

Šrámek, Jiří

La vraisemblance dans le récit fantastique

Études romanes de Brno. 1983, vol. 14, iss. 1, pp. 71-83

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113561>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIRÍ ŠRÁMEK

LA VRAISEMBLANCE DANS LE RÉCIT FANTASTIQUE

Dans sa *Poétique*, Aristote dit que la tâche du poète n'est pas celle de raconter ce qui s'est passé effectivement mais ce qui a pu se passer — ce qui est *possible* du point de vue de la *vraisemblance* (*Poetica* IX, 1451, a b). Vraisemblables sont par conséquent les faits qui peuvent arriver, ou mieux encore qui arrivent le plus souvent, comme il le précise dans sa *Rhétorique* en impliquant ainsi la théorie de la vraisemblance mathématique (*Rhetorica* I 2, 1357). Aristote est prêt à accepter «l'impossible» dans la poésie, à condition que celui-ci soit motivé par les besoins de la création poétique (*Poetica* XXV, 1461 b), tout en préférant «l'acceptable» à «l'incroyable», parce qu'il faut que rien dans les événements ne s'oppose à la raison (*Poetica* XV, 1454 b), et que le poète respecte la vraisemblance (ou la nécessité) dans le développement de l'action et dans la conduite des personnages — ce qui implique le principe de la logique interne du récit (*Poetica* XV, 1454 a). La notion de *vraisemblance-imitation du monde réel* dans le conte fantastique fait, à côté de celle de *vraisemblance-cohésion du récit*, l'objet du présent article.

Le conte fantastique en France est à son apogée dans le deuxième tiers du XIX^e siècle, et c'est de cette époque-là que nous avons tiré, à quelques exceptions près, les textes qui constituent notre corpus. Un examen de celui-ci montrera que les auteurs du fantastique puisent abondamment dans le fond des procédés de vraisemblabilisation, de ceux qui sont mis au service de ce que Charles Grivel appelle «la vraisemblance au sens vulgaire», définie comme la supposition, implicite à la lecture, que le texte représente avec approximation le monde.¹ Le fantastique, non seulement ne se trouve aucunement aux antipodes du «réel», mais encore il est inséré dans le récit d'une telle façon que la force représentative de celui-ci — inévitablement subvertie — n'en soit pas trop rabaisée.

Pour ce qui est de la *vraisemblance-imitation du monde réel*, il est

¹ Charles Grivel, *Production de l'Intérêt Romanesque*. The Hague-Paris, Mouton 1973, p. 250.

possible de dire que chaque événement qui échappe à l'expérience empirique et à la saisie intellectuelle de l'homme est inadmissible et positivement irréalisable et, par conséquent, invraisemblable, voire absurde. L'introduction d'un tel événement dans le récit risque de compromettre toute illusion de la vérité de celui-ci. En réalité, le vraisemblable est, avec l'invraisemblable, une catégorie historique. Le problème de la vraisemblance, tel qu'il se posait pour la littérature fantastique du XIX^e siècle, se situe entre la conception de la vraisemblance issue de l'époque du classicisme et de l'âge des lumières, et celle qui sera adoptée par le réalisme positiviste. La critique du XVII^e et du XVIII^e siècles reprochait aux récits romanesques de l'époque leur incroyabilité due aux débauches de la fiction, et plaidait pour le vrai et le naturel, en refusant en premier lieu les jeux fréquents du hasard qui facilitaient trop le travail du romancier. Ces hasards, cependant, avec leur caractère de coïncidences statistiquement invraisemblables, peu probables, mais empiriquement possibles, ne comportaient aucun élément surnaturel. Pour les auteurs réalistes et naturalistes du XIX^e siècle, la formule de la vraisemblance se laisse ramener à la définition offerte par Ch. Urbain : «La vraisemblance consiste à présenter des faits supposés, de telle manière qu'ils paraissent vrais, à les environner de circonstances telles que s'ils eussent été réels, ils se fussent passés ainsi.»²

Le conte fantastique du XIX^e siècle se situe aussi entre le merveilleux utopique d'une part, et celui de la science-fiction d'autre part. Dans les utopies, le problème a été évité en plaçant l'action utopique dans un espace imaginaire, éventuellement dans un avenir éloigné, où tout était possible (et empiriquement non vérifiable) grâce à la supposition intrinsèque de *jamais encore* et *pas ici*. La littérature de la fiction scientifique extrapole la connaissance scientifique, tout en respectant certaines limites en conformité avec les règles du genre (cf. la différence entre *science-fiction* et *science phantasy*).

Charles Nodier qui, après Jacques Cazotte, a inauguré la lignée des conteurs fantastiques en France, s'imagine «une histoire sans parure et sans déguisement»³ où il importe apparemment de préserver le principe de la validité de la valeur référentielle de l'énoncé, et l'auteur est invité à mobiliser à cet effet tous les moyens dont il dispose : «(...) je n'ai pas renoncé à raconter des histoires auxquelles je suis souvent le seul à croire, et je voudrais bien savoir pourquoi, mes histoires réunissant tous les motifs de créance qu'on peut chercher dans les histoires, la vraisemblance des faits et la loyauté du témoin désintéressé qui les rapporte.»⁴ La campagne en faveur du vraisemblable dans le conte fantastique a commencé dès les années vingt du XIX^e siècle. Comme l'a formulé Ampère dans son article publié dans *Le Globe* en 1828, le conte fantastique devait cesser de porter (comme le roman noir) «un perpétuel défi à la raison et au bon sens», et recourir à ce qu'on appelait alors «le mer-

² *Ibid.*, p. 246.

