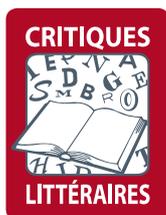


Justine PÉDEFLOUS

La littérature fantastique espagnole du XIX^e siècle

Morale, religion et exemplarité



L'Harmattan

La littérature fantastique espagnole
du XIX^e siècle

Critiques littéraires

Collection fondée par Maguy Albet

Réservée aux études littéraires, cette collection accueille des travaux universitaires, et tout particulièrement des thèses concernant des auteurs de toutes périodes.

Dernières parutions

Clémentine MANSIANTIMA NZIMBU, *Calixthe Beyala et l'éclatement du noyau familial*, 2018.

Houcine BOUSLAHI, *Le roman moderne. Le monologue intérieur, le point de vue et le discours indirect libre (Marcel Proust, Claude Simon, Nathalie Sarraute)*, 2018.

Romano SUMMA, *La littérature italienne contemporaine et le monde du travail aujourd'hui*, 2018.

Walid HAMDI, *L'adjectif dans la poésie de Rimbaud*, 2018.

Dolores TOMA, *Fabrique littéraire de lieux autres*, 2018.

Jérôme LUCEREAU, *Les écritures de la faim. Eléments pour une ontologie de la faim*, 2017.

Christian AHIHOU, *Ken Bugul. Glissement et fonctionnements du langage littéraire*, 2017.

Chebila SOUISSI, *L'énonciation polyphonique dans l'Histoire Comique de Francion de Sorel et Le Roman comique de Scarron*, 2017.

Dolores TOMA et Diana SAMARINEANU, *Andrei Makine, hétérotopie, hétérochronies*, 2017.

Philippe ABELIN, *Les nœuds romanesques chez Stendhal. Empathie et manipulation*, 2017.

Hémery-Hervais SIMA EYI, *Sociocritique du roman gabonais, De la méthode à l'analyse du texte*, 2016.

Jihad BAHSOUN, *L'islam dans les littératures francophones du Maghreb, du Proche-Orient et du Moyen-Orient. Essais de réinterprétation*, 2016.

Dorothée CATOEN-COOCHE, *Pierre Jean Jouve. Transtextualité biblique et religion dans l'œuvre romanesque*, 2016.

Alléby Serge Pacome MAMBO, *Expériences du monde sensible dans la littérature. Description et procès de signification chez Claude Simon et Emmanuel Dongala*, 2016.

Justine PEDEFLOUS

LA LITTÉRATURE
FANTASTIQUE ESPAGNOLE
DU XIX^e SIÈCLE

Morale, religion et exemplarité

L'Harmattan

Du même auteur :

Juan Luis Vives. Vie et destin d'un humaniste européen,
co-translation de l'anglais avec Olivier Pédeflous et avec la
collaboration de Roberto Salazar de l'ouvrage de Carlos
Noreña, Paris, Les Belles Lettres, 2013.

*El astrólogo y la judía. Astrología, alquimia y nigromancia en
la España del siglo XIX. Cuentos, sátiras y artículos,* Madrid,
La Biblioteca del Laberinto, 2018.

© L'Harmattan, 2018

5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris

<http://www.editions-harmattan.fr>

ISBN : 978-2-343-15150-2

EAN : 9782343151502

Introduction

Le choix du titre de ce travail peut sembler doublement surprenant. Premièrement, le fantastique espagnol est loin d'apparaître comme un objet d'étude évident pour un non-spécialiste. Si l'on observe les ouvrages généraux sur le genre fantastique en Occident, l'Espagne est absente ou sous-représentée. Dans *L'encyclopédie du fantastique* de Jacques Baudou¹, les pays apparaissant en tête sont l'Angleterre, l'Allemagne, la France, les États-Unis et la Russie. Puis viennent, dans la catégorie « autres fantastiques », l'Italie, l'Amérique latine et la Belgique. Dans l'encyclopédie coordonnée par Valérie Tritter², alors que l'on trouve cinq entrées sur le fantastique latino-américain (Bioy Casares, Borges, Cortázar, Leopoldo Lugones, et le genre « néo-fantastique »), seul Bécquer est représenté pour l'Espagne. Il en va de même dans les encyclopédies anglo-saxonnes qui englobent le fantastique dans les littératures de l'imaginaire : dans *Supernatural Literature of the World. An encyclopedia*, coordonnée par S.T. Joshi et Stefan Dziemianowicz³, un article est consacré au surnaturel, respectivement dans les littératures américaine, britannique, française, allemande, latine, grecque et japonaise, ainsi qu'au réalisme magique latino-américain, mais aucune information n'est donnée à propos de l'Espagne. Ce déséquilibre entre l'Amérique latine et l'Espagne apparaît également dans les études critiques. Par exemple, dans la grande revue sur le fantastique, *Otrante*, qui compte, à ce jour, 25 années d'existence, on ne trouve aucune étude sur ce genre en

¹ Baudou (Jacques), *L'encyclopédie du fantastique. Littérature, cinéma, bande dessinée, jeux*, Paris, Fetjaine, 2011.

² Tritter (Valérie) (coord.), *Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010.

³ Joshi (S.T.) et Dziemianowicz (Stefan), *Supernatural Literature of the World. An encyclopedia*, Westport, Londres, Greenwood Press, 2005, 3 vol.

Espagne, alors qu'un article offrant un panorama du fantastique latino-américain a été publié en 2010⁴.

Deuxièmement, l'association entre, d'un côté, le fantastique et, de l'autre, la morale, l'exemplarité et la religion peut paraître incongrue. Dans une étude sur Cortázar, Jacques Poulet indique que :

« Associer fantastique et idéologie peut paraître insolite, si l'on considère l'incompatibilité presque totale des deux termes. En effet, étant quelque peu anhistorique, le fantastique se manifeste en marge du mouvement des idées et de l'effervescence sociale. De plus, au XIX^e, siècle du rationalisme, le fantastique accompagnait la renaissance de la pensée irrationnelle. [...] Assimilé à "l'inquiétante étrangeté", définie par Freud comme ce qui renvoie aux désirs refoulés, provenant des temps primitifs de l'individu ou des peuples, le fantastique devient l'expression de l'inconscient [...]»⁵.

