

Québec français



Initiation au fantastique Éléments de définition

Steve Laflamme

Number 139, Fall 2005

La littérature fantastique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51264ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laflamme, S. (2005). Initiation au fantastique : éléments de définition. *Québec français*, (139), 34–38.

Initiation au fantastique

Éléments de définition

>>> STEVE LAFLAMME

Soit une femme donnant naissance. Le père de l'enfant, quand on lui demande comment il a vécu l'accompagnement de la mère lors de l'accouchement, affirme : « Elle a été très courageuse. C'est merveilleux ! » La mère, appelée à commenter l'expérience à son tour, fait à peu près la même remarque : « Il a fallu du courage, mais cela en valait la peine. C'est fantastique ! » Les parents souhaitent sans doute évoquer une même idée : leur contentement à la suite d'une expérience satisfaisante, enrichissante. Quoi qu'il en soit, on pourrait croire, en s'attardant aux mots choisis par chacun, que la mère a peut-être distingué chez le poupon des particularités qui ont échappé à l'œil du père... S'appelle-t-elle Rosemary ?

Il est étonnant de constater à quel point, dans la langue française, particulièrement au Québec, on emploie des termes inappropriés à titre de superlatifs ou pour insister sur une émotion forte : quelqu'un affirme avoir eu un « plaisir épouvantable » ; quelqu'un d'autre prétend être « terriblement fatigué ». Si l'on s'attarde à la signification littérale des mots qu'on emploie, on s'apercevra de l'illogisme de certains usages, entre autres en ce qui a trait à l'opposition qui existe entre les termes « merveilleux » et « fantastique » évoqués précédemment, qui désignent des réalités différentes – pas très éloignées mais différentes.

Illustration : d'après la
couverture de *Stephen King*
de A à Z (George Beahm,
Les Éditions Vent d'Ouest,
France, 2000)

Tout le monde a une idée assez générale de ce qu'est le fantastique. Les premiers exemples qui viennent à l'esprit, ces temps-ci, sont souvent les mêmes : *Harry Potter* ou *Le seigneur des anneaux*, lance-t-on fièrement. Immanquablement, la déception se lit sur les visages quand on invalide ces cas de figure, parce qu'ils ne correspondent pas à ce qu'il faut trouver dans une œuvre pour qu'on puisse dire d'elle qu'elle appartient en tous points au fantastique. Pourquoi alors ne pas jeter un coup d'œil aux principaux éléments de définition de ce dernier, car s'il apparaît assez facile à identifier globalement, le texte fantastique présente quelques caprices dont le lecteur qui s'y intéresse doit être avisé.

Quelques précisions terminologiques

Le mot « fantastique » « remonte [...], via un adjectif latin, *fantasticum*, au verbe grec *phantasein* : « faire voir en apparence », « donner l'illusion », mais aussi « se montrer », « apparaître »². La *phantasia* désigne une « apparition lumineuse » et inspirera au cours de l'histoire la formation de certains mots qui restent chargés de cette connotation, à divers degrés : « phantasme », « fantôme », « fantasmagorie », « épiphanie », « pantois », « emphase ». Ironiquement, il existe un genre, la *fantasy*³, dont certaines frontières sont communes avec le fantastique, mais qui en est néanmoins bien distinct, malgré le rapprochement évident qu'il est possible de faire avec la *phantasia* évoquée précédemment – il en sera question plus loin dans ce texte. C'est le terme grec *phantastiké*, « la faculté d'imaginer des choses vaines », qui a engendré « fantastique » employé comme nom. L'adjectif, pour sa part, est usité dès le Moyen Âge et, notion intéressante, est affublé du sens de « possédé ». Bref, comme l'indique Jean-Luc Steinmetz, l'appellation semble faire référence à « une façon d'être qui a trait à l'imagination et plutôt à l'excès de cette faculté »⁴.

Le mot « merveilleux », pour sa part, provient de *mirabilia*, « choses admirables ». Déjà, il est possible de discerner une nuance dans la signification de ces deux termes, nuance dont il sera plus largement question un peu plus loin.