³ Charles Nodier, *Contes fantastiques*. Paris, J.-M. Dent et fils, Londres, J. M. Dent and Sons, Ltd., New York, E. P. Dutton and Co., sime, p. 189.

⁴ *Ibid.*, p. 185.

veilleux naturel» (rêves, hallucinations, influence de drogues, etc.).⁵ Nodier distingue l'histoire fantastique *fausse* (les contes de fées), *vague* (celle «qui laisse l'âme suspendue dans un doute rêveur»),⁶ et *vraie* (c'est-à-dire celle qui relate un fait «tenu pour matériellement impossible qui s'est cependant accompli à la connaissance de tout le monde»).⁷ La dernière définition met en relief ce qui semble être le problème crucial du genre fantastique: la vraisemblabilisation du merveilleux. Pour reprendre les paroles de F.-M. Dostoïevski, «le fantastique doit s'approcher tellement du réel qu'on soit presque obligé d'y croire»,⁸ et N. Gogol parle du fantastique devenu «persuasif» au moment où il entre dans la réalité quotidienne.⁹

Pour ce qui est de la *vraisemblance-cohésion du récit*, le «pan-déterminisme», terme lancé par Tzvetan Todorov,¹⁰ n'empêche pas que toutes les données soient engagées dans la logique de la narration, le conte fantastique restant fidèle à ses prémisses. Le pan-déterminisme rend possible des rapprochements surprenants, mais le récit fantastique ne se contente pas d'un hasard, il ne cumule pas non plus des événements discontinus. Du point de vue des lois de la logique, la condition *sine qua non* de la validité de toute conclusion est la relevance de prémisses: l'antécédent doit être relevant au conséquent. Pour que le récit soit vraisemblable (logique) il faut bien veiller à cette relevance sans laquelle il perdrait sa cohérence interne et ne serait plus fantastique, mais absurde. Or, dans de nombreux textes, la logique interne du récit est accentuée par diverses idées sous-jacentes ou théories développées à l'appui de la dicibilité et de la lisibilité des événements fantastiques relatés. Qu'il suffise de citer la prise à la lettre de la phrase d'introduction de *Véra* («L'Amour est plus fort que la mort, a dit Salomon: oui, son mystérieux pouvoir est illimité»),¹¹ phrase qui est réalisée dans le récit («les Idées sont des êtres vivants»),¹² ou ce que Jean Decottignies appelle «le projet directeur» dans *La Morte amoureuse*, à savoir que la nouvelle est basée sur l'avis du prêtre Romuald que l'amour ne peut être partagé qu'avec un être en perdition, et qui confère à la figure de Clarimonde les prérogatives d'un objet vraisemblable et lisible,¹³ la philosophie pytha-

⁵ Jules Marsan, «Introduction», in: Gérard de Nerval, *Nouvelles et fantastiques*. Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion 1928, P. VI.

⁶ Charles Nodier, *op. cit.*, p. 16.

⁷ Charles Nodier, *op. cit.*, p. 17.

⁸ Lettre à J.-F. Abazova du 17 juin 1880, in: F.-M. Dostoïevski, *Pisma*, Moscou-Léninegrad 1959, p. 178. Cité par A.-S. Bouchemine, *Kontinuita ve vývoji literatury (La Continuité dans l'évolution de la littérature)*. Praha, Lidové nakladatelství 1977, p. 302.

⁹ Cité par Volkenstein, «Vědec a literatura, Poznámky fyzikovy» (Le Savant et la littérature, Notes d'un physicien), in: *Umělecká a vědecká tvorba (La Création artistique et scientifique)*. Praha, Odeon 1977, p. 111.

¹⁰ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil 1970, p. 118-119.

¹¹ Villiers de l'Isle-Adam, *Oeuvres complètes II, Contes cruels*. Paris, Mercure de France, sine, p. 21.

¹² *Ibid.*, p. 32.

¹³ Jean Decottignies, «À propos de *La Morte amoureuse* de Théophile

goricienne invoquée par le diable (*La Métempsychose*), les thèses sur la transsubstantion expliquées à lord Ewald par Edison (*Ève future*) ou le savoir occulte du docteur Cherbonneau (*Avatar*).

La vraisemblance ne s'identifie pas avec la vérité. Les discussions sur le réalisme l'ont d'ailleurs suffisamment prouvé.¹⁴ Il est à peine indispensable de répéter que la véracité (ou la fausseté) d'une oeuvre littéraire ne se trouve pas dans un accord exact du texte avec la réalité extra-textuelle. Par ses modalités différentes, la catégorie du vraisemblable dans le récit ne se situe pas à l'un des pôles opposés des paires antonymiques: réel — irréel, possible — impossible, réalisable — irréalisable, vrai — faux, mais elle se classe plutôt entre les catégories du *nécessaire* (= ce qui est indispensable, ce qui doit se produire dans le système donné) et du *contingent* (= ce qui peut être ou n'être pas). Ce classement permet une distinction plus nuancée, à savoir: nécessaire > vraisemblable \geq contingent. La spécificité du genre fantastique consiste à présenter une action matériellement impossible à ce niveau intermédiaire. Les auteurs du fantastique l'obtiennent par le biais de divers procédés de vraisemblabilisation qui, il faut le dire dès le début, ne sortent pas du cadre phénoménologique. Voilà pourquoi les conteurs fantastiques évoquent des témoignages, rassemblent des précisions exactes en matière de dates et de lieux, et cherchent une formule qui permettrait de faire passer l'événement fantastique pour exceptionnel mais quand même advenu.

