

³⁶ CORNWELL, N., *op. cit.*, p. 47.

acceptable. Et l'instrument principal en était l'excès, érigé contre la sobriété néo-classique. Les excès gothiques transgressaient les limites tant esthétiques que sociales, dans le débordement d'émotions qui ébranlait les frontières entre la vie et la fiction, l'imaginaire et le réel³⁷. C'est ainsi que la littérature gothique s'approprie d'un concept qui constituait la bête noire de la critique néo-classique: le monstre. La représentation du vice comme un monstre était une métaphore habituelle. Le terme « monstre » était de même appliqué, dans la critique littéraire, à des ouvrages, considérés antinaturels et déformés, qui s'éloignaient aussi bien de la régularité attribuée à la vie et à la nature que de la symétrie et de la proportion requises dans toute forme de représentation³⁸. Les pécheurs irrachetables, les vampires, les démons, peuplaient des textes qui étaient, dans son irrespect pour la modération et la pudeur, monstrueux en soi.

2. Gothique et fantastique : problèmes de catégorisation

2.1. Fantastique/ *fantasy*: terminologie et confusions

Après avoir résumé des approches théoriques d'origine diverse, Neil Cornwell³⁹ écrit:

a certain inconsistency, not to say confusion, exists in the application of the expressions 'the fantastic', 'fantastic' (as an adjective) and 'fantasy'. [...] much apparent disagreement and argument at cross-purposes stems from this particular lack of discrimination in terminology at the most basic level.

Un pas important pour clarifier le panorama, ajoute-il, est de reconnaître que « genre theory of something called the fantastic (or *fantastique*) is one thing, and that theory of a broader quality of fantasy is another ». *Fantasy*, donc, « denotes a wider concept— be it called a 'mode', an 'impulse' of equivalent value to mimesis, or a trans-generic literary ever present to some degree ».

³⁷ BOTTING, F., *op. cit.*, p. 4.

³⁸ *Ibid.*, p. 27.

³⁹ CORNWELL, N., *op. cit.*, pp. 27-28.

Il signale aussi un deuxième usage du mot, coïncidant avec l'usage français du terme anglais, mais il le trouve moins utile et plus limité; il ajoute que l'utilisation du terme dans le premier sens « seem to be more helpful, and to command wider agreement, than using it to connote, in its turn, another sub-genre (usually fiction set in a Tolkien-type other world) »⁴⁰.

C'est Rosemary Jackson qui a proposé le modèle de la *fantasy* comme mode littéraire. Elle utilise le terme « mode » pour identifier des traits structurels sous-jacents à plusieurs textes de différentes époques et cite la définition de Fredric Jameson, pour qui

this particular type of literary discourse is not bound to the conventions of a given age, nor indissolubly linked to a given type of literary artifact, but rather persists as a temptation an a mode of expression across whole range of historical periods, seeming to offer itself, if only intermittently, as a formal possibility which can be revived and renewed⁴¹.

Ainsi, plutôt qu'un genre, la *fantasy* serait un mode littéraire duquel émergeraient un nombre de genres. Jackson fait appel à la linguistique pour expliquer le rapport entre ce mode et les genres auxquels il donne place. Le modèle de base du mode *fantasy* se rapproche du concept saussurien de langue, donnant place à diverses variations génériques (la parole)⁴². Le fantastique pur de Todorov ne serait qu'une de ces formes.

Si Jackson semble faire la différence entre un genre fantastique et une catégorie plus large (le mode), la terminologie qu'elle utilise est un peu confuse. Elle utilise parfois les concepts de *fantasy* et *fantastic* indistinctement⁴³, ou, comme le signale

⁴⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁴¹ JAMESON, F., *Magical narratives: romance as genre*, « New Literary History », 7, no. 1, Automne, 1975, pp. 133-63, cit. in JACKSON, R., *op. cit.*, p. 7.

⁴² Cette approche est assez similaire à celle de Thomas Winner qui, dans son essai *Structural and semiotic genre theory*, définit les textes individuels comme la « parole » correspondant à la « langue » du genre. Cit. in CORNWELL, N., *op. cit.*, p. 35.