À présent que l'on en connaît l'étymologie, sous quel terme générique doit-on désigner le fantastique ? S'agit-il d'un courant ? Le fantastique est apparu dans la littérature anglo-saxonne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Comme l'indique Pierre-Georges Castex, le siècle des Lumières met en scène le triomphe des philosophes, dont l'esprit scientifique l'emporte sur nombre de croyances. Paradoxalement, on assiste à ce moment à une recrudescence de l'occultisme : « Plus s'acharne l'esprit critique et plus s'affirme le besoin de croire »⁵. Quelques décennies plus tard, on remarquera une parenté évidente, du point de vue thématique, entre fantastique et romantisme – les nouvelles « Bérénice » (Poe), « L'homme au sable » (Hoffmann) et « La morte amoureuse » (Gautier) ne sont-elles pas l'incar-

nation surnaturelle de la passion amoureuse ? Malgré tout, le fantastique n'est pas un courant, puisqu'il perdure (né en Angleterre il y a plus de deux cents ans, il est bien vivant encore aujourd'hui, et ce, malgré les innombrables bouleversements sociaux des deux derniers siècles) et qu'il s'étend à la grandeur du globe et n'est pas confiné à une région précise.

En fait, le fantastique est un *genre*, puisqu'il repose sur une très forte cohérence interne, du point de vue structural, comme le souligne Lise Morin dans son ouvrage⁶. Le terme « genre » est ici à considérer en fonction de la précision que fournit Michel Lord quand il parle de la science-fiction, qui se réclame aussi de la notion de genre : ainsi donc, le fantastique est « un des sous-genres des genres romanesque et nouvellistique qui, eux-mêmes, se rangent dans la catégorie du mode narratif ».

Par ailleurs, l'institution littéraire reconnaît l'usage des termes « fantastique » et « fantastiqueur/euse », qui n'apparaissent toutefois pas au dictionnaire. Dans le jargon littéraire, la « fantastique » désigne le caractère fantastique d'une œuvre, la présence dans une œuvre donnée des mécanismes du fantastique, donc son appartenance au genre. Le mot « fantastiqueur/euse », quant à lui, sert à nommer le sujet qui met en pratique dans son art les caractères distinctifs du fantastique. On dira donc de Guy de Maupassant qu'il a fait partie à la fois des réalistes et des fantastiqueurs célèbres du XIX^e siècle.

Un personnage n'est pas fantastique ;
un phénomène ou un événement non plus ; même un
thème n'est pas fantastique. C'est le texte, le film,
le récit qui peut être dit fantastique.

Une des erreurs fréquentes, quand on aborde ce genre, consiste à attribuer au mauvais substantif l'adjectif « fantastique ». Un *personnage* n'est pas fantastique ; un *phénomène* ou un *événement* non plus ; même un *thème* n'est pas fantastique. C'est le *texte*, le *film*, le *récit* qui peut être dit fantastique. En fait, un thème ne peut se réclamer de l'exclusivité fantastique ; c'est le *traitement* qu'on en fait qui participe de la fantastique d'une œuvre. Ainsi le vampirisme est un thème qui, bien qu'il soit plus naturellement associé au fantastique, peut être revendiqué par la comédie : nombre de parodies du personnage du vampire en ont fait un être aussi risible qu'il peut être effrayant et angoissant dans le *Dracula* de Bram Stoker (1897) – à preuve la version des Charlots dans le cinéma français ou même le comte Chocula créé pour l'émission *Sesame Street* !

Voilà qui nous permet d'affirmer que le fantastique est d'abord et avant tout une question de *point de vue* : « Le motif importe moins que la façon dont on l'utilise »⁶, affirme Louis Vax.

Éléments essentiels de la définition

Il est possible de limiter la définition du fantastique à trois paramètres fondamentaux, selon le degré de complexité qu'on souhaite aborder. Par exemple, on pourra s'en tenir à l'observation de ces trois éléments de définition avec des élèves du secondaire, mais aller un peu plus loin dans la délimitation du genre avec des élèves des ordres d'enseignement collégial et universitaire.