Le conte fantastique du XIX^e siècle met ainsi en doute la sûreté d'elle-même de la science positive dans la mesure où il ne respecte pas le modèle scientifique du monde et, en plus, compromet les outils de connaissance développés à l'époque du positivisme. Malgré les paroles de Nodier citées ci-dessus, les auteurs du fantastique sont les premiers à ne pas croire à leurs fictions. Les procédés dont le fantastique est accueilli, interprété ou expliqué dans le texte, à travers les filtres cognitifs et affectifs des personnages-acteurs, doivent être considérés en premier lieu comme des artifices littéraires. Cela ne les empêche pas cependant de montrer le caractère phénoménologique et agnostique de la pensée positive, en retournant contre elle-même ses propres armes, comme Gérard de Nerval l'a formulé avec une grande lucidité: «Les causes matérielles ne sont que des effets; l'homme n'arrivera jamais à la vraie science des choses.»¹⁵ En fait, d'après la formule courante du fantastique, l'auteur s'efforce de présenter le fantastique comme un *phénomène*, virtuellement possible et empiriquement prouvé.

Parmi 42 contes fantastiques incorporés, à la réflexion, dans notre corpus, 25 sont rédigés par le je-narrateur, 15 sont écrits du point de

Gautier: fiction et idéologie dans le récit fantastique», in: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, N° 4, juillet-août 1972, p. 618.

¹⁴ Le problème du réalisme dans l'utopie littéraire et la science-fiction fait l'objet d'une vaste étude de Hartmut Lück (*Fantastik, Science Fiction, Utopie, Das Realismusproblem der utopisch-fantastischen Literatur*. Lahn-Giessen, Focus-Verlag 1977). L'auteur laisse cependant à côté le conte fantastique qui est au centre de notre intérêt.

¹⁵ Gérard de Nerval. «Paradoxe et vérité», in: *Nouvelles et fantaisies*. Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion 1928, p. 252-3.

vue d'un narrateur objectif (le récit est mené à la troisième personne), et 4 entrent dans une catégorie mixte où le narrateur, très discret, se cache sous les prénoms «nous», éventuellement «on», sporadiquement employés. La perspective subjective y domine nettement, bien que la part qui revient au narrateur objectif soit loin d'être négligeable. Qu'il s'agisse du je-narrateur ou non, dans le conte fantastique le narrateur n'est presque jamais extérieur. Il n'est pas seulement une fonction indispensable au récit (celui qui fait la narration possible), mais un acteur direct (celui qui raconte sa propre expérience) ou indirect (celui qui narre l'expérience autorisée d'une tierce personne): le je-héros (le «je-témoin»), le narrateur-médiateur (le narrateur-témoin). La catégorie mixte est assez floue. Elle penche tantôt du côté du narrateur objectif, quand l'effet du témoignage direct, pour diverses raisons, s'affaiblit, tantôt du côté du je-narrateur, quand il arrive que la perspective discrète ne sert que de cadre formel dans lequel s'introduit la narration d'un personnage-narrateur (subjectif). Si le narrateur apostrophe quelqu'un (comme par exemple le narrateur de *Lui?* qui parle à son «cher ami», ou celui d'*Omphale* qui s'adresse à ses «lectrices», ou mieux encore celui d'*Avatar* qui s'adresse au «vous» de chaque lecteur tout simplement), il prétend ainsi qu'il passe d'un souvenir à la réflexion sur un événement remémoré, non imaginé, et le contact s'établit entre le narrateur et le lecteur, devenu son confident. Le résultat de ce manège est le renforcement de l'illusion de la vérité de la narration. La perspective du je-narrateur gagne en authenticité encore grâce au fait qu'elle représente le point de vue du récit autobiographique dont la valeur de témoignage est universellement acceptée. Dans le récit autobiographique le narrateur n'a pas besoin d'inventer des histoires, tout y est censé être «réel», «vrai». Les je-héros de certains contes fantastiques de Maupassant (*Lui?*, *Le Horla*), de Gautier (*La Morte amoureuse*, *Omphale*), de Gérard de Nerval (*La Métempsychose*), donnent même l'impression d'avoir un «secret» dont ils aspirent à se délivrer, rappelant ainsi cette lignée de la littérature d'inspiration autobiographique qu'on appelle la «littérature de l'aveu».¹⁶

Les narrateurs n'hésitent pas à mettre l'expérience étrange à l'épreuve de la vérité. Ils continuent à douter, à chercher assidûment une explication rationnelle et acceptable à ce qui leur est arrivé. M. Bermutier, au cours de l'enquête sur l'assassinat de Sir John Rewell qu'on dirait étranglé par un squelette constate que la main desséchée de l'ennemi inconnu de la victime, et qui avait été rivée à la paroi à l'aide d'une énorme chaîne d'or, a disparu, et il trouve un des doigts de cette main disparue, apparemment coupé par les dents de la victime, dans la bouche de celle-ci (*La Main*). Le protagoniste du *Horla* décrit en détail dans son journal diverses expériences qu'il a faites avec de l'eau et du lait bus, pour vérifier s'il a eu une hallucination, ou s'il se trouve vraiment en présence d'un personnage mystérieux qui le menace. Le jeune homme qui fait l'amour avec un