Cette remarque pourrait aussi bien concerner le rapport entre fantastique et morale : dans l'imaginaire collectif, le fantastique étant plutôt associé à l'irrationalité et à l'inconscient, il ne semble pas être l'outil littéraire le plus pertinent pour transmettre un message moral. Certaines analyses du fantastique espagnol accréditent même l'incompatibilité fondamentale entre genre fantastique et fonction moralisante. Dans une étude des contes du jésuite Luis Coloma, María de los Ángeles Ayala remarque que : « Son intention moralisante non seulement annule ou diminue la volonté de surprendre, de terrifier, mais élimine ou restreint cette hésitation psychique⁶. » De même, Nelly Clémessy pose l'existence d'une contradiction entre la poétique du

⁴ Steinmetz (Thomas), « Forêts fantastiques de l'Amérique latine », in *Otrante*, 2010, n° 27-28, p. 163-171.

⁵ Poulet (Jacques), « Texto fantástico e ideología. La intertextualidad : de Quiroga a Cortázar », in *El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve*, 2001 (automne), n° 4, p. 68. Nous traduisons. Les citations en langue étrangère provenant d'ouvrages critiques seront traduites directement dans le texte tandis que les citations provenant d'œuvres littéraires seront traduites en note de bas de page, afin de permettre au lecteur de se référer au texte original lors des analyses proprement littéraires.

⁶ Ayala (María de los Ángeles), « Luis Coloma y el relato fantástico », in *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Jaume Pont (éd.), Lleida, Milenio, 1997, p. 337.

fantastique, fondée sur l'insolite et l'étrange, et l'intention « didactico-morale » visible dans les récits brefs d'Emilia Pardo Bazán :

« Comme la plupart des écrivains espagnols de son époque, Doña Emilia a privilégié la fonction didactico-morale du conte, ce qui n'a pas été sans nuire à certaines de ses créations à caractère fantastique. Seules sont pleinement réussies celles qui n'ont d'autre prétention que d'intriguer le lecteur en laissant régner sans entrave l'insolite et l'étrange⁷. »

Malgré l'idée défendue par les deux critiques d'une incompatibilité entre le fantastique et la morale, leur présence conjointe chez deux auteurs différents du XIX^e siècle espagnol pose question. Ces écrivains constituent-ils des exceptions dans le panorama espagnol ? Leurs récits, qui présentent une mise en relation apparemment contre-nature entre le fantastique et la morale, sont-ils des cas isolés ?

Avant d'apporter des éléments de réponse à ces questions, il convient d'interroger cette contradiction posée comme une évidence : à la lumière des différentes théories du genre fantastique, l'intention moralisante ne peut-elle être conceptualisée autrement qu'en termes restrictifs ? Annule-t-elle nécessairement l'insolite et l'étrange, traditionnellement considérés comme caractéristiques du fantastique ? Chez Rosemary Jackson, le fantastique est synonyme de subversion⁸. La critique américaine démontre l'existence d'un lien étroit entre la littérature fantastique et le contexte socio-politique dont elle est issue. Conçu comme une « littérature du désir », le fantastique se caractériserait par sa capacité à dire et à montrer « le non-dit [...] : ce qui a été passé sous silence, rendu invisible⁹ ». Le « non-dit » (« unsaid ») concerne tout d'abord la remise en cause de l'ordre positiviste du XIX^e siècle, grâce à la mise en avant d'éléments irrationnels, comme le rêve, la folie ou l'hallucination. Rosemary Jackson insiste particulièrement sur la transgression des interdits sexuels, en étudiant, par exemple, les connotations érotiques du

⁷ Clémessy (Nelly), « Emilia Pardo Bazán et le conte fantastique », in *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau*, Aix-en-Provence, université de Provence, 1978, tome I, p. 575.

⁸ Jackson (Rosemary), *Fantasy : the literature of subversion*, New York, Routledge, 2003 [1981].

⁹ *Ibid.*, p. 4.

vampire et du diable à l'époque victorienne. Cette théorie suggestive ne peut néanmoins être appliquée à l'ensemble des textes fantastiques. En effet, la critique se fonde sur un corpus réduit, majoritairement composé d'œuvres anglo-saxonnes, à l'exception de Dostoïevski et de Kafka. Ses conclusions, sans doute pertinentes pour la littérature anglo-saxonne, laissent donc de côté presque toutes les autres manifestations européennes, qui ne peuvent être réduites à une unique fonction subversive. En outre, cette interprétation de type marxiste ne prend pas suffisamment en compte la dimension littéraire de l'écriture fantastique.

À l'inverse, pour Gérard Klein, la morale est au centre de la littérature fantastique alors qu'elle serait absente de la science-fiction. Cette différence s'explique par l'évolution du contexte entre le XIX^e et le XX^e siècle :

« La littérature fantastique correspondrait au conflit entre l'individu créé au XIX^e siècle par la société libérale bourgeoise et le système de valeurs médiévales dont il a hérité, qu'il s'efforce de liquider mais qu'il retrouve au cours ou au terme de son errance problématique. Par contre, la littérature de science-fiction correspond à la société des monopoles et son évolution répond à celle de cette société¹⁰. »

Alors que la science-fiction se caractériserait par son amoralité, Gérard Klein définit la littérature fantastique comme « le refuge de la morale, non pas d'une morale courante ou présumée universelle, mais d'une morale proprement médiévale, volontiers immanente¹¹ ». Si elle permet de contrebalancer l'idée ancrée d'une littérature fantastique fondamentalement transgressive, cette théorie, tout comme celle de Rosemary Jackson, n'est pas universellement applicable. Gérard Klein procède ici à une généralisation sur le fantastique sans s'appuyer sur un corpus précis. Gilbert Millet et Denis Labbé introduisent quant à eux des nuances dans le « sens » du fantastique en montrant l'hétérogénéité de ce vaste corpus¹². Le genre peut ainsi être réactionnaire ou subversif selon les thèmes représentés. Par exemple, la tendance de certains récits à faire de la femme l'instrument du mal ou le motif du crucifix faisant

¹⁰ Klein (Gérard), « Entre le fantastique et la science-fiction, Lovecraft », in *L'Herne* 1969, n° 12, « Lovecraft », François Truchaud (dir.), p. 62.