⁴³ « *Fantasy* re-combines and inverts the real, but it does not escape it: it exists in a parasitical or symbiotic relation to the real. *The fantastic* cannot exist independently of that 'real' world which it seems frustratingly finite », in JACKSON, R., *op. cit.*, p. 20.

Cornwell, fait un usage trop large de l'adjectif « fantastique », en parlant de « the fantastic art of Sade, Goya and horror fiction »⁴⁴.

Cornwell propose donc l'utilisation du terme *fantastic* (ou « fantastique ») pour parler de genre, et pour limiter celle du terme *fantasy* à cette catégorie plus large, soit « mode », soit « impulsion ». De même, il s'oppose à l'identification entre *fantasy* et la catégorie todorovienne de merveilleux, présente par exemple dans la conception d'Anne Swinfen : « The essential ingredient of all fantasy is « the marvellous », [regarded as] anything outside the normal space-time continuum of the everyday world »⁴⁵.

L'utilisation, dit Cornwell, du terme *fantasy* comme un synonyme de merveilleux ne ferait que confirmer des confusions.

Pour s'occuper de la théorie du genre fantastique, Cornwell⁴⁶ revient au modèle todorovien. Il est d'accord avec Jackson sur le fait de considérer la catégorie de l'étrange comme le principal problème du modèle, vu qu'il ne s'agit pas d'une catégorie littéraire, mais propose aussi d'élargir le schéma pour pouvoir classer les textes littéraires selon leur rapport au « réel ». Le schéma proposé est le suivant :

NON- FICTION	FACTION ⁴⁷	REALISM	UNCANNY REALISM	FANTASTIC UNCANNY	PF
-----------------	-----------------------	---------	--------------------	----------------------	-----------

PF	FANTASTIC- MARVELLOUS	MARVELLOUS	MYTHOLOGY, etc.
-----------	--------------------------	------------	-----------------

Il fait appel à la théorie de l'« impulsion » pour classer les deux parties du tableau. La première partie serait *mimetically dominated* (l'impulsion mimétique étant la dominante), et la deuxième, *fantasy dominated* (la *fantasy* étant l'impulsion opposée à la mimésis). Il propose aussi des subdivisions pour la catégorie de merveilleux: 1) *What if?*, 2) *Fairy Story*, 3) *Romance/ Fantasy*, qui impliquent un éloignement progressif par rapport à « notre » monde. La première catégorie impliquerait un seul (ou un nombre limité de) élément du manifestement impossible, et inclurait aussi bien des textes comme *La métamorphose* de Kafka ou *Le nez* de Gogol que ces ouvrages de

⁴⁴ CORNWELL, N., *op. cit.*, 25.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁷ « Fictionalised contemporary history and politics ».

science-fiction qui construisent le monde de la fiction sur une seule infr⁴⁸action aux règles de notre monde. La deuxième catégorie, *Fairy Story*, comprend des narrations ayant lieu dans notre monde, mais avec des transformations multiples. Les histoires comprises dans la dernière catégorie se développeraient dans un monde manifestement « autre ». L'inclusion des romans de science-fiction dans ce dernier type, où se trouverait aussi l'œuvre de Tolkien, semble être l'aspect le plus faible de la classification de Cornwell.

2.2. Le gothique, genre ou style

Il y a deux façons de base, dit Punter, d'identifier le gothique : comme un genre historiquement délimité, ou bien comme une « tendance » plus large et persistante dans l'ensemble de la production fictionnelle (c'est l'option qu'il préfère). Le deuxième terme choisi par Punter est malheureusement très peu théorique ; on pourrait le remplacer, sans trahir son idée générale, par le concept de style. Oscar Steimberg⁴⁹, dans *Semiótica de los medios masivos*, établit dix propositions comparatives qui permettent de mieux comprendre les relations entre genre et style. Steimberg définit les genres comme

clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social.

tandis que, par « style », il entend « un *modo de hacer* postulado socialmente como característico de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos ».