¹⁶ Jacques Borel, «Problèmes de l'autobiographie», in: *Positions et oppositions sur le roman contemporain (Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de la Littérature romanes de Strasbourg, Avril 1970)*. Paris. Éd. Klincksieck 1971, p. 80-1.

personnage féminin d'un tableau, personnage qui s'anime la nuit, vérifie le matin la tapisserie pour voir si vraiment la maîtresse d'Hector a quitté sa place, et découvre que plusieurs fils sont rompus dans le morceau de terrain où portaient les pieds d'Omphale. Il n'en peut plus douter dès le moment où son oncle qui, s'apercevant de ce qui se passe et ayant fait sans aucun doute la même expérience avec le fantôme, se fâche contre la marquise de T*** qui figure dans le tableau sous le costume d'Omphale, laisse décrocher la tapisserie, la rouler et porter au grenier (*Omphale*). Le narrateur de *La Neuvaine de la Chandeleur* remplit toutes les obligations de la neuvaine pour connaître sa future femme. Il croit avoir rêvé lorsqu'une belle jeune fille venait le voir. Réveillé, il commence à s'assurer que les deux brins de myrthe que la jeune fille a emportés dans son rêve avec elle ne peuvent pas être retrouvés. Ensuite, il découvre que la jeune fille existe, qu'elle habite Montbéliard, qu'elle s'appelle Cécile Savernier, et finalement, qu'elle a pratiqué elle aussi la neuvaine de la Chandeleur et connaît le narrateur grâce à cette même rencontre mystérieuse. La formule est donc courante, et nous étudierons de près ce qu'on peut appeler «le procédé de vérification» dans les exemples suivants dont trois s'inspirent en plus d'un même thème, celui de la métempsychose.

Frédéric Stadt, le je-héros de *La Métempsychose*, refuse longtemps de croire au changement qu'il a subi. Il faut le persuader qu'il est devenu un autre, un personnage de sa connaissance, Wolstang. Il y a au début le frémissement étrange que Frédéric a éprouvé en entrant dans la cour intérieure du collège de Goettingue. Au même instant il s'est senti plus grand, moins lesté et cependant plus vigoureux que de coutume (impression subjective). Dans le collège, les collègues qu'il y rencontre, et le prévôt, le docteur Dedimus Dunderhead lui-même, lui donnent le nom de Wolstang, tandis que le malheureux ne sait pas que penser «d'une pareille extravagance».¹⁷ Stadt, qui décide d'aller voir Wolstang pour éclaircir le malentendu, entend de la bouche de Barnabé, servant de Wolstang: «M. Wolstang n'est autre que vous-même» (p. 37). Le narrateur retrouve ces impressions subjectives et expériences objectives dans sa discussion sur les problèmes philosophiques qu'il entame dans la chambre de Wolstang avec un vieillard qui attend Wolstang lui aussi. Le vieux défend Pythagore, alors que Frédéric est d'avis que le père de la métempsychose est le «fondateur du plus absurde système philosophique qui ait jamais existé» (p. 43). Le vieillard riposte qu'il va plus loin que Pythagore, à savoir qu'il est d'avis que même des corps vivants peuvent échanger leurs âmes, en donnant ainsi une base théorique au changement fantastique dont Stadt a été la victime. Il va jusqu'à poser à Frédéric la question s'il est sûr qu'il n'a pas perdu son corps, et se met à parler du physique de Frédéric qui lui rappelle, dit-il, plutôt celui de Wolstang. Ils passent aux balances dans une chambre voisine et Frédéric constate, à sa grande surprise, qu'il pèse effectivement plus que son poids normal (vérification objective). Au moment où le lecteur ne doute plus depuis longtemps de ce à quoi l'auteur veut en venir, Frédéric, lui en s'aperce-

¹⁷ Gérard de Nerval, *Nouvelles et fantaisies*. Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion 1928, p. 32. (Les références ultérieures renvoient à cette édition.)

vant dans la glace et y voyant la figure de Wolstang, finit par comprendre (preuve matérielle finale). Les motifs de ce changement, à savoir le pacte signé entre Wolstang, un mauvais sujet, et le vieillard (le diable), seront dévoilés à Frédéric au cours de sa deuxième recontre du vieillard. Selon ce pacte, Frédéric ne pourra reprendre son corps que quarante-huit heures après la mort de Wolstang. Celui-ci meurt subitement des suites d'une bagarre avec Stadt ce qui met cependant Frédéric devant un choix pénible: soit s'éveiller enterré vif, soit signer un pacte avec le diable. Il refuse, en bon chrétien, les propositions du vieillard, et se résigne à son sort. Heureusement, il est sauvé, par un hasard, étant détérré par les pourvoyeurs clandestins du théâtre d'anatomie de l'Université. Sur la demande expresse du docteur Dunderhead, qui le croit simplement revenu à la vie, Frédéric rédige un rapport détaillé de ses sensations. Il ne lui reste que d'évoquer son honnêteté et son bon sens: «Je ne puis attester que sur ma propre parole la vérité des événements que je viens de raconter» (p. 91).