¹¹ *Ibid.*, p. 51.

¹² Millet (Gilbert) et Labbé (Denis), *Le fantastique*, Paris, Belin, 2005.

reculer les vampires sont interprétés comme des signes de conformisme religieux et moral. En revanche, l'affirmation de sexualités rejetées comme l'homosexualité féminine dans *Carmilla*, de Le Fanu, ou l'éloge des paradis artificiels, apparaissent comme des marques de subversion.

Au-delà de cette interprétation globale, la question du rapport entre le fantastique d'une part et la morale et/ou la religion d'autre part, a le plus souvent été envisagée par la critique en termes restrictifs. Rosemary Jackson avance que : « Quand il est "naturalisé" comme allégorie ou comme symbole, le fantastique perd sa propre nature non signifiante. Une partie de son pouvoir de subversion réside dans sa résistance à l'allégorie et à la métaphore¹³. » En ce qui concerne la relation avec la religion, selon Roger Caillois, « rien de ce qui est objet de foi ne peut apparaître fantastique¹⁴ ». Irène Bessière explicite cette incompatibilité en indiquant que, si le texte replace le phénomène dans un cadre religieux, l'explication surnaturelle prend le pas sur l'explication rationnelle : dans le même temps, l'indétermination caractéristique du fantastique s'efface. À l'inverse du fantastique, le merveilleux semble avoir des affinités naturelles avec la morale et la religion, selon Francis Dubost : « "Instrument de la distance pédagogique et du droit", le merveilleux est parfaitement adapté au didactisme clérical ainsi qu'à la promesse du renversement final de l'ordre des choses, promesse contenue dans le message chrétien¹⁵. » Cependant, en ce qui concerne la littérature médiévale, le même critique met en évidence l'existence d'un « fantastique chrétien » à côté du merveilleux chrétien :

« D'une certaine manière, la *merveille* marque toujours le dérèglement de l'ordre naturel des choses. Si elle émane de Dieu, elle porte en elle-même sa justification et sa finalité sous la forme d'un secours providentiel, d'un avertissement, d'un châtement, d'un exemple. Mais si elle vient d'*ailleurs*, si elle manifeste le pouvoir d'une *autre* puissance, alors s'installe le malaise fantastique¹⁶. »

¹³ Jackson (Rosemary), *op. cit.*, p. 40.

¹⁴ Caillois (Roger), *op. cit.*, p. 162.

¹⁵ Dubost (Francis), *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e – XIII^e siècles). L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois*, Paris, Champion, 1991, p. 9.

¹⁶ *Ibid.*, p. 78.

Dans une étude sur les éléments fantastiques dans la littérature du Siècle d'or, Maria Aranda dénonce la mise à l'écart immédiate des récits à thématique religieuse, qui n'est pas justifiée au regard des textes en question. Reconnaisant que « du point de vue générique, [ces œuvres] appartiennent à des catégories notoirement plus anciennes¹⁷ », elle estime néanmoins pertinente l'analyse de la « gestion toute littéraire des contenus surnaturels¹⁸ » visible dans les textes religieux. Au lieu d'une contradiction absolue entre fantastique et lecture morale, Jean Fabre parle plutôt de vases communicants : l'explication moralisante ou religieuse a tendance à faire pencher le texte vers le merveilleux ; « le fantastique culmine au contraire lorsqu'il est totalement gratuit, en quelque sorte amoral¹⁹ ». Selon le critique, le triomphe de la morale (salut des justes, châtement des méchants) rapproche le texte de la dimension sécurisante du merveilleux, alors que l'inquiétante étrangeté caractéristique du fantastique est démultipliée lorsqu'elle est accompagnée d'un « sentiment du tragique²⁰ » : le tragique peut naître, par exemple, de la représentation de l'ironie du destin ou de la cruauté des dieux.

La morale et la religion ne sont donc plus conçues comme des éléments fondamentalement incompatibles avec le fantastique, mais comme des composantes qui jouent sur le degré de fantasticalité du texte : selon leur représentation, elles n'annulent pas nécessairement l'effet fantastique, elles peuvent seulement l'« édulcore[r] »²¹. En effet, Fabre distingue des degrés dans la dimension morale : si l'allégorie et la parabole, qui représentent une « morale explicite²² », sont bien plus proches du merveilleux que du fantastique, un texte peut mettre en scène un questionnement éthique, « descriptif et non pas normatif, énonçant plus que dénonçant²³ ».

Cette théorie permet d'envisager la possibilité d'une présence conjointe de la morale et du fantastique et même d'une utilisation fantastique de thématiques religieuses. Fabre conçoit le fantastique non

¹⁷ Aranda (Maria), *Le spectre en son miroir. Essai sur le texte fantastique au Siècle d'or*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, p. 2.

¹⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹⁹ Fabre (Jean), *Le miroir de sorcière, Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 116.

²⁰ *Ibid.*, p. 439.

²¹ *Ibid.*, p. 115.

²² *Ibid.*, p. 293.

²³ *Ibid.*, p. 295.

pas comme un genre subversif ou conservateur en soi, mais comme un genre littéraire plutôt neutre, susceptible d'être le support d'orientations subversives ou conservatrices. Nous partageons cette conception du genre : d'une part, le fantastique ne possède pas un « sens » unique en dehors des textes, il est un outil littéraire que les écrivains peuvent utiliser à différentes fins, pour moraliser, pour subvertir ou pour démontrer l'absurdité de l'existence. D'autre part, la définition du fantastique n'étant pas dépendante d'une liste de thèmes, mais d'un mode de représentation particulier du surnaturel, la religion n'en est pas exclue d'office.