La première condition *sine qua non* est qu'une œuvre doit faire apparaître un *phénomène insolite*. Dans la très forte majorité des cas, le phénomène en question est du registre du surnaturel ; il importe donc de s'entendre sur ce à quoi correspond la « surnature » : elle désigne ce qui se situe au-delà des lois de la nature, telles que l'être humain les connaît. Ainsi tout ce qui naît mourra inexorablement ; il est impossible de revenir de la mort ; le temps ne peut s'arrêter ; il est inconcevable de se trouver à deux endroits au même moment ; etc. Dès qu'une œuvre met en scène une infraction à l'une ou l'autre des règles correspondant au déterminisme scientifique, on est en présence de la *surnature*.

La deuxième condition touche le *cadre* dans lequel intervient le surnaturel. Le phénomène doit avoir lieu dans un univers réel, familier pour le personnage qui en est témoin. Voilà d'ailleurs un des éléments qui discrédite l'appartenance au fantastique de l'œuvre de J.R.R. Tolkien, mentionnée précédemment : la Terre du Milieu du *Seigneur des anneaux* est un lieu fictif. Par contre, le Québec dans lequel vivent les personnages d'André Carpentier dans « Rue Saint-Denis » (1978) ou ceux de Joël Champetier dans *La mémoire du lac* (1994) – respectivement Montréal et Ville-Marie – sont des lieux existants et connus du lecteur.

tifs du genre. En réalité, la peur est un actant facultatif dans le fantastique. Très souvent, il faut le concéder, elle apparaît comme symptôme le plus naturel du malaise qu'éprouve le personnage-témoin. Pourtant, des textes se rapportent au fantastique alors même que la peur en est complètement évacuée. Il suffit de penser à la nouvelle « Le réveille-matin » de Roch Carrier (1964), dans laquelle un homme découvre que son réveille-matin se montre particulièrement capricieux et réclame plus d'attention que son épouse, dont l'objet est jaloux. Dans ce texte, la réaction du protagoniste relève plus de la *stupéfaction* que de la peur. Ainsi il existe divers degrés en ce qui a trait au malaise que ressent le personnage qui est témoin du phénomène insolite – c'est d'ailleurs ce dont Roger Bozzetto nous entretient dans le présent dossier.

La réaction de malaise, de doute, d'hésitation du personnage-témoin devant le surnaturel engendre, dans la narration, un phénomène appelé *modalisation*, phénomène présenté par Tzvetan Todorov : « Cette dernière consiste [...] à user de certaines locutions introductives qui, sans changer le sens de la phrase, modifient la relation entre le sujet de l'énonciation et l'énoncé¹⁰ ». *Grosso modo*, par l'emploi de ces locutions, le narrateur cherche à contaminer le lecteur du doute qu'éprouve le personnage-témoin à l'égard de ce qu'il vit.

Compliquons les choses...

Il a été question précédemment de la distinction à établir entre *fantastique* et *merveilleux*. Si le merveilleux était le seul concurrent du fantastique, notre sort serait bien heureux. En réalité, il faut distinguer au moins *quatre* genres qui possèdent des frontières communes avec le fantastique.

Le *merveilleux* se distancie du fantastique en ce qu'il fait intervenir un ou des phénomènes insolites qui ne déstabilisent aucunement les personnages-témoins, ne les fait aucunement douter : Cendrillon ne se questionne pas, ne réagit pas négativement lorsque sa marraine (une fée, par-dessus le marché...) transforme la citrouille en carrosse. Certes, le pouvoir magique de la fée relève du surnaturel pour le lecteur, mais il fait partie de la norme dans l'univers des personnages du conte de Perrault. Voilà qui explique pourquoi le récit fantastique, contrairement au récit merveilleux, est marqué par une dimension heuristique : le héros, malgré ses réticences, souhaite *comprendre* ce qui se produit, alors qu'il n'a pas à le faire dans le récit merveilleux. Qui plus est, les personnages que le lecteur trouve dans les récits merveilleux revêtent souvent un caractère plutôt rassurant : « Le surnaturel rassurant n'a pas sa place dans le [...] fantastique¹¹ », dit Vax. Traditionnellement, le merveilleux était peut-être plutôt l'apanage du conte, mais il serait erroné de croire que ces deux notions sont exclusives l'une à l'autre : Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffmann et Guy de