En fait, même si les événements étranges rapportés sont mis dans un cadre objectif, ce n'est apparemment que la parole du narrateur qui puisse garantir en dernier ressort la valeur du témoignage. Or, le narrateur qui dit «je» peut (se) tromper. Si l'on écarte l'hypothèse d'un faux témoignage (ce qui serait contraire aux règles adoptées du genre), il est toujours permis de supposer une sorte d'illusion d'optique. Cela oblige le narrateur à développer dans son récit un mécanisme de vérification et d'explication des événements étranges, mécanisme qui est systématiquement élaboré dans les souvenirs d'enfance du je-narrateur de *Jean-François-les-Bas-Bleus*. D'autant plus puissante est la capitulation finale devant l'impossibilité de trouver une explication «naturelle» aux événements attestés. Le procédé de vérification est encore plus suggestif s'il est basé sur la gradation, comme dans ce conte justement, où les différentes composantes de la figure rhétorique gagnent en intensité au fur et à mesure de leur introduction successive. (Il est vrai cependant que la gradation n'est pas de rigueur.) Au début, le père du narrateur trouve une explication plausible à la maladie mentale qui a atteint Jean-François. Le malheureux garçon, auparavant très intelligent, sait discuter longuement et correctement des problèmes scientifiques, alors qu'il se perd complètement dans une conversation normale, sans importance. D'après l'explication proposée par le père, le jeune homme s'est imbu des folies tirées des livres de Swedenborg, Saint-Martin et Cazotte. Jean-François répond avec justesse quant aux choses qu'il a lentement apprises, et il se met à déraisonner sur toutes celles à l'égard desquelles il ne s'est pas prémuni d'une formule exacte. Quand Jean-François a fait preuve de sa clairvoyance au moment même de l'exécution de Marie-Antoinette, le père se réclame d'une coïncidence, fait empirique explicable mathématiquement. Il se voit obligé d'abandonner cette théorie devant une autre vision de Jean-François qui, cette fois, a vécu, à des centaines de kilomètres de distance, l'exécution simultanée à Paris de la jeune fille noble qu'il avait aimée et qui avait été la cause involontaire et innocente de son malheur. Jean-François, devenu ainsi témoin de la mort de sa bien-aimée, veut la rejoindre dans son sort; et il meurt au même moment qu'elle. Le père

reconnait qu'il est vaincu. Tout en acceptant sa défaite, il conseille à son fils: «Si jamais tu racontes cette histoire, quand tu seras homme, ne la donne pas pour vraie, parce qu'elle t'exposerait au ridicule.»¹⁸

Le thème de *La Métempsychose*, ou plus exactement celui d'*Amphytrion*, est repris dans *Avatar*. Théophile Gautier qui parle de son conte fantastique comme d'un «roman» tout court,¹⁹ y développe un double sujet: l'histoire romantique d'une passion inassouvie qui préside à l'agencement de l'intrigue, et l'action fantastique qui permet aux héros d'échanger leurs âmes. À la différence de la règle générale du genre, c'est le réel qui l'emporte sur le fantastique: l'amour se montre plus fort que les pratiques de l'occultisme. Le double sujet vise à une double perspective narrative. L'action fantastique est présentée par un narrateur discret qui, s'il prend la parole, recourt au pronom personnel «on», la (pré)-histoire de l'amour d'Octave est racontée par ce personnage-là qui est le protagoniste du récit. Octave de Saville est éperdument amoureux de la comtesse Prascovie Labinska qui le refuse constamment sans lui laisser le moindre espoir. Le docteur Cherbonneau, consulté au sujet des causes de la maladie d'Octave, découvre la vérité et propose de lui procurer, avec l'aide des sciences occultes asiatiques auxquelles il est initié, le corps du mari de Prascovie. Le comte Olaf Labinski obtiendrait en échange le corps d'Octave. C'est la seule possibilité pour le jeune homme d'obtenir l'amour de la comtesse. À la différence de *La Métempsychose*, dans le savoir du docteur Cherbonneau qui l'étaie tout ouvertement devant Octave, il n'y a rien de diabolique. Ses théories sur la métempsychose sont plus poussées, plus «scientifiques» (et plus «probables») que le pacte avec le diable qui est au centre du conte de Gérard de Nerval. La narration des expériences faites par le docteur en Asie et concernant la métempsychose doit, avec les descriptions naturalistes du laboratoire du docteur Cherbonneau, «persuader» Octave et vraisemblabiliser l'action à venir. La métempsychose est opérée au cours d'une séance en présence d'Olaf Labinski qui, lui, ne se doute de rien. Octave part chez Prascovie dans le corps d'Olaf, alors que le comte qui joue le rôle du perdant parcourt les mêmes étapes de la prise de conscience de son nouvel état que Frédéric Stadt. Cependant, la tentative d'Octave échoue. Comme si la femme qui aime sincèrement son mari devinait la vérité. Vaincu, Octave se décide à rendre son corps au comte. L'âme d'Octave profite de la nouvelle métempsychose pour ne plus rentrer dans le corps, et Octave meurt.