Si nous avons démontré que la morale et la religion pouvaient être compatibles avec le fantastique, nous avons évoqué un certain nombre de notions en rapport avec la morale, telles que « éthique », « didactique », « valeurs », ou encore « exemplarité », qui demandent à être précisées, de même que leurs implications dans le domaine littéraire. *Le Littré* indique que la morale est l'« ensemble des règles qui doivent diriger l'activité libre de l'homme, décomposé en deux parties : démontrer que l'homme a des devoirs, des obligations, et faire connaître ces devoirs, ces obligations ». *Le Robert* ajoute que cet ensemble de règles sont « valables de façon absolue ». Si elle est parfois synonyme de « morale », l'« éthique » est souvent plus relative : elle n'est pas une théorie mais une « science de la morale, [un] art de diriger la conduite » (*Littré*). Alors que la morale est un « système achevé, fixe et unique²⁴ », l'éthique constituerait plutôt « une évaluation dynamique²⁵ ». Nous avons choisi délibérément le terme « morale » dans notre titre car nous allons voir que l'éthique occupe une place extrêmement limitée dans l'Espagne du XIX^e siècle, qui reste tributaire d'un ensemble de règles absolues, liées à la religion catholique.

Si la morale, par définition, est externe à l'œuvre, on emploiera les termes « moralité » et « immoralité » afin d'indiquer la relation de conformité ou de non-conformité d'un texte ou d'un personnage de fiction avec cet ensemble de règles que constitue la morale. Moins fixes que les « règles », les « valeurs » représentent « ce qui est posé comme vrai, beau, bien, d'un point de vue personnel ou selon les critères d'une

²⁴ Roy-Reverzy (Eléonore) et Séginger (Gisèle) (éds.), « Introduction », in *Ethique et littérature. XIX^e-XX^e siècles. Actes du colloque « Ethique, esthétique : avenir de la spiritualité »*, Strasbourg, 10 et 11 décembre 1998, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 7.

²⁵ *Ibid.*

société et qui est donné comme un idéal à atteindre, comme quelque chose à défendre » (*Larousse*). Outre leur relativité (temporelle, géographique, sociale), les valeurs peuvent renvoyer à différents domaines, par exemple celui de l'esthétique, de la littérature ou de la morale. L'« exemplarité » renvoie à l'ensemble des procédés utilisés par un écrivain afin de transformer le texte en « exemple ». Issue de la rhétorique classique, la figure de l'« *exemplum* » vise à démontrer la validité générale d'un fait en invoquant un cas précis. Si la « moralité » correspond à la conformité d'un texte à des règles morales externes à l'œuvre, l'« exemplarité » renvoie quant à elle à la structure interne d'un texte. Mais comme l'exemple, récupéré par l'Église, est devenu un instrument de moralisation, la frontière est devenue moins nette : nous emploierons parfois les deux termes comme des synonymes, lorsqu'un récit possède une structure exemplaire visant à transmettre un message d'ordre moral.

L'« édification », terme employé par les Pères de l'Église pour parler de l'imitation de Jésus et de la construction de l'homme spirituel²⁶, a une connotation plus directement religieuse : le mot caractérise tous les moyens, littéraires et extra-littéraires, utilisés par l'Église et les écrivains religieux afin de porter le destinataire du discours à la vertu et à la piété. Appliquée à la littérature espagnole du XIX^e siècle, l'édification est souvent synonyme de moralisation et d'exemplarité. Nous utiliserons ces trois termes dans notre travail et non celui de « didactisme », car ce concept renvoie à la transmission d'un enseignement au sens large, qui peut n'avoir aucun rapport avec la morale ou la religion. Si, en théorie, un récit pourrait être le support de valeurs morales laïques, ou être structuré dans le but de constituer un exemple politique, nous verrons que, dans le cadre de notre corpus, moralisation, édification religieuse et exemplarité vont très souvent de pair.

Or, cette équivalence est-elle sans conséquence sur la littérature qui s'en fait l'écho ? L'exemplarité littéraire en elle-même pose déjà question. Dans *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*²⁷, Susan Suleiman étudie la dimension problématique d'un genre littéraire fondé sur

²⁶ Voir Michaud (Stéphane), « Introduction », in *L'édification. Morales et cultures au XIX^e siècle*, Paris, Créaphis, 1993.

²⁷ Suleiman (Susan), *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

l'exemplarité. Ainsi, tout comme l'exemple, la fonction du roman à thèse est la démonstration au moyen de la mise en scène d'un cas précis : l'ensemble de la structure et des procédés littéraires du roman est déterminé par cette fonction de démonstration. La critique montre la dimension paradoxale de ce type d'œuvre : d'un côté, le roman à thèse a souvent été accusé d'être trop proche de la propagande pour être artistiquement valable ; de l'autre, à la différence de la brièveté et de la simplicité de l'*exemplum*, la longueur du roman et la multiplication éventuelle des intrigues et des personnages peuvent perturber la transmission du message²⁸. Il existerait donc des tendances disjonctives à l'intérieur du roman à thèse entre la fonction exemplaire et l'écriture littéraire. L'intégration au sein de l'œuvre littéraire de la morale n'apparaît donc pas comme une évidence, elle est plutôt envisagée en termes de conflit.

