

La littérature fantastique : poétique d'un conflit rationnel

VERÓNICA MURILLO CHINCHILLA
Escuela de Lenguas Modernas
Universidad de Costa Rica

Résumé

Cet article vise à analyser les définitions et les caractéristiques constituant les traits particuliers de la création littéraire fantastique dans l'intention de dégager les éléments propres à la poétique du genre et la manière dont ils agissent pour se centrer sur les enjeux du conflit né à cause de la rupture de la logique présupposée comme définitoire des relations entre l'Homme et son entourage. Pourtant, les notions d'hésitation et d'incertain n'ont pas complètement satisfait les enjeux du débat.

Mots clé: littérature fantastique, poétique, hésitation, incertitude, rationalité, normalité

Resumen

El artículo analiza las definiciones y las características que constituyen los trazos particulares de la creación literaria fantástica con el fin de establecer el conjunto de elementos propios de la poética del género y la forma en que estos interactúan para desarrollar los alcances del conflicto originado por la ruptura de la lógica en las relaciones entre el Hombre y su entorno. Sin embargo, las nociones de duda y de incertidumbre no han logrado satisfacer completamente los retos del debate.

Palabras claves: literatura fantástica, poética, vacilación, incertidumbre, racionalidad, normalidad

Introduction

Tel que l'exprime Roland Barthes dans son essai *Analyse structurelle du récit*, celui-ci comporte les caractéristiques particulières propres à un composant social : un récit est transculturel, transhistorique et transtemporel. En d'autres mots, il n'existe pas de groupe humain qui ne soit pas pourvu d'un patrimoine du récit, qu'il soit oral ou écrit.

Les raisons dérivent de l'évolution sociale de l'Homme, des processus d'échange culturel, du besoin de garder une mémoire collective et d'établir un fond commun de connaissances. Ainsi, tout naturellement, la capacité de communiquer devient aussi un besoin de transmettre à autrui les composants de l'identité, les croyances, les expériences vécues, les lois morales et les faits hilarants, ainsi que les mystères, les appréhensions et les perturbations qui peuplent le cœur humain.

Quelques exemples en fournissent les preuves : qui lit *Un Cœur simple* de Flaubert entre dans l'histoire simple de Félicité, une héroïne de la bonté humaine, liée à un amour et à une dévotion exemplaires. Toute opposée est l'histoire racontée par *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, où les sentiments des personnages oscillent entre la vaine présomption, la vanité injustifiée et la mesquinerie. Par le même biais, plusieurs contes de Maupassant, tels que *La ficelle*, racontent la misère de la condition humaine éloignée des grands idéaux, contes qui coexistent avec les récits magnanimes d'auteurs tels que Victor Hugo et son *Claude Gueux*.

On ne parle ici que d'un court échantillon, et d'une culture en particulier, même d'un seul siècle ; un choix arbitraire sans doute, car il devient impossible de compter dans une même approche avec le patrimoine de différentes cultures, époques et styles narratifs. Or, ce qui intéresse spécialement les paragraphes suivants c'est la trace distinctive du récit qui propose de raconter les inexplicables de la condition humaine.

Il est indéniable que les récits mentionnés auparavant se côtoient de très près avec ceux dont le nœud de l'intrigue repose non pas sur les valeurs et les morales transmises, mais sur des aspects qui renvoient aux méandres de la conscience et aux sentiments les plus instinctifs. On s'approche alors d'un monde aux limites floues et aux possibles toujours ouverts.

Une naissance longuement préparée

Il est des récits qui racontent des mondes régis par d'autres lois, habités par des êtres qui ne sont pas nécessairement en chair et os, ou qui sont doués de capacités qui dépassent ce qu'on appelle la réalité commune. Dès lors, les enjeux narratifs s'ouvrent et se multiplient ; plusieurs théoriciens littéraires, parmi eux Tzvetan Todorov et Pierre-Georges Castex, signalent l'apparition de *Les Mille et une nuits* comme la naissance d'un monde qui obéit à des règles différentes ; dans le même ordre, on peut citer *Le Décaméron* de Boccace et *L'Heptaméron* de Marguerite de Valois.