Le rôle de la science, cette fois non plus occulte, est encore davantage prononcé dans *Ève future*. La capacité scientifique d'Edison, sorcier de Menlo Park, et l'omnipotence de l'électricité doivent témoigner du pouvoir illimité de la science positive. Le résultat de la «transsubstantiation» montre cependant que c'est faire fausse route. L'Andréide, la femme artificielle créée par Edison comme une réplique fidèle de l'actrice Alicia Clary, aimée par lord Ewald, ami de l'inventeur, échappe à son créateur. L'Andréide devait réaliser l'idéal du jeune lord: un beau corps (celui d'Ali-

¹⁸ Charles Nodier, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹ Théophile Gautier, «Autobiographie», in: *Poésies de Théophile Gautier*. France, Imprimerie particulière 1873, p. 18.

cia) qui abrite une âme noble (ce qui n'est pas le cas de Miss Clary). L'Andréide était donc conçue, dès le début, comme plus que «ce métal qui marche, parle, répond et obéit», plus qu'«une entité magnéto-électrique»,²⁰ comme le formule Edison lorsqu'il explique le principe du procédé à son ami anglais. Il se propose de «faire un objet à notre image, et qui nous sera, par conséquent, ce que nous sommes à Dieu» (p. 127). Contre les prévisions de l'inventeur, une «vision fluide» s'incorpore à l'Andréide qui est désormais soumise à deux influences ou pour reprendre les paroles d'Edison, «une âme qui m'est inconnue s'est superposée à mon oeuvre» (p. 148). Les descriptions détaillées du corps artificiel, par exemple celles de la chair produite avec l'aide du Soleil (p. 120), complètent les explications précises offertes par Edison à l'intention de lord Ewald au cours de leurs nombreux dialogues. Dans une *Préface* primitivement écrite pour *Ève future*, Villiers de l'Isle-Adam laisse entendre que ce procédé peut être considéré comme un moyen mis au service de la vraisemblabilisation. L'auteur se trouvait placé devant l'alternative suivante: ou, pour demeurer intelligible de la plupart des lecteurs mondains, de faire scientifiquement divaguer le côté ingénieur de notre sorcier (c'est la formule qu'il a finalement adoptée), ou de quitter la plume, et prenant la craie, de passer au tableau noir, «c'est-à-dire d'employer, tout d'un coup, dans une œuvre avant tout philosophique et littéraire, la langue rigoureuse et sévère de l'algèbre» (p. 429).

En fait, il faut s'arrêter un peu sur cet instrument dont le narrateur se sert, le langage. C'est à l'énoncé finalement qu'appartient la manière spécifique de lire le conte fantastique dont parle Todorov, laquelle ne doit être ni poétique, ni allégorique,²¹ autant que l'aspect sémantique des événements fantastiques.²² La question à trancher n'est pas de savoir si ce langage est scientifique ou poétique, mais si les mots n'ont pas perdu leur fonction propre, la faculté de désigner les choses et les rapports qui existent dans le monde. Il faut y répondre affirmativement, malgré l'existence non sporadique (ils figurent dans 24 contes de notre corpus) des êtres surnaturels ou fantomatiques (diable, apparitions, divers monstres, etc.). S'ils n'ont pas de référents dans le monde de notre connaissance, ils se recrutent dans une projection de celui-ci, de sorte que l'homme est capable de les conceptualiser. Plus encore, on trouve dans le conte fantastique ces êtres formalisés (tout comme l'action fantastique dans laquelle ils apparaissent) à l'aide de divers éléments empruntés au monde perceptible commun dont la réalité se trouve garantie. Il faut qu'ils deviennent perceptibles à nos sens, c'est typique non seulement de Djaliou, homme-singe (*Quidquid volueris?*) ou de l'enfant vert avec des cornes rouges sur le front (*Le Monstre vert*), mais encore de la marquise de T*** (*Omphale*) ou du Premier Janvier qui revêt les traits de lord Edward, fiancé de l'héroïne (*Nuit du 31 décembre*). Procéder au tri du réel et du fantastique ne servirait à rien. Figurant dans des actions autrement véri-

²⁰ Villiers de l'Isle-Adam, *Ève future*. Paris, Mercure de France, sine, p. 118. (Les références ultérieures renvoient à cette édition.)

²¹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 37.

²² Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 97 et sq.

diques, objets de descriptions pseudo-réalistes et partenaires dans des dialogues authentiques, ces êtres sont insérés dans le texte de la même manière que les éléments réellement perceptibles. Le narrateur ne les donne jamais explicitement pour imaginaires. Si, une fois, le comte d'Athol sent et voit auprès de lui sa femme morte (*Véra*), c'est une affirmation de contenu perceptuel, et quand le prêtre Romuald parle de sa passion pour Clarimonde (*La Morte amoureuse*), c'est bien une affirmation de contenu affectif. Le texte fantastique, qui représente un système cohérent, apte à fonctionner logiquement, ne se passe pas sans la supposition de son système de références. La masse du vocabulaire est par ailleurs d'essence concrète, les mots appartiennent à la zone lexicale référée au monde de notre connaissance. Les termes abstraits ou ceux de coloration spirituelle, voire mystique, sont rares. Toutes nos remarques concernant le langage du narrateur convergent en une même constatation, à savoir que le narrateur cherche à utiliser une parole qui paraît sûre.