Si l'on applique ce questionnement à la littérature fantastique, d'autres problématiques affluent. Bien que nous ayons mis en évidence que le fantastique et la morale n'étaient pas des éléments absolument incompatibles, leur association ne va pas de soi. Dans le roman à thèse, la transmission d'un message moral est permise par l'esthétique réaliste : représentant un « réel » reconnaissable pour le lecteur, le roman à thèse propose un système de valeurs applicable dans le réel du lecteur. Si, par exemple, un communiste est présenté comme un héros, le lecteur est invité à adopter ses valeurs afin de lui ressembler. Comment donc la généralisation propre à la structure exemplaire serait-elle possible si le cas présenté par le texte se fonde sur le surnaturel ? Comment l'identification nécessaire du destinataire de l'exemple pourrait-elle exister si les personnages du récit ne sont pas humains ? Comment une règle de conduite universellement valable pourrait-elle être affirmée quand le texte repose sur une rupture des lois communes ? Enfin, comment un message d'ordre moral, qui exige transparence et stabilité, pourrait-il être transmis par un genre dans lequel l'ambiguïté et le questionnement sont permanents ? L'interrogation inverse est également vraie : l'ambiguïté proprement fantastique peut-elle subsister quand un message moral est affirmé ? Peut-il vraiment exister un fantastique moral ? Quelles sont les conséquences de la représentation de valeurs externes sur l'écriture fantastique ?

²⁸ *Ibid.*, p. 8-9.

Dans *Poétique des valeurs*, Vincent Jouve a mis au jour cette contradiction, en dehors du genre fantastique : « La “poétique” ne renvoie-t-elle pas aux analyses *immanentes* du texte, alors que les “valeurs” sont l’objet de prédilection des études sociologiques, donc *externes*²⁹ ? » Christian Chelbourg pose la même question de la relation entre externe et interne : dans *Le surnaturel. Poétique et écriture*³⁰, il tente de savoir comment des éléments extra-textuels, tels que la magie, les stupéfiants ou la parapsychologie, deviennent des thèmes littéraires. Cette littérisation est désignée comme « poétique » de la magie ou des stupéfiants. En raison de sa polysémie, le terme « poétique » permet d’envisager les différents domaines sur lesquels va porter notre étude. Au sens ancien, la poétique renvoie à la théorie générale de la littérature qui édicte des normes absolues de ce que doivent être les genres littéraires. En ce sens, il faudra interroger l’ensemble des discours extra-textuels sur le genre fantastique ainsi que leur rapport avec des éléments externes, tels que la morale et la religion. La poétique d’un genre doit également être envisagée en adoptant la perspective créatrice des écrivains. Quel que soit le genre littéraire, « leurs ouvrages sont construits selon un certain nombre de formes générales inévitables (comme la chronologie, les personnages d’un récit), qu’ils adaptent chacun à leur manière³¹ ». Il conviendra ainsi de combiner une approche globale, générique, qui consiste à étudier les éléments communs à tous les auteurs, et une approche plus spécifique, qui entend analyser l’actualisation de ces éléments chez un auteur ou dans un texte précis, afin de montrer comment le texte fantastique est transformé par les valeurs morales qu’il cherche à transmettre, et inversement.

Les deux pôles constitutifs de notre travail se caractérisent par une grande importance accordée au lecteur : le fantastique est structuré pour créer un certain effet sur le lecteur, que nous définirons plus loin ; la morale, et dans sa version littérisée, l’exemplarité, ont pour but de démontrer la validité de certaines valeurs et donc d’induire chez le lecteur un certain comportement. Par conséquent, il nous faudra recourir à la théorie de la réception. Outre la première réception d’une œuvre, Jauss propose d’étudier l’ensemble de la « chaîne de réceptions » qui décidera de l’importance historique de l’œuvre et

²⁹ Jouve (Vincent), *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, 2001, p. 5.

³⁰ Chelbourg (Christian), *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006.

³¹ Milly (Jean), *La poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992, p. 5.

manifestera son rang dans la hiérarchie esthétique³² ». Néanmoins, l'étude de l'effet et de la réception ne devra pas occulter le pôle de la production. Il faudra, au contraire, les envisager comme inextricablement liés. Dans *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Wolfgang Iser a étudié les « stratégies du texte », qui « se chargent ainsi de l'inscription du sujet dans le texte, de même que des conditions de communication³³ ». Au lieu d'envisager, d'un côté, le texte comme objet isolé, dans son fonctionnement interne, et de l'autre, les différentes lectures dont le texte a fait l'objet, il conviendra également d'analyser les stratégies employées dans le texte en vue de la création d'un effet précis sur le lecteur.

Le choix de l'étude des rapports entre morale, religion et littérature fantastique dans l'Espagne du XIX^e siècle a pour origine à la fois l'évidence de cette relation à la lecture des contes fantastiques de cette période, et l'absence d'un travail critique axé sur cette question. La borne initiale de la périodisation s'impose d'elle-même : si le premier texte fantastique publié en Espagne apparaît en 1831, nous faisons remonter le début de la période étudiée à 1830. En effet, cela correspond à la date de publication d'un recueil inspiré d'une œuvre étrangère, qui se révèle particulièrement important dans l'histoire du genre³⁴ car, plus qu'une simple traduction, nous verrons que cet ouvrage marque le début d'une appropriation du fantastique étranger en Espagne.

La fin de la période étudiée est plus difficile à établir. Afin de borner notre étude au XIX^e siècle, nous avons décidé de ne pas intégrer la littérature moderniste, qui prend fin aux alentours des années 1920. En outre, la fin-de-siècle représente une rupture par rapport à la littérature antérieure, malgré certaines continuités. Nous avons choisi la date de 1890 pour plusieurs raisons. Dans « El movimiento espiritualista y la novela finisecular³⁵ », Joan Oleza signale que, en 1891, Emilia Pardo Bazán publie un article dans lequel elle considère que le cycle du

³² Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978, p. 45.

³³ Iser (Wolfgang), *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1976, p. 162.

³⁴ Castellanos (Basilio S.) et Anento (Julián), *La poderosa Themis, o los remordimientos de los malvados*, Madrid, Imprenta de D. Ramón Verges, 1830-1831, 4 tomes.

³⁵ Oleza (Joan), « El movimiento espiritualista y la novela finisecular », in *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Leonardo Romero Tobar (coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1998, p. 776-795.

naturalisme est à présent clos³⁶. C'est également à partir de cette date que de nouveaux auteurs, représentatifs du renouveau littéraire de la fin-de-siècle, commencent à publier : Pío Baroja, Valle-Inclán, Azorín, etc. En ce qui concerne la littérature fantastique, nous verrons en détail que 1890 marque une étape charnière dans l'évolution du traitement du surnaturel.