Aussi, Irène Bessière coïncide-t-elle avec P.G. Castex dans l'affirmation que c'est le passage du XVII^e au XVIII^e siècle qui va fournir les éléments déclencheurs d'un genre littéraire qu'on nomme depuis lors comme littérature fantastique. En fait, ce sont plusieurs aspects qui se trouvent à la base de ces nouveaux intérêts expressifs : d'un côté, la prédominance de la Raison prêchée par les Lumières et l'intention de tout rationaliser ; d'un autre côté, le besoin de la nature humaine

de chercher de nouvelles frontières à ses capacités, cette fois-ci combiné avec une intention de fuir un monde insensé par sa cruauté (période de la Révolution Française).

Progressivement, les textes commencent à traduire cette inquiétude, le premier, *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte (1772), ensuite toute l'œuvre de Ernst Théodore Amadeus Hoffmann et à partir de Charles Nodier (notamment l'essai *Du Fantastique en littérature*, publié en 1830) en France, une génération complète de jeunes écrivains, célèbres ou anonymes, verse son talent créateur dans ce nouveau courant perturbateur et contestataire. Le développement du genre dépasse rapidement la France pour devenir un moyen d'expression dans d'autres pays, en d'autres langues et dans d'autres cultures, pour ne plus cesser d'explorer de nouvelles possibilités, même dans l'actualité.

Une manifestation littéraire liée à une forme particulière

Ainsi, le fantastique trouve un moyen d'expression privilégié dans la forme du récit à cause de raisons très spécifiques qui l'accompagnent dès ses premières manifestations. D'abord, il convient aux enjeux narratifs de porter sur une intrigue simple mais bouleversante ; cela tient du fait que le lecteur (ou auditeur) doit se sentir attrapé par le texte, donc la longueur de la narration ne peut pas se permettre de distraire l'attention.

Ensuite, nous venons de qualifier le fantastique comme perturbateur et contestataire, ce qui le rapproche du concept de bouleversant. En quoi peut (et doit) être perturbateur un texte dit fantastique ? Dès le moment même de sa conception, où l'univers est accepté comme réel par les lois qui régissent la perception humaine, le texte se voit envahi par des événements qui échappent à la logique y existante. Par le même biais, toute histoire qui envisage la possibilité de mondes, êtres ou événements hors de cette même logique, met en question la stabilité psychologique représentée par un monde connu, car rationalisé.

C'est sur ce conflit de base que se dresse l'intrigue d'un récit fantastique, et c'est elle qui doit porter la force de la narration, tout autre élément risque de diminuer la portée du conflit. Cela entraîne aussi d'autres caractéristiques à l'intérieur du récit, comme par exemple un nombre très réduit de personnages et de scénarios, tout comme une courte durée et une simplicité de cadre.

Tel est le cas de la deuxième version de *Le Horla*, où Maupassant choisit une forme de journal intime pour renforcer la sensation dans le lecteur d'entrer dans l'intimité du narrateur ; le même procédé est utilisé par H.P. Lovecraft dans son *Dans l'abîme des temps* ; ou encore dans la première version de *Le Horla* ou *Aurélia* de Nerval qui conservent aussi ce ton de confiance envers le lecteur.

Dans son recueil de récits fantastiques intitulé *Les mille et un fantômes*, publié en 1848, Alexandre Dumas privilégie les récits racontés à la première personne avec très peu de personnages qui participent dans l'action et des événements inexplicables qui bouleversent la vie de celui qui les perçoit, mais qui sont méprisés par tous les autres.

Une essence difficile à saisir

Pourtant, ce ne sont pas les seuls détails qui constituent le trait distinctif du fantastique; des récits de genres très différents peuvent être aussi munis des mêmes caractéristiques. Quelle est donc l'essence du genre ? Sur quelle base insubstituable s'appuie l'intrigue d'un récit dit fantastique dont le cadre, les personnages et la temporalité ne sont que des éléments intensificateurs ?