Aussi bien le style que le genre se définissent par des traits rhétoriques, thématiques et énonciatifs, qui correspondent plus ou moins aux aspects syntaxique, sémantique et verbal identifiés par Todorov dans une œuvre littéraire, mais il n'y a pas de traits énonciatifs, rhétoriques ou thématiques qui permettent de différencier les phénomènes de genre de ceux de style. Une des différences entre les deux catégories est

⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

que les genres font système en synchronie, mais pas les styles, qui ne peuvent pas être socialement reconnus en tant qu'ensemble à cause de la nature plus labile et moins partagée et consolidée de leurs mécanismes méta-discursifs. Chaque genre (et on cite ici Todorov) se redéfinit, à chaque moment de l'histoire littéraire, par rapport aux autres genres existants. Les oppositions systématiques entre styles surgissent soit des textes qui focalisent des oppositions en diachronie (Renaissance versus Baroque, par exemple), soit de textes qui décrivent avec une distance temporelle ou sociale les rapports ou conflits entre styles d'une époque ou une région sociale qu'ils ne partagent pas⁵⁰. Vu que la nature générique du premier gothique est largement acceptée, ces définitions pourraient nous être utiles pour comprendre comment celui-ci est devenu quelque chose d'autre.

Fred Botting⁵¹, en parlant du gothique au XIXe siècle, le définit comme

Less identifiable as a separate genre [...]. Uncanny effects rather than sublime terrors predominated. Doubles, alter egos; mirrors and animated representations of the disturbing parts of human identity became the stock devices. [...] these devices increasingly destabilised the boundaries between psyche and reality, opening up an indeterminate zone in which the differences between fantasy and actuality were no longer secure [c'est nous qui soulignons].

Il spécifie après⁵²:

At the end of the nineteenth century familiar gothic figures- the double and the vampire - re-emerged in new shapes, with a different intensity and anxious investment as objects of terror and horror [...] it was in the context of Victorian science, society and culture that their fictional power was possible, associated with anxieties about the stability of the social and domestic order and the effects of economic and scientific rationality.

Comme on peut observer dans cette description, le gothique ne se distingue plus, à cette époque, de la littérature fantastique ; il est devenu un style du fantastique. Plus tard, au cours du XXe siècle, le gothique deviendra de plus en plus une atmosphère, une

⁴⁹ STEIMBERG, O., *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1993, pp. 41-42.

⁵⁰ TODOROV, T., *op. cit.*, pp. 71-72.

⁵¹ BOTTING, F., *op. cit.*, pp. 11-12.

⁵² *Ibid.*, pp. 135-136.

imagerie (toujours encadrable dans la notion de style), qui peut être présente dans différents cadres génériques.

L'œuvre de H. P. Lovecraft est un exemple de la conjonction entre des aspects centraux du gothique et un cadre générique qui incorpore des éléments du merveilleux/*fantasy*. L'auteur écrivait, à propos de l'ensemble de son œuvre :

All my stories, unconnected as they may be, are based on the fundamental lore or legend that this world was inhabited at one time by another race who, in practising black magic, lost their foothold and were expelled, yet live on outside, ever ready to take possession of this earth again⁵³.

Cette structure entre aisément dans la catégorie du *What if?* que Cornwell établit dans le merveilleux : le monde de la fiction est construit à partir d'une infraction structurelle aux règles de notre monde. Et, d'après Punter, elle respecte deux aspects essentiels de la structure du gothique original « in that it hinges on an unassimilable fear of the past, and in that primal crime is symbolised in terms of unholy aspiration after forbidden knowledge »⁵⁴.

Un autre cas qui montre la nature trans-générique du gothique au XXe siècle est celui de Mervyn Peake. Le centre de sa trilogie *Titus Groan*, *Gormenghast* et *Titus Alone* est Gormenghast, « the final gothic castle, an edifice without historical or physical limits, symbolising in its grandeur and decay the ruins of a civilisation ».

Comme dans le premier gothique, continue Punter,

the image of the castle is multifaceted: it is the established world conceived as enclosure and bondage, it is the retreat of the mind tortured by chaos, it is the sign of the failure of human aspiration, and it is the local for the persistence of primal fear⁵⁵.