Au sein de cette période de soixante ans, l'établissement du corpus s'est fondé premièrement sur un critère générique. Nous partageons l'idée canonique selon laquelle il ne peut y avoir de littérature fantastique que narrative³⁷ : pour apparaître, l'effet fantastique exige une structure narrative, fondée sur un enchaînement d'éléments (préparation de l'apparition du phénomène, apparition, réaction du témoin du surnaturel, questionnement mis en évidence par celui-ci ou par le narrateur). Par conséquent, nous excluons la poésie lyrique mais nous incluons la poésie narrative : les légendes, très abondantes en Espagne, peuvent être en prose mais aussi en vers, ce qui ne remet pas en cause leur capacité à faire apparaître un effet fantastique. Ainsi, la forme versifiée et le style imagé des légendes n'impliquent pas nécessairement la « lecture poétique » dont parle Todorov car les légendes narratives sont bien plus proches de l'épopée que de la poésie lyrique.

Nous excluons également du corpus le genre théâtral dans la mesure où il se fonde sur le fait de montrer et non de raconter. Or, à partir du moment où le surnaturel est montré, il ne peut y avoir de remise en cause fantastique telle qu'elle apparaît dans un récit et le phénomène est donc immédiatement mirabilisé. Matteo de Beni soutient que la possibilité d'un théâtre fantastique existe, mais il est contraint d'adapter la définition traditionnelle du genre. Nous pensons que l'étude de la représentation théâtrale du surnaturel doit faire l'objet d'un travail spécifique, distinct de l'étude du genre narratif, notamment en raison de la double nature du texte théâtral, à la fois texte littéraire et support de mise en scène extra-littéraire d'un spectacle.

Notre travail s'intéresse donc au « genre narratif » au sens large : notre corpus se compose de romans, de poèmes narratifs et d'un grand nombre de récits brefs. Pour nous référer à l'ensemble de ces textes hétérogènes, nous emploierons le terme neutre de « récit ». Dans

³⁶ Pardo Bazán (Emilia), « Edmundo de Goncourt y su hermano », in *La España moderna*, 1891 (mars), III, n° 27, p. 89-97.

³⁷ Pierre-Georges Castex parle uniquement de « conte fantastique » et Irène Bessière n'envisage pas d'autre genre que le « récit », de même que Todorov.

l'étude des formes brèves, on dispose des concepts de « conte » et de « nouvelle ». Selon la définition de Michel Jarrety, la nouvelle est un « récit de fiction en prose, de longueur réduite, différent du conte car le matériel narratif de la nouvelle n'est emprunté à aucune tradition (il est nouveau)³⁸ ». Or, nous verrons que le fantastique espagnol utilise peu de matière « nouvelle », mais récupère bien plus souvent une tradition nationale. Le concept de « nouvelle » est plus à même de désigner les textes de la fin du XIX^e siècle que ceux du romantisme. En outre, le terme « novela », au sens de « nouvelle », est largement moins employé dans l'Espagne de l'époque que celui de « cuento ». Si nous souhaitons nous référer à des récits brefs en prose, nous emploierons donc le terme « conte » et non « nouvelle », d'autant plus que l'expression « conte fantastique » est lexicalisée en français comme en espagnol.

Les autres critères de sélection proviennent d'un constant va-et-vient entre la théorie canonique, la critique hispanique et les textes eux-mêmes. En effet, plusieurs études ont mis au jour la quasi-totalité des récits espagnols du XIX^e siècle contenant un élément surnaturel³⁹. Nous avons pris appui sur ces listes de textes en les complétant grâce à la consultation d'autres monographies et journaux espagnols trouvés dans la bibliographie d'Antonio Palau y Dulcet⁴⁰, dans d'autres études critiques et au moyen de recherches par mots-clés dans les catalogues en ligne de différentes bibliothèques.

La lecture de certains de ces textes espagnols à la lumière des théories du genre fantastique a révélé que le critère de sélection devait être plus restreint car cet ensemble de textes non mimétiques se caractérise par une grande hétérogénéité. Le processus de sélection et de classification que nous avons effectué, ainsi que son implication par rapport aux études antérieures, sont expliqués en détail dans la première partie de notre travail. Le « fantastique » étant, pour nous, une catégorie restreinte, nous désignerons par l'adjectif « non mimétique »

³⁸ Jarrety (Michel), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Gallimard, 2001.

³⁹ Voir Trancón Lagunas (María Montserrat), *Prensa y cuento fantástico en el romanticismo español*, thèse de doctorat, Valence, Universitat de València, 1992 ; Roas (David), *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, thèse de doctorat, Barcelone, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.

⁴⁰ Palau y Dulcet (Antonio), *Manual del librero hispanoamericano. Inventario bibliográfico de la producción científica y literaria de España y de la América latina desde la invención de la imprenta hasta nuestros días, con el valor comercial de todos los artículos descritos*, Madrid, Julio Ollero, 1990, 7 vol.

l'ensemble plus vaste de ces textes contenant un élément surnaturel. Si notre corpus de récits véritablement fantastiques est assez restreint, 113 entre 1830 et 1890, notre sujet nous amènera à étudier un nombre de textes bien plus important.

En effet, nous verrons que, contrairement aux grands textes fantastiques étrangers, en Espagne, le fantastique est souvent plus proche du merveilleux qu'opposé à lui. Mais à l'intérieur du merveilleux, il faudra faire la distinction entre des textes qui sont éloignés de l'esthétique fantastique, comme le conte folklorique, et d'autres récits qui se révèlent beaucoup plus proches des contes fantastiques. Pour cette raison, bien que notre travail porte essentiellement sur le corpus fantastique, la proximité de ces textes exigera parfois une étude conjointe, notamment dans les analyses sur leur relation avec la morale.