Les tentatives de donner une définition au genre se succèdent à travers l'histoire. Elles proviennent aussi bien des écrivains eux-mêmes que des théoriciens. Ainsi, nous trouvons déjà en 1830 l'affirmation de Charles Nodier sur la justification de l'existence de cette création littéraire :

[...] l'imagination poétique de l'homme est innée, mais elle est souvent assoupie sous le poids des sciences positives, et ressort avec plus de virulence au moment où les vérités généralement acquises vacillent, au moment où l'incrédulité envers la foi religieuse avance, au moment où la déchéance de la société est irréfutable. La faculté d'imagination, cette faculté de « produire le merveilleux » dont la nature a doué l'homme est donc son unique moyen de salut. (Scanu, 2004 : 12-13)

Ainsi, pour Nodier l'imagination humaine n'est pas seulement une qualité, mais aussi une stratégie de survivance, dans le sens qu'elle permet d'adoucir la lourdeur de l'existence, et même de fournir un véhicule pour atteindre le salut dans une réalité décourageante.

Edgar Allan Poe et Howard Phillips Lovecraft à leur tour, expriment leurs conceptions de ce qui définit le fantastique. Pour Lovecraft, il s'agit d'un moyen pour transgresser les bornes indésirables imposées par la réalité, c'est la voie pour échapper aux contraintes du temps et de l'espace et aux lois naturelles qui s'interposent dans les souhaits d'explorer l'infinitude du cosmos. Poe, quant à lui, envisage la création littéraire dans le registre fantastique comme l'exigence dès le début de la poursuite d'un effet spécifique et perturbateur. Tout détail qui ne vise pas au dit effet est, donc, superflu.

Néanmoins, il reste l'interrogation sur ce qui constituerait la transgression des limites et l'effet perturbateur que cette transgression entraînerait. Comment se manifesterait la « capacité de produire le merveilleux », et surtout : qu'est-ce que le merveilleux ?

Pour P.G. Castex « merveilleux » est synonyme de « terrifiant » :

Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar et de délire, projette devant elle des images de ses angoisses et de ses terreurs (Castex, 1951 :8).

D'autre part, Roger Caillois, dans son œuvre *Au cœur du fantastique*, essaie de définir quels sont les thèmes du fantastique, il décèle particulièrement les suivants :

[...] le pacte avec le démon ; l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie ; le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle ; la mort personnifiée apparaissant au milieu des vivants ; la « chose » indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente ; les vampires, c'est-à-dire les morts qui s'assurent une perpétuelle jeunesse en suçant le sang des vivants ; la statue, le mannequin, l'armure, l'automate qui soudain s'animent et acquièrent une redoutable indépendance ; la malédiction d'un sorcier qui entraînent une maladie épouvantable et surnaturelle ; la femme fantôme, issue de l'au-delà, séductrice et mortelle ; l'intervention des domaines du rêve et de la réalité, la chambre, l'appartement, l'étage, la maison, la rue effacés de l'espace ; l'arrêt ou l'interruption du temps. (Caillois cité par Todorov, 1970 : 107)

Il est incontestable que les deux perspectives ont en commun d'associer le merveilleux (ou le fantastique, il est envisagé sans différenciation) avec des désordres mentaux et de la perception de la réalité, avec des sentiments de profond bouleversement avec des êtres ou des situations qui échappent à toute explication rationnelle.

Cependant, essayer de mettre dans un même niveau de portée toutes les manifestations surnaturelles entraîne des risques : beaucoup d'histoires que relèvent de la fantaisie sont bien éloignées de la perturbation. Tzvetan Todorov, dans son étude *Introduction à la littérature fantastique*, est le premier à le signaler avec la clairvoyance nécessaire : le fait qu'un événement raconté ne suive pas les règles communément acceptées comme naturelles ne le transforme pas automatiquement dans un fait terrifiant.

Dans la conception todorovienne du fantastique, coexistent le charme merveilleux conçu par Nodier et la vision troublante esquissée par Castex. Ainsi, il existe une sorte d'événements surnaturels mais charmants, qui ne souscrivent pas l'ordre des règles logiques, mais qui ne perturbent pas non plus les récepteurs. D'autre part, il est aussi question d'un monde où surviennent des faits troublants, mais dont les conséquences inquiétantes sont apaisées par une proposition finale d'explication rationnelle qui fait retourner l'équilibre du monde connu (et appréhensible).

Une troisième possibilité reste encore ouverte à ces instances : celle d'un monde où les faits surnaturels provoquent effectivement des réactions déplaisantes aux récepteurs et que les faits racontés ne reçoivent nul type d'explication. Pour Todorov, le fantastique est, en fait, la conjonction des deux possibilités extrêmes des mondes mentionnés auparavant : un monde inquiétant, sans issue rationnelle possible.