En fait, si cet acte de la parole porte sur une sorte de réalité, chaque acte de la parole peut être considéré comme une certaine mise en présence. Étant donné que l'expérience fantastique est décrite comme un fait empirique qui appartient à la durée du narrateur-témoin, le temps «logique» serait le passé. Le narrateur qui, dans son temps de souvenir, prend appui sur le présent, s'enracine dans le passé. Or, le passé qui est ici le temps de la temporalité vécue, est non seulement celui du genre épique, mais encore celui de l'historiographie. Il est permis de dire que l'emploi du passé intègre l'histoire fantastique dans l'Histoire. Le temps verbal du passé implique que, dans le maintenant du locuteur, il s'agit d'un passé clos: «je vois une apparition» — le temps présent qui se rapporte à une situation que le sujet parlant est en train de vivre, est moins positif, moins persuasif que «j'ai vu une apparition». Le passé implique une certaine réflexion sur l'événement rapporté, situé définitivement dans la durée du locuteur: «j'ai vu une apparition» — c'est mon avis maintenant comme auparavant, je n'y vois pas d'autre explication, il n'y a rien à ajouter. Pour Tzvetan Todorov le fantastique se situe au présent, celui-ci correspondant le mieux à l'hésitation qui l'accompagne.²³ En tant que partie intégrale de la durée, le passé n'est pas séparé radicalement du présent. En comparaison avec le futur qui est un temps en puissance, le passé, envisagé d'un même moment présent, est le temps d'un fait accompli. Comme le fait remarquer Jean Pouillon, si le passé est moins suggestif que le présent, il est plus authentique: «Seul le passé est réel; le futur n'est pas et le présent n'existe qu'en devenant passé.»²⁴ L'histoire du père Romuald est largement vraisemblabilisée, et l'incertitude du prêtre sensiblement affaiblie, par le fait justement que son expérience est encadrée tout d'abord comme une expérience close et passée: «Ce sont des événements si étranges que je ne puis croire qu'ils me soient arrivés. J'ai été pendant plus de trois ans

²³ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 47.

²⁴ Jean Pouillon, *Temps et roman*. Paris, Gallimard 1946, p. 166.

le jouet d'une illusion singulière et diabolique.»²⁵ Ce n'est qu'après que le souvenir sera repris pour être développé plus en détail comme une expérience en train d'être vécue par le narrateur. (Rappelons que l'incertitude du prêtre reste toujours dans le plan phénoménologique: il ne doute pas du phénomène, mais seulement il n'y trouve pas d'explication sûre.) C'est peut-être dans *La Morte amoureuse* que l'existence des deux rythmes temporels différents, parfaitement synchronisés, est le plus clairement visualisée: dichotomie jour-nuit accompagne la dichotomie réalité-rêve, mais aucun des deux éléments n'est démenti par la suite. Le bouclage temporel qui s'est produit dans le vécu du narrateur fait voir que pour lui il n'y a pas de différence entre temps du fantastique et temps du réel. Il n'y a qu'une seule dimension temporelle dans le récit, dimension que le «réel» et le fantastique ont en commun. Ils peuvent coïncider, ils peuvent alterner, mais jamais ils ne s'opposent: les phénomènes perçus par le narrateur sont considérés tous comme également vus, entendus, sentis, éprouvés.

L'insertion des impressions subjectives ou des témoignages rendus par un narrateur objectif dans un temps nommé semble donner au fantastique le cachet de l'historicité. S'il est vrai que la datation exacte n'est que facultative, l'action de 39 parmi 42 contes de notre corpus se déroule dans un moment défini, d'une façon ou d'une autre. La première formule définissant le moment passé est celle qui utilise des indications relatives, et convient le mieux au narrateur-témoin direct: «il y a dix ans, par une nuit de décembre» (*La Peur*), «voici maintenant 56 ans de cette aventure» (*Apparition*); celles-ci inaugurent et accompagnent une séquence de souvenirs comme une introspection de la durée qui s'accroche à quelques points tangibles de la temporalité vécue. La deuxième formule employée est celle du temps du calendrier, basée sur des indications temporelles d'une exactitude souvent méticuleuse: «le 1^{er} novembre 1561, à 8 heures du soir» (*La Combe de l'homme mort*), la datation minutieuse, du 8 mai au 10 septembre, des hallucinations malades dont souffre le narrateur (*Le Horla*), etc. Les dates historiques se trouvent le plus souvent dans les récits où l'effet du «témoignage direct» du narrateur est affaibli par une discordance trop grande entre le moment de la narration et l'action évoquée. Voilà pourquoi il faut se procurer une autre source authentique, en général les documents dont l'existence est soit dévoilée (*La Main enchantée*, avec son action située dans le Paris du XVII^e siècle), soit seulement soupçonnée (*Le Monstre vert*, avec une action qui se déroule à Paris sous Louis XIII). À la différence de l'historiographie, qui n'est jamais close définitivement (il est toujours théoriquement possible d'obtenir d'autres renseignements jusqu'ici inconnus), l'histoire fantastique vécue est toujours close. C'est la narration d'une expérience achevée, voire unique. Cela veut dire qu'il n'y a pas de fin ouverte du point de vue du dénouement: tout ce qui a dû être dit, a été dit.