Les récits du corpus peuvent apparaître sur deux types de supports, soit en monographie, soit dans la presse. L'immense majorité des textes a été publiée dans des journaux de l'époque, de façon sporadique (par exemple, *El Porvenir* ou la *Ilustración de Madrid*) ou en masse (*Semanario Pintoresco Español*, *Museo de las Familias*, *Periódico para Todos*). Étant donné que de nombreux périodiques ont été digitalisés par la Biblioteca Nacional de España (BNE), un nombre assez important de récits composant notre corpus sont accessibles sur le site de cette bibliothèque. D'autres récits ont été publiés sous forme monographique, quelquefois seuls mais, le plus souvent, dans des recueils. Ces deux supports ne sont pas incompatibles car certains textes, apparus dans un premier temps dans un journal, peuvent avoir été plus tard rassemblés dans un recueil. Lorsque l'écrivain jouit d'une réputation suffisante, ses récits non mimétiques sont accessibles dans des éditions modernes ou dans ses œuvres complètes. Des anthologies, que nous étudierons, ont également contribué à une récupération de certains contes⁴¹. Il n'en reste pas moins un nombre non négligeable de textes (monographies non rééditées et presse non digitalisée) qui ne sont accessibles qu'à la BNE.

⁴¹ Nous nous inscrivons également dans ce processus de récupération de textes peu connus et dispersés. Voir notre anthologie de textes du XIX^e siècle à propos des sciences occultes : Pédeflous (Justine), *El astrólogo y la judía. Astrología, alquimia y nigromancia en la España del siglo XIX. Cuentos, sátiras y artículos*, Madrid, La Biblioteca del Laberinto, 2018.

Les monographies sont toujours signées par leur auteur alors que de très nombreux récits publiés dans la presse sont anonymes⁴². Les textes anonymes, particulièrement abondants au début de la période, se font plus rares dans la seconde moitié du XIX^e siècle : cette évolution n'est sans doute pas étrangère à l'acceptation progressive du genre fantastique en Espagne. En raison de cet état de fait, notre travail ne pourra s'appuyer sur un matériau biographique. Même lorsque les récits sont signés, leurs auteurs sont souvent inconnus. Quand il s'agit d'écrivains célèbres, les informations ne sont pas plus abondantes : par exemple, nous ne disposons d'aucune correspondance personnelle et seul le poète romantique José Zorrilla a publié une autobiographie qui nous donne de précieuses indications. Par conséquent, il nous faudra nous concentrer sur le texte lui-même en utilisant les outils fournis par la narratologie, l'analyse du discours et parfois la linguistique.

Ces approches intra-textuelles devront être combinées avec d'autres. Premièrement, en tant que genre fondamentalement importé de l'étranger, le fantastique en Espagne doit être étudié en mêlant une perspective comparatiste et la théorie de la réception. La perspective comparatiste ne concernera pas uniquement l'étranger, car nous verrons que les écrivains espagnols s'inspirent massivement de traditions nationales plus ou moins anciennes.

Pour les textes illustrés, l'analyse d'image, en tant que telle et dans son rapport avec le texte qu'elle illustre, permettra de compléter les analyses textuelles. L'étude de la relation entre un texte littéraire et des valeurs (morales, religieuses) extrinsèques exige aussi d'adopter une perspective interdisciplinaire : il nous faudra éclairer l'histoire littéraire par l'histoire culturelle, en nous appuyant sur des essais extra-littéraires et sur des documents d'archives.

La recherche du sens profond d'un texte, au-delà de ses composantes explicites, justifie de compléter l'ensemble de ces approches par l'apport des théories psychanalytiques. La pertinence de la lecture psychanalytique de textes fantastiques a été mise en évidence par Freud lui-même dans son analyse magistrale de « L'homme au sable » (1817)

⁴² Dans ce cas, nous indiquerons avant le titre du récit « s.n. » (« sans nom »). De même, nous ajouterons les mentions « s.l. » lorsque le lieu d'édition nous est inconnu, « s.i. » quand l'ouvrage est publié sans nom d'éditeur et « s.d. » si la date d'impression n'est pas indiquée. Lorsqu'un de ces éléments est incertain, nous les mettons entre crochets. Si nous indiquons une date entre crochets à côté d'une autre date, il s'agit de la date de première publication.

d'Hoffmann⁴³. Plusieurs précisions doivent néanmoins être apportées sur notre démarche : il ne s'agit nullement de restreindre la complexité de la littérature fantastique à la seule expression d'un fantasme, comme le fait Jean Bellemin-Noël⁴⁴. Dans notre travail, l'approche psychanalytique ne sera convoquée que lorsque l'analyse littéraire butera sur un élément apparemment inexplicable. C'est alors que la théorie psychanalytique permettra de proposer une interprétation qui n'aura d'autre valeur que celle d'hypothèse. Le texte sera le point de départ de la réflexion, en utilisant une méthode explicitée par Charles Mauron⁴⁵. Dans ce qu'il nomme la « psychocritique », Mauron propose de rechercher les réseaux d'association, les métaphores obsédantes, les structures qui reviennent d'un texte à l'autre, afin de repérer le « mythe personnel » de l'auteur.

Ce travail débute par un panorama historique de la conception du fantastique en Espagne du XIX^e siècle à nos jours. L'étude de cette évolution permettra tout d'abord de mettre au jour les présupposés idéologiques qui sous-tendent les différents points de vue critiques sur ce genre, et de nous situer par rapport à eux. Parmi les présupposés idéologiques, la question de la nation et du canon se pose particulièrement dans le cas de l'Espagne, en tant qu'espace jugé inapte à la création fantastique. Les raisons de cet état de fait doivent être recherchées dans le contexte culturel : il convient d'analyser les différentes conceptions et représentations du surnaturel au sens large. En tant que concept anthropologique lié à la croyance, la relation du surnaturel avec la morale et la religion apparaîtra d'elle-même, bien que ce rapport ne soit pas toujours dénué de complexité et de paradoxes. La combinaison de l'histoire culturelle et de l'histoire littéraire révélera un contexte qui éclaire le développement spécifique du fantastique en Espagne.