Todorov définit le fantastique dans les termes suivants :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde

familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. (Todorov, 1970 : 29)

L'aspect différenciateur de cette approche consiste justement dans le fait d'envisager le genre fantastique comme une tendance littéraire qui met l'emphasis sur l'incertitude comme objectif narratif. Le noyau de sa puissance serait alors de remettre dans les mains du récepteur le pouvoir de décider le destin de l'information reçue. Le fantastique est donc « ...l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel » (Todorov, 1970 : 30).

Dans ce sens, le degré de fantastique dans un texte est directement lié à la capacité qu'il a de plonger le lecteur dans un sentiment de doute sur la crédibilité de la narration et de ses enjeux. Face à une narration de ce genre, un lecteur captivé ne peut pas se soustraire à des interrogations de la sorte : Et si cela se pouvait ? Si, à un moment donné, c'était moi dans une situation pareille, que ferais-je ? Et si le monde que je connais n'est pas le seul ? Et s'il est des faits hors de la réalité connue, existe-t-il d'autres mondes ? Et s'il est des autres mondes, quelles lois connaissent-ils ?

Une structure spécifique des effets

Nous avons fait recours à un verbe particulier pour désigner la relation du récepteur avec le récit fantastique : « captiver » nous semble le terme le plus exact pour exemplifier la réaction produite sur les émotions du lecteur. Cet effet, qui relève plutôt d'un appel au pathétique, dans le sens qu'il s'adresse directement aux sentiments éveillés par la réception du récit, puisqu' « en captivant l'entendement de l'auditeur, ou en « subjuguant » sa volonté, le pathétique se donne la possibilité de prendre sur lui un pouvoir et de restreindre sa liberté. [...] il vise la tête : la raison, les capacités intellectuelles, la réflexion, il cherche à emporter l'adhésion du lecteur ou de l'auditeur » (Coudreuse, 1998 :1).

En effet, la vision coïncide avec l'idéal de Poe et de Lovecraft par rapport aux buts propres à un récit fantastique : faire de l'émotion (notamment la peur) le centre explicite autour duquel gravitent aussi bien les éléments intratextuels que les extratextuels.

La peur, fondée pour Maupassant dans l'incompréhension du phénomène raconté, tient notamment de l'appel au pathétique dans le lecteur (ou auditeur) et des procédés narratifs qui produisent un effet d'assimilation récepteur/protagoniste qui joue un rôle d'identification essentiel.

Cette assimilation que le lecteur fait de lui-même avec le personnage principal du récit, repose sur trois aspects importants. Le premier est de raconter les faits à la première personne, le personnage principal du récit fantastique agit, dans la plupart des cas comme le narrateur de l'histoire. Tel que nous le rappelle Todorov (1970), « le sujet < je > possède une charge sémantique appartenant à tous et à chacun simultanément ». D'où vient que le lecteur immergé dans un récit qui captive ses émotions s'assume inconsciemment dès la même perspective du narrateur.

Un deuxième aspect relève de la construction spécifique du personnage principal où se réunissent des caractéristiques vouées à rendre aussi crédible que possible la narration des faits inexplicables. Ainsi, le plus fréquemment, le personnage principal d'un récit fantastique est un homme (ou femme) moyen, avec une existence absolument conforme à un idéal social de « normalité ». Ce sont des gens d'un niveau d'éducation et d'aisance moyen, des gens qui jouissent de l'estime sociale, avec des vies ordinaires, avec une intelligence et une maturité qui ne sont pas mises en question.

Il s'agit aussi des personnages qui attirent les sympathies des lecteurs, lesquels ne se doutent pas de la véracité des histoires racontées. Il suffit de se rappeler du narrateur de *Le Horla* de Maupassant ou bien du juge qui raconte sa malheureuse histoire dans le *Le chat, l'huissier et le squelette* de Dumas, le jeune homme charmant de *La Cafetière* de Gautier ou le sérieux anthropologue de *Dans l'abîme des temps* de Lovecraft pour identifier l'empathie qui s'établit dès le début du texte entre le rôle du narrateur et tout possible lecteur.