Prenant ces caractéristiques comme point de départ, le théoricien dit, de même, que Peake a créé « a fantasy world entirely out of the elements of early gothic fiction »⁵⁶, et cette affirmation, bien que discutable, nous permet d'approfondir notre

⁵³ PUNTER, D., *op. cit.*, p. 281.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 282.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 376.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 4.

compréhension de l'œuvre. La catégorie *Fantasy/ romance*, selon Cornwell, comprend les histoires qui ont lieu dans un monde « manifestement autre », mais Gormenghast n'est pas vraiment un monde dans le sens où l'est celui de Tolkien. Le monde de Tolkien a sa propre histoire, sa cosmogonie, sa géographie ; Gormenghast demeure comme un espace de décadence éternelle, où le passé, glorieux, semble avoir existé seulement de manière rétrospective. Les dimensions ici

flicker and warp [...], the castle which Sepulchrove, the melancholy Earl, perceives and through which he moves as man and owl is not the castle as it appears to his daughter Fuchsia, whose room is the symbol of an atavism beyond repair⁵⁷.

Gormenghast, le chateâu-monde, est l'incarnation de l'atmosphère hallucinatoire et cauchemardesque du premier gothique, et dans ce sens, c'est un espace intrinsèquement indéfini et instable.

Mais il y a un deuxième aspect qui sépare l'œuvre de Peake du *fantasy*/merveilleux, et c'est son côté proche de la farce. Les noms des personnages, par exemple, sont grotesquement descriptifs des caractéristiques de leurs propriétaires. Le mélancolique LVXXVIe Marquis de Groan (« gémissement » en anglais) s'appelle Sepulchrove (de *sepulchre* et *to crave* ; approximativement, avoir un désir malade du sépulcre) ; le bibliothécaire, seigneur de la complexe bureaucratie qui domine chaque aspect de la vie dans le château, Sourdust (« poussière aigre ») ; et le château, le vrai personnage central et monstre de l'histoire, Gormenghast (*gore* est le terme littéraire pour sang ; la dernière partie du nom rappelle tant *ghost*, spectre, que *ghastly*, effroyable, épouvantable). Ce type d'ingrédients a un effet double et paradoxal : ils attaquent l'un des éléments essentiels de la *fantasy* à la Tolkien, la croyance secondaire (entendue comme l'acceptation temporaire des événements du monde secondaire comme « vrais »⁵⁸), en produisant un distancement, mais en même temps ils font partie inséparable de la structure des textes. Les noms des personnages sont clairement un excès, mais l'excès fait partie de la nature du gothique, et l'œuvre de Peake construit un monde qui est l'exacerbation du gothique.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 377.

Conclusion: Gothique, fantastique et réalité

Un genre est une catégorie historique, et il est forgé par les discours qui circulent à l'époque où il surgit. C'est en ce sens que Steimberg⁵⁹ écrit, dans la septième de ses propositions, qu'un genre peut devenir la dominante d'un moment stylistique (il utilise ici le concept de Jakobson, qui signale qu'un genre peut devenir la dominante d'un moment culturel, entendant par celle-ci le point focal d'une œuvre d'art). Et comme il n'y a pas d'objets culturels éternels, les genres peuvent disparaître ou modifier leur nature. C'est ce qui s'est passé avec le gothique, qui a été subsumé dans d'autres genres et catégories, et c'est pour cette raison qu'ont échoué toutes les approches qui ont tenté de le définir de façon immanente. Au XIXe siècle, ses caractéristiques rhétoriques et énonciatives ont été subsumées dans le fantastique, qui les a développées ; le gothique est donc devenu un aspect thématique du fantastique. Au XXe siècle, même si on peut continuer à se limiter aux catégories de genre et de style, on pourrait aussi faire appel à d'autres concepts.