La non-canonicité du genre fantastique en Espagne incite à poser la question de la réception des textes étrangers. Dans un second temps, les

⁴³ Voir Freud (Sigmund), « L'inquiétante étrangeté », *op. cit.*

⁴⁴ « Un conte fantastique présente en langage écrit, avec le déguisement de la rigueur, un fantasme exactement semblable à ceux que présentent dans la psyché individuelle la rêverie diurne, le rêve nocturne, le délire du psychotique et les symptômes verbalisés de la névrose », Bellemin-Noël (Jean), « Notes sur le Fantastique (textes de Théophile Gautier », in *Littérature* 1972, n° 8, « Le fantastique », p. 6.

⁴⁵ Mauron (Charles), *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Paris, José Corti, 1962.

débuts de la production fantastique « nationale », en raison de l'incompatibilité ressentie entre ces termes, doivent être étudiés en détail, afin de montrer les implications du contexte culturel sur l'écriture. L'histoire de la réception sera accompagnée d'études comparatistes entre des textes et leur traduction ainsi que d'une histoire du terme « fantástico » en Espagne. L'analyse de l'hispanisation du genre fantastique se poursuivra par une focalisation sur une forme emblématique de ce processus : la légende. Nous tenterons de montrer que cette forme se situe au carrefour entre la question du canon, les dichotomies entre l'étranger et le national, entre le moderne et l'ancien, et la problématique moralo-religieuse.

Enfin, les tensions que nous avons suggérées entre fantastique et morale feront l'objet d'une attention particulière. La question des stratégies exemplaires employées doit être posée en lien avec la poétique propre au genre fantastique. D'un autre côté, il faudra nous demander si l'ambiguïté du phénomène surnaturel ne rejaillit pas parfois sur le message moral que le texte cherche à transmettre. Les perspectives narratologiques, d'analyses du discours et psychanalytiques, mises en œuvre pour tenter d'apporter des éléments de réponse à ces questionnements, seront suivies d'un retour à l'histoire littéraire afin de discerner d'éventuelles transformations dans les rapports établis entre fantastique et morale.

Première partie. Le surnaturel comme problème : valeurs paradoxales d'un concept anthropologique et de ses représentations esthétiques en Espagne

Envisager le corpus fantastique espagnol sous l'angle de son rapport avec la morale et la religion implique nécessairement de faire face à de nombreux paradoxes. Le premier concerne la valeur associée au genre fantastique, qui a sensiblement évolué entre le XIX^e et le XX^e siècle, passant d'une dévalorisation systématique de la part de la critique de l'époque à une surestimation, qui touche tous les domaines de la culture. Cet état de fait exige de s'intéresser en détail au contexte culturel qui a marqué l'apparition et le développement du fantastique en Espagne. Le détour par l'histoire des mentalités et par l'histoire littéraire s'avère particulièrement nécessaire dans le cas de l'Espagne, qui ne semble pas avoir développé une tradition fantastique en tant que telle, si l'on s'en tient aux anthologies occidentales du genre. Les informations concernant la conception de ce genre seraient de ce fait plus diffuses et moins directement détectables que dans d'autres pays et devraient donc être cherchées dans d'autres domaines que celui de la seule littérature. De même, dans notre étude du surnaturel en tant que concept anthropologique, il nous faudra faire un détour par le domaine de la croyance et ses rapports avec le fait littéraire.

Chapitre I. Définir et classier le fantastique

Pour une définition restreinte et interne au récit

Pour résumer rapidement les théories canoniques sur le fantastique⁴⁶, les premières conceptualisations se fondent sur la nature du phénomène : le fantastique se caractériserait par une « intrusion brutale⁴⁷ » (Pierre-Georges Castex) du surnaturel dans un cadre réaliste, et constituerait une « rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible⁴⁸ » (Roger Caillois). Cela correspond à une définition sémantique qui est valable dans d'autres domaines que la littérature. Ainsi, Caillois envisage le fantastique de façon indéterminée en littérature et dans les arts visuels, ce qui ne permet pas d'appréhender la spécificité de la littérature fantastique.

À l'inverse, dans sa célèbre étude⁴⁹, Todorov se concentre sur le fantastique en tant que récit et affine la conception du genre en ajoutant la notion fondamentale de frontière. À mi-chemin entre l'étrange et le merveilleux, le fantastique risque à tout moment de disparaître au profit de l'un ou de l'autre. Son essence même apparaît au moment de l'hésitation entre les deux types d'explication possibles à l'événement : l'explication rationnelle fait aussitôt basculer le fantastique dans l'étrange ; l'explication irrationnelle dans le merveilleux. Outre cet élément psychologique de l'hésitation du lecteur (et souvent du personnage), Todorov a développé l'idée d'un type de lecture nécessaire : pour qu'il y ait fantastique, il faut s'éloigner aussi bien d'une lecture poétique que d'une lecture allégorique. Dans le premier cas, le lecteur perçoit le surnaturel comme une métaphore, ce qui

⁴⁶ Dans cette introduction, nous nous intéressons surtout aux théories du genre fantastique dites classiques, c'est-à-dire celles qui n'appartiennent pas au domaine espagnol. En effet, l'histoire de la critique espagnole sur le fantastique fera l'objet d'une analyse spécifique dans notre développement. Nous étudierons à ce moment-là les causes de l'apparition tardive en Espagne d'une critique sur la littérature fantastique.

⁴⁷ Castex (Pierre-Georges), *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1987, p. 8.

⁴⁸ Caillois (Roger), *Au cœur du fantastique* [1965], in *Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard, 1976, p. 174.

⁴⁹ Todorov (Tzvetan), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

empêche le fantastique d'apparaître. Dans le second cas, si le surnaturel est rapporté, au sein du texte et de manière univoque, à un sens autre, il perd dans le même temps toute sa potentialité inquiétante. Todorov en déduit que le fantastique est inextricablement