Il existe des contes fantastiques (*Soirée d'automne*, *Rêve d'enfer*, *A s'y méprendre*, etc.) où l'espace donne l'impression d'un dédale où l'on se perd, mais la formule générale est celle qui semble donner copie con-

²⁵ Théophile Gautier, *Nouvelles*. Paris, G. Charpentier 1881, p. 261.

forme d'un rassurant quotidien. C'est que l'espace «naturel», «prévisible», du je-narrateur est son *microcosme*, le monde immédiat du narrateur, avec des objets familiers, bref, son milieu de tous les jours. Par conséquent, cet espace n'est ni physiquement, ni topographiquement neutre, et en tant que cadre d'une histoire étrange, il ne peut qu'augmenter l'authenticité du témoignage: l'auberge de Toussaint Houdard (*La Combe de l'homme mort*), la maison de Sir John Rewell (*La Main*), la villa de M. Peyrehorade (*La Vénus d'Ille*) ou le pavillon maussade du chevalier de *** (*Omphale*). Les thèmes de voyage, si caractéristique de l'utopie littéraire aussi bien que de la science-fiction, sont pratiquement inexistantes. Le milieu exotique ou utopique se voit ainsi remplacé dans le conte fantastique par un macrocosme clairement défini: Londres, Paris, Venise (*Portrait du diable*), Paris (*Nuit du 31 décembre*) ou Augsburg (*La Sonate du diable*). Les descriptions du milieu et les indications topographiques sont couramment employées. Les coordonnées spatiales de l'action fantastique imitent le réel dans une mesure qui ne cède en rien à l'insertion de l'action dans la chronologie générale. Le fantastique ne vise ni à la méta-historicité, ni à la méta-spatialité. Le procédé de vraisemblabilisation de l'espace de l'action fantastique est assez simple et il serait inutile d'en multiplier les exemples.

Pour résumer les procédés de vraisemblabilisation réalisés dans les catégories analysées, celles de la logique interne, du narrateur et de son langage, du temps et de l'espace, la question se pose en fait d'une formule sommaire qui permettrait de concilier le possible et l'impossible, et grâce à laquelle le fantastique devient dicible (lisible).

Serait-il possible de lire le conte fantastique comme une littérature qui choque pour faire réfléchir? Est-ce peut-être un acte imaginatif ludique? Y-a-t-il finalement une autre formule, plus hereuse? S'il était grammaticalement une sorte de provocation, le conte fantastique devait revêtir *obligatoirement* des ambitions philosophiques plus ou moins nettes — ce qui n'est pas le cas. La théorie du fantastique comme jeu combinatoire est elle aussi inacceptable, parce qu'un tel procédé repose sur le divorce radical de l'univers littéraire et du monde réel, ce qui se trouve aux antipodes de l'idée constitutive du genre. En outre, le principe du jeu manque de prédictabilité, la notion même de jeu supposant l'imprévisible. Le jeu est prêt à annuler, à chaque moment, le passé, il manque donc de cohérence, alors que dans le récit fantastique la causalité (lisibilité, cohésion du récit) en est l'un des traits caractéristiques. Celle-ci exclut toute discontinuité entre cause et effet, voire l'absence d'une cause. Le récit fantastique tend constamment à la «vérité», au «bon sens», sans pouvoir y jamais aboutir. La vraisemblance est une catégorie qui n'a pas l'ambition de refléter la réalité et la vérité telles qu'elles sont, dans leur complexité, historicité et devenir. Elle se laisse réduire à un artifice littéraire qui permet aux auteurs du fantastique, qui n'ont pas la moindre intention de démolir notre image du monde et de la remplacer par une pure fiction, de s'en servir comme d'une armature à l'action fantastique, absolument étrangère à ce monde. En même temps, ils se bornent à saisir les aspects superficiels des choses, en réduisant le monde réel à son image phénoménologique. Ce n'est que dans le cadre ainsi dé-

limité qu'ils peuvent recourir à la formule qui permet d'incorporer le fantastique dans le système narratif. Nous avons vu que les auteurs du fantastique cherchaient à vraisemblabiliser leurs énoncés en s'efforçant de leur trouver une sorte de pied ferme dans le monde référentiel. Dans la plupart des récits fantastiques il suffit d'accepter une seule prémisse, à titre d'exception, afin que le texte puisse fonctionner. Il n'est pas difficile de nommer cette formule qui ne met pas en doute la validité du système, tout en permettant d'y intégrer un nouvel élément. Cet élément étranger qui figure dans le récit comme un fait empiriquement attesté se présente comme une *anomalie*. L'anomalie peut être envisagée comme un phénomène advenu qui se situe justement entre le nécessaire et le contingent selon le système en vigueur, et qui implique une négation partielle dudit système. Comme si le conte fantastique s'offrait de compléter le modèle courant du monde, en remplissant les «cases vides» de celui-ci. Le fantastique y joue le rôle d'une hypothèse nouvellement apparue qui ne vient pas abolir l'hypothèse précédente. Le respect du vraisemblable dans la littérature fantastique lui a interdit toute expérimentation à la manière des textes qui se suffisent à eux-mêmes, textes dont *Les Sept châteaux du roi de Bohême*, histoire fantasque et fantaisiste, publiée par Nodier en 1830, semblent donner l'un des premiers exemples. Grâce à la *figure de l'anomalie*, qui résulte à son tour d'une orchestration élaborée et soignée de divers éléments de vraisemblabilisation, la littérature fantastique, tout en jouant sur l'ambiguïté de son énoncé narratif, parvient à se présenter comme une *littérature du possible*, exemple d'un art représentatif dans la tradition de l'art-imitation du monde réel.