La deuxième condition touche le *cadre* dans lequel intervient le surnaturel. Le phénomène doit avoir lieu dans un univers réel, familier pour le personnage qui en est témoin.

La troisième condition touche la relation entre le phénomène surnaturel et le personnage qui en est témoin, aspect auquel s'attarde Irène Bessière dans *Le récit fantastique. La poésie de l'incertain*. Rappelons que tout est question de point de vue : il n'y a pas de fantastique sans personnage, sans celui ou celle qui dans la diégèse porte un regard sur le phénomène. Le surnaturel, survenant dans un cadre réel, doit entraîner chez le personnage-témoin un *malaise*. Habitué à son entourage réaliste, le témoin réagit par une évidente résistance à cette distorsion de l'univers dans lequel il vit. À cet égard, il est important de rectifier le tir en ce qui concerne une fausse croyance rattachée à la réaction du personnage en présence du phénomène insolite. La conception populaire de ce qu'est le fantastique veut que la *peur* fasse inévitablement partie des éléments constitu-

Maupassant, pour ne nommer que ceux-là, ont publié des « contes » fantastiques. Cette marotte littéraire provient peut-être du fait que le conte a longtemps été investi d'une valeur éducative puisqu'il était destiné à un lectorat constitué d'enfants : « La légende de l'homme à la cervelle d'or » d'Alphonse Daudet a sans doute pour but de mettre en évidence la nécessité de ne pas abuser d'autrui. On comprendra le besoin d'évacuer du récit, quand le lectorat est formé d'enfants, l'angoisse propre au fantastique...

Il convient par ailleurs d'aborder une notion qui ne fait pas l'unanimité dans le cercle des théoriciens du fantastique. Todorov affirme que, dès que le personnage-témoin choisit d'accepter le phénomène insolite, la fantastique du récit s'évanouit pour laisser la place au merveilleux¹². Le symbole idéal pouvant représenter la version todorovienne de la fantastique du récit est celui du funambule : dès qu'il verse du côté de l'acceptation de l'insolite, le fildeferiste abandonne la corde raide sur laquelle il maintenait le lecteur en haleine et plonge dans le merveilleux. Là où les théoriciens ne s'entendent pas, c'est que, s'il fallait s'en tenir à la conception de Todorov, chaque récit devrait s'arrêter avant ou au moment de l'adoption par le personnage de la notion d'insolite. Cette condition, « qui fait du fantastique un état toujours évanescant, revêt un caractère par trop restrictif¹³ ». Après tout, le personnage, s'il en vient à concevoir l'existence de l'insolite, n'accepte pas pour autant de s'y soumettre ou n'en veut pas nécessairement dans son existence, et peut chercher néanmoins à le combattre – c'est le cas des personnages d'*Au rendez-vous des courtisans glacés* de Frédéric Durand (2004) qui, une fois qu'ils ont compris comment fonctionne le monde parallèle duquel ils sont prisonniers, se servent de sa logique à leur avantage pour tenter de s'en échapper.