D'autre part, un troisième aspect de la construction du personnage consiste à appuyer ces caractéristiques de « normalité » avec la relation à des rôles sociaux doués de prestige et de foi ; c'est le cas, par exemple des récits narrés par des hommes de science, des prêtres ou des juges. Ou bien, il peut arriver aussi que le récit soit introduit par un personnage revêtu de ces traits qui agit comme garant de la véracité du récit. La première version de *Le Horla*, pour ne citer qu'un exemple, est présentée comme un témoignage devant un groupe de médecins et hommes de science.

Pourtant, quel que soit le portrait du personnage principal, il vise à établir une identification avec le lecteur dans le but de lui transmettre la perturbation des sens produite par l'incompréhension des faits relatés et l'impossibilité de les apprivoiser par leur rationalisation. Par ce biais, dans le fantastique pur l'incertitude dans laquelle plonge le personnage face aux événements inexplicables, est directement transmise au lecteur qui l'adopte, à son tour, comme propre. La théorie littéraire le signale bien : ni le merveilleux ni l'étrange ne produisent cette perturbation du fait de la non identification entre personnage et lecteur.

Ainsi, l'aspect déterminant du récit fantastique consiste dans la transmission d'un monde défini par l'incertain, où toutes les interprétations seraient envisageables et que le lecteur accepte implicitement de les assumer comme possibles.

Une poétique en évolution

Souvent la définition du fantastique approche des termes définis par la négation : incertitude, inconnu, impossible, irréel, en contraposition avec ce qui est considéré comme naturel ; toutefois, il ne convient pas d'oublier que la conception du naturel et du surnaturel est profondément personnelle. Cela explique l'intérêt des studieux dans les dernières années d'élargir la portée du concept et d'enrichir la proposition des théoriciens précédents.

Par exemple, déjà en 1992, Joël Malrieu visait la construction du conte fantastique comme la narration de « la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement » (Malrieu, 1992 : 49).

A ce stade, il est possible d'apercevoir que les enjeux de la critique s'amplifient pour essayer de donner un concept plus concret que celui d'hésitation présenté par Todorov. Dans le sens que l'hésitation, tout comme la réalité, sont difficiles à saisir comme catégories quantifiables, rationalisables.

Il est donc évident que la possibilité de transmettre au lecteur ce bouleversement de la vie du personnage, repose de manière inévitable sur la construction du texte par rapport à la vraisemblance et à la cohérence. Todorov l'avait déjà envisagé dès 1970 : la littérature fantastique tourne autour des enjeux entre réalité et irréalité, et fait de ce conflit son centre explicite de problématisation, alors que par définition, tout texte littéraire est fictif.

Nous revenons alors à un aspect déjà traité : celui de l'identification du lecteur avec le personnage ; de la même manière que la réponse à l'appel au pathétique garantit une réaction de la part du lecteur d'un récit fantastique, cette même identification entraîne une crédibilité qui favorise la vraisemblance du récit, laquelle tient aussi d'une soigneuse cohérence des faits relatés. En guise d'exemple, il suffit de lire les témoignages de *modus operandi* de certains écrivains pour savoir comment se tissent les fils de leurs histoires.¹

Il est possible, à ce sujet, de s'interroger à nouveau sur le rôle du lecteur et la réaction envisagée par le texte : au-delà de l'hésitation, on voit qu'il existe une connivence entre récit et récepteur, une sorte d'accord tacite où est induite une lecture pratiquement « documentaire » des faits fictifs, c'est justement sur ce paradoxe où repose la vraisemblance du texte.

Il se crée alors ce qu'on peut appeler un « effet genre » qui vise sur la réaction du lecteur, mais auquel celui-ci se soumet volontairement et même consciemment. Selon Sophie Geoffroy : « Si le personnage ignore ce qui se passe, le lecteur, lui, sait qu'il est en train de lire (du fantastique) sait qu'il joue à se faire peur, et néanmoins croit ce qu'il lit parce qu'il (sait qu'il) désire le croire » (Geoffroy, 2000 : 5). Le fantastique dure donc le temps que durent cette croyance et le jeu avec elle.

La question revient encore à l'esprit : qu'est-ce qui définit alors la poétique du fantastique ? Existe-t-il des postulats qui déterminent l'existence et interprétation d'un texte comme fantastique ?