Des cinq approches différentes présentées par Punter⁶⁰ pour répondre à la question de ce qu'est le gothique, quatre correspondent aux caractéristiques soit d'un genre, soit d'un style. La première approche, qui définit le gothique comme un mouvement identifiable dans l'histoire de la culture, possédant des causes socio-psychologiques reconnaissables et par rapport auquel la fiction gothique serait un affleurement d'un flux général d'idées, est adéquate à la première étape du gothique (le gothique en tant que genre narratif). La deuxième, troisième et cinquième approches identifient des aspects rhétoriques, thématiques et énonciatifs. La deuxième définit le gothique en termes de la nature de l'intrigue. La troisième, par contre, consiste à le définir non pas en termes de développement narratif mais par rapport aux difficultés de la narration. Dans un passage cité plus haut, Punter soutenait que la façon de combiner ces deux arguments consistait à expliquer la complexité narrative des textes comme une réponse évasive aux difficultés posées par les thèmes choisis. La cinquième est une approche thématique, mais évidemment, ajoute-t-il, cela ne suffit pas. La quatrième

⁵⁸ TOLKIEN, J.R.R., *Los Monstruos y los Críticos*, Barcelona, Minotauro, 1998, p. 162.

⁵⁹ STEIMBERG, O., *op. cit.*, p. 175.

⁶⁰ PUNTER, D., *op. cit.*, pp. 19-20.

approche, enfin, définit le gothique comme une forme particulière d'antagonisme envers le réalisme. Cette proposition fait appel à la catégorie d'« impulsion ».

De son côté, Kathryn Hume⁶¹ utilise cette catégorie pour aborder la *fantasy*, car

Whereas other critics writing on fantasy try to identify it as a genre or mode, I have tried *not* to isolate fantasy from the rest of literature. It is truer to literary practice to admit that fantasy is not a separate or indeed a separable strain, but rather an impulse as significant as the mimetic impulse, and to recognize that both are involved in the creation of most literature⁶².

Elle définit *fantasy* comme départ littéraire de la réalité, comme « the deliberate departure from the limits of what is usually accepted as real and normal ».

C'est en ce sens que paraît s'exprimer Punter dans la quatrième approche du gothique, mais considérer le gothique comme une impulsion équivalente à la mimésis semble exagéré. On peut donc modifier sa définition et considérer que cette impulsion fait partie constitutive du gothique.

Le gothique, donc, est un ensemble de caractéristiques thématiques, rhétoriques et énonciatives avec une forte composante anti-mimétique ou para-mimétique, et qui au long de son histoire a adopté les formes de genre ou de style⁶³. En tant qu'appartenant à un ensemble, ces trois aspects sont interdépendants: on ne peut pas séparer l'atmosphère hallucinatoire du gothique d'un point de vue plus ou moins confus et d'une structure tortueuse. Ces traits rapprochent le gothique du genre fantastique et contaminent toute structure de genre à laquelle il se lie, car tout ce qui est solide est rassurant est aux antipodes du gothique et du fantastique.

⁶¹ HUME, K., *Fantasy and Mimesis : responses to reality in Western literature*, London, Methuen, 1984, p. XII.

⁶² CORNWELL, N., in *op. cit.*, p. 18, signale : « the difference between her own suggestion of 'impulse', as against Jackson's 'mode', would seem to be merely a slight one of degree ».

⁶³ L'existence de, par exemple, ce qu'on appelle *New American Gothic* montre que le parcours trans-catégoriel du gothique n'est pas terminé.

Bibliographie

- BOTTING, Fred, *Gothic*, London, Routledge, 1996.
- CORNWELL, Neil, *The literary fantastic*, London, Harvester Wheatsheaf, 1990.
- HUME, Kathyn, *Fantasy and Mimesis : responses to reality in Western literature*, London, Methuen, 1984.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Methuen, 1988.
- PRAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle : le romantisme noir*, Paris, Gallimard, 1998.
- PRICKETT, Stephen, *Victorian Fantasy*, Hassocks, The Harvester Press, 1979.
- PUNTER, David, *The Literature of Terror*, London, Longman, 1980.
- STEIMBERG, Oscar, *Semiótica de los medios masivos*, Buenos Aires, Atuel, 1993.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel, *Los Monstruos y los Críticos*, Barcelona, Minotauro, 1998.