Une autre source de litige existe quant à la confusion entre fantastique et merveilleux. Aux yeux de certains théoriciens (Vax, entre autres), si le récit empreint d'insolite se voit conférer une valeur allégorique ou symbolique, il n'appartient pas au fantastique – précepte qu'approuvait Lise Morin : « À défaut de souscrire à cette proposition, on supprime le fantastique au profit de l'allégorie, de la poésie, du symbolisme – domaines où le sens figuré l'emporte sur le sens propre¹⁴ ». Le fantastique « pur », donc, se dirait d'une relation sujet-objet à considérer au premier degré. Voilà qui consiste à éradiquer toute trace de fantastique d'un texte aussi riche en tension que « La chute de la maison Usher » de Poe, s'il faut recevoir la théorie de Marie Bonaparte, psychanalyste, au sujet du personnage de Roderick Usher, lequel serait la concrétisation par Poe du fantasme du retour de la mère, ou encore la théorie de Leo Spitzer, qui interprète le lien étroit existant entre le manoir familial et les jumeaux Usher comme un signe du « déterminisme sociologique selon [lequel] un être organique doit être expliqué par son milieu¹⁵ ». Est-il pour autant possible de

La troisième condition touche la relation entre le phénomène surnaturel et le personnage qui en est témoin [...] Le surnaturel, survenant dans un cadre réel, doit entraîner chez le personnage-témoin un *malaise*. Habitué à son entourage réaliste, le témoin réagit par une évidente résistance à cette distorsion de l'univers dans lequel il vit.

classer cette nouvelle de Poe, une des meilleures, dans la catégorie du merveilleux, aux côtés des contes d'Ander- sen et des frères Grimm ? Voilà qui pourrait solliciter un débat intéressant dans nos classes... En lisant l'article de Serena Gentilhomme et Claude Bolduc, plus loin dans ce dossier, on constate que cet aspect du fantastique – le désamorçage de la fantastique, dans l'éventualité où un auteur, sciemment ou pas, fait intervenir l'insolite dans le but de « métaphoriser » une réalité autre – ne semble pas faire l'unanimité.

L'étrange est un genre limitrophe duquel Todorov dit qu'il consiste en la seconde option du témoin du surnaturel. Pour reprendre l'image du funambule, disons que, s'il parvient à trouver une explication rationnelle au phénomène qu'il croyait être surnaturel, il bascule de l'autre côté du fil de fer. « Le sphinx » de Poe est un exemple éloquent à cet égard : le narrateur croit apercevoir un monstre terrible jusqu'à ce qu'il se rende compte qu'en réalité c'est un insecte qui se trouve dans son champ de vision tandis qu'il contemple le paysage à travers le carreau.

La *fantasy*, évoquée précédemment, semble être un mélange de certaines propriétés du fantastique et de certaines autres du merveilleux. Dans un univers fictif, des personnages sont dotés de pouvoirs surnaturels – la magie, la sorcellerie, le plus souvent. Ces dons innés ne déstabilisent pas ceux qui en sont inoculés et les aident à mieux vivre dans leur univers. La *fantasy* met en scène de nombreuses scènes de combat – la plupart du temps, il s'agit de représentations du Bien contre le Mal – et, pour cette raison, ne revêt pas le caractère plutôt rassurant qui est dévolu au merveilleux. Une autre singularité de la *fantasy* consiste en ce que les récits qui s'y rapportent se déroulent à des époques lointaines, précises ou non : nul ne sait avec exactitude à quel moment ont lieu les péripéties de Frodon et Sam dans *Le seigneur des anneaux*, mais on comprend qu'elles sont d'un autre temps ; en revanche, le lecteur sait dès qu'il amorce la lecture de romans, tels *Le calice noir* de Marie Jakober ou *Reine de mémoire* d'Élisabeth Vonarburg, tous deux rattachés à la *fantasy* historique, que les histoires se situent respectivement en 1103 et en 1789. La *fantasy*, qui aura bénéficié grandement de l'influence du roman de Tolkien, peut être divisée en sept sous-genres qu'il serait superflu de différencier ici : *fantasy* héroïque (*Conan le Barbare*), haute *fantasy* (*Le seigneur*



des anneaux), *fantasy* obscure (« L'appel de Cthulhu »), *fantasy* scientifique, *fantasy* historique (Jakober et Vonarburg), *fantasy* romancée et *fantasy* légère (*L'histoire sans fin*).