Partant des affirmations todoroviennes dans le sens que ce qui constitue d'abord la construction du fantastique c'est la réception de la part du lecteur qui écarte une interprétation poétique ou allégorique de la narration, et faisant recours aux efforts d'approfondissement dans les études critiques sur cette manifestation littéraire, nous nous permettons d'affirmer que non seulement il existe une poétique du fantastique, mais qu'elle est définie par le paradoxe constitué par le traitement de la « réalité » à l'intérieur d'un texte intrinsèquement fictif.

Cette poétique se développe à partir de la création d'un univers raconté qui explore les limites et valide le besoin inhérent à la condition humaine de vouloir comprendre l'entourage et par ce biais, l'appréhender. Nous comprenons l'exploration des limites comme l'élément commun à tout récit fantastique : le sujet est saisi par quelque chose (être ou objet, état ou obsession) qu'il ne peut lui-même saisir et qui ne lui permet pas de saisir quoi que ce soit d'autre.

Le conflit se déclenche de ce fait, ce face à face du sujet avec un morceau opaque du réel, impossible à absorber par la logique, à expliquer ou à évacuer, le sujet est donc dépassé par son pathos puisque l'expérience vécue excède les capacités humaines à comprendre, dire ou exprimer. Ce qui rend perturbatrice la dite expérience, c'est que l'événement fantastique nie les catégories fondamentales de l'expérience humaine telles que l'espace et le temps et les catégories logiques d'affirmation et de négation ; de sorte que l'individu face au fantastique marqué par l'immédiat, l'indéfinissable et l'ineffaçable de l'expérience, se voit réduit à l'impuissance : s'il lui est impossible de concilier la perception des sens et le savoir de l'expérience acquise en termes de rationalisation, le résultat logique en sera un état d'angoisse.

La condition implicite est, pourtant, qu'il s'agit d'un jeu de sens, d'interprétation (tel que l'interaction *l'intentio operis* et *l'intentio lectoris* définies par Umberto Eco dans *Les limites de l'interprétation*) où le lecteur entre consciemment et participe à la création d'un trouble qu'il même ressent mais qu'il ne craint pas hors la lecture. C'est en fait le charme du genre : une lecture d'évasion autour des plus hallucinantes possibilités de l'imagination humaine, mais toujours contrôlables du fait de pouvoir fermer le livre.

Conclusion

En 1974, Irène Bélière établissait le fantastique comme la Poétique de l'incertain; vingt-cinq ans après, ses affirmations se trouvent enrichies par les apports des studieux qui n'ont pas cessé depuis au moins cinquante ans de s'intéresser aux imbrications qui constituent cette manifestation littéraire. Les études de Bélière rejoignent celles de Todorov, Caillois, Castex, Vax, et plus récemment Bozetto, Barrenechea et tant d'autres, et témoignent du conflit inévitable entre le besoin humain instinctif de se lancer à la recherche et à la maîtrise de l'univers dans tous ses niveaux, ainsi que la possibilité qu'il reste toujours des phénomènes qui échappent aux stratégies connues d'appropriation et de connaissance du monde.

Toutefois, le cours de développement des idées par rapport à ce sujet montre que les concepts d'hésitation et d'incertain n'ont pas complètement satisfait les enjeux du débat ; bien au contraire, on peut identifier une évolution et un approfondissement dans l'intention de comprendre l'organisation des ficelles narratives et des mécanismes de réception.

Progressivement, le fantastique apparaît comme une poétique du conflit possible entre le sujet et son entourage au niveau du rationnel. Les enjeux narratifs du genre reposent sur la capacité humaine de comprendre, s'adapter et maîtriser son entourage.

Tel que l'explique Eric Lysøe dans son article « Pour une théorie générale du fantastique » : essentiellement c'est l'exploration des limites bouleversantes de la relation entre *l'Anthropos* et le *Cosmos* par le mécanisme de la mise en cause du *Logos* (Lysøe, 2002 : 10) : l'Homme confronté à l'Univers et troublé dans son raisonnement.

Le charme du conflit repose, comme nous le rappelle Roger Caillois dans *Babel*, dans le privilège et la vocation de l'artiste : de pouvoir dire ce qu'il a à dire, d'une manière unique et propre, tel que nul autre ne pourrait l'exprimer.

Notes

- 1 *Notas sobre el arte de escribir cuentos fantásticos* de H.P. Lovecraft est une sorte de manuel pour l'écrivain fantastique. Poe, Maupassant et Cortázar ont aussi laissé des traces sur les règles qui définissent leur style.

Bibliographie

- ANDRADE BOUE, Pilar. (2007). «El loco, el monómano y el idiota en los cuentos de Nodier». *Anales de Filología Francesa* n°15, p. 17-27.
- BARTHES, Roland. (1972). «Introducción al análisis estructural de los relatos.» *Comunicaciones* n° 8. (2ª ed.). Buenos Aires : Editorial Tiempo Contemporáneo. Traduction de Beatriz Dorriots.
- BEAUD, Michel. (2003). *L'art de la thèse: comment rédiger une thèse de doctorat, un mémoire de DEA ou de maîtrise ou tout autre travail universitaire*. Paris : Editions La Découverte.
- BESSIÈRE, Irène. (1974). *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*. Paris : Librairie Larousse.
- BOZZETTO, Roger. (2007). « A contretemps: retour sur quelques « évidences » de la critique en « fantastique ». Récupéré le 10 octobre 2009, de: <http://www.e-rea.org>
- CAILLOIS, Roger. (1978). *Babel. Précédé de vocabulaire esthétique*. Paris: Gallimard.
- CALVINO, Italo. (1992). *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona : Tusquets. Traduction d' Aurora Bernárdez.

- CASTEX, Pierre-Georges. (1951). *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris : Editions José Corti.
- COLLANI, Tania et Ana PANO ALAMÁN (2004). «Bibliographie sur le fantastique». *La Naissance du Fantastique en Europe. Histoire et théorie*. Récupéré le 15 avril 2009, de: <http://www.rilune.org/dese/Bibliographiefantastique.pdf>
- COUDREUSE, Anne. (1998, novembre) « Les stratégies du pathos dans *Les Liaisons dangereuses* ». *Etudes rétiviennes* n° 11, p. 99-107. Consulté le 10 juin 2010. Disponible sur : <http://www.univ-paris13.fr/cenel/articles/Coudreusepathos-Laclos.pdf>
- ECO, Umberto. (1992). *Les limites de l'interprétation*. Paris: Grasset.
- GARDES-TAMINE, Joëlle. (1996). *Dictionnaire de critique littéraire*. Paris: Colin/Masson.
- GEOFFREY, Sophie. (2006). « Théorie du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction ». *Cahiers du CERLI* n° 7 et 8, p.51-58.
- KALLOPI, Ploumistaki. (2004). « Le fantastique comme forme littéraire ». *La Naissance du Fantastique en Europe. Histoire et théorie*. Récupéré le 15 avril 2010, de: http://www.rilune.org/dese/tesinepdf/Ploumistaki/ploumistaki_Litt%E9raturefantastique.pdf
- LOVECRAFT, Howard Phillips. (1912). « Notas sobre el arte de escribir cuentos fantásticos ». Récupéré le 15 mars 2010, de: www.rilune.org/ciudadseva.com/textos/teoria/opin/love01/htm
- LYSØE, Eric. (2002). « Pour une théorie générale du fantastique ». *Colloquium Helveticum* n° 33, p. 37-66.
- MILLY, Jean. (1992). *Poétique des textes*. Paris: Nathan.
- POE, Edgar Allan. (sd). « Método de composición ». Récupéré le 15 mars 2010, de: www.rilune.org/ciudadseva.com/textos/teoria/opin/poe01/htm
- RISCO, Antón et al. (2003). *El relato fantástico. Historia y sistema*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- SCANU, Ada-Miriam. (2004). « Charles Nodier. Du Fantastique en Littérature ». *La Naissance du Fantastique en Europe. Histoire et théorie*. Récupéré le 15 avril 2009, de: http://www.rilune.org/dese/tesinepdf/Sacanu/Sacanu_Litt%E9raturefantastique.pdf
- SÉOUD, Amor. (1997). *Pour une didactique de la littérature*. Paris: Didier.
- TODOROV, Tzvetan. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós. Traducción de Elvio Gandolfo.
- _____. (1972). « Las categorías del relato literario ». *Comunicaciones* n° 8. (2^a ed.). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. Traduction de Beatriz Dorriots.
- _____. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Editions du Seuil.