La science-fiction, enfin, mise la plupart du temps sur des faits qui, certes, peuvent paraître insolites aux yeux du lecteur, mais qui sont entièrement justifiés par la science ou la technologie. L'univers présent dans ce genre semble créé de toutes pièces : « Le texte de SF renvoie à son lecteur l'image d'un modèle d'univers totalement inexistant mais organisé de telle sorte qu'il pourrait exister si les prémisses qui lui servent de fondement étaient un jour mises en place par la science¹⁶ ». Souvent le récit de science-fiction se situera dans le futur, moment sans doute où il est possible d'autoriser plus confortablement les avancées scientifiques. Comme c'est le cas pour la *fantasy*, la science-fiction peut elle-même se diviser en sous-genres : *hard SF*, *space opera*, *planet opera*, *cyberpunk*, *steampunk*, SF post-apocalyptique, *uchronie* et *fiction spéculative* – les deux derniers pouvant être rattachés à la SF sans pour autant qu'y intervienne la science¹⁷ !

Le fantastique est un genre plus complexe qu'il ne le laisse croire. On a pu voir qu'on y trouve plus qu'épouvante et hémoglobine : il est marqué par une économie rigoureuse. Si la description du phénomène insolite semble trop souvent accaparer toute l'attention, le personnage qui expérimente l'événement (sa crédibilité, entre autres), la constitution du cadre spatio-temporel et social dans lequel il se situe ainsi que la relation dialogique qu'il entretient avec le discours de la raison s'avèrent tout aussi déterminants. S'il repose sur l'incertitude, sur ce qu'on a considéré comme un « funambulisme » littéraire, le fantastique offre la même évanescence en ce qui a trait à la distinction des genres, dont le caractère hybride tend à engendrer de plus en plus de ramifications. Chose certaine, le principe de fantasticalité du texte n'est pas un espace clos : nombre de discussions, de remises en question sont permises à son sujet, comme peuvent en instiguer quelques caractéristiques contestables que nous avons évoquées dans le présent article. Là où d'aucuns voient une redondante paralittérature,

d'autres voient un genre en mouvement. N'a-t-on pas dit que tout est question de point de vue ?

Notes

- 1 Référence au roman fantastique d'Ira Levin, *Rosemary's Baby* (1967), qui a été porté à l'écran par Roman Polanski.
- 2 Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1990, p. 3.
- 3 Aucun terme français n'est encore dans l'usage pour désigner ce genre, comme en témoigne l'emploi du mot anglais dans le monde de l'édition.
- 4 Steinmetz, *op. cit.*, p. 4-5.
- 5 Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodder à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti, 1951, p. 15.
- 6 Lise Morin, *La nouvelle québécoise de 1960 à 1985. Entre le hasard et la fatalité*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1996, p. 42.
- 7 Michel Lord, *Anthologie de la science-fiction québécoise contemporaine*, Montréal, Fides, coll. « Bibliothèque québécoise », 1988, p. 23.
- 8 Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1963, p. 24.
- 9 Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse université, coll. « Thèmes et textes », 1974, 256 p.
- 10 Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1970, p. 42-43.
- 11 Louis Vax, *op. cit.*, p. 10.
- 12 Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 29.
- 13 Lise Morin, *op. cit.* p. 43.
- 14 *Ibid.*, p. 42.
- 15 Claude Richard, *Edgar Allan Poe. Contes, essais, poèmes*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, p. 1 308.
- 16 Michel Lord, *op. cit.*, p. 12.
- 17 L'uchronie consiste à réécrire un pan de l'Histoire en supposant qu'un événement se soit déroulé autrement (par exemple, que serait-il arrivé si les Français avaient vaincu les Anglais sur les plaines d'Abraham ?). La fiction spéculative propose une société différente de la nôtre dans laquelle les événements entraînent des réflexions philosophiques, psychologiques, sociétales ou et/ou politiques (*Le meilleur des mondes* d'Aldous Huxley ou *1984* de George Orwell, par exemple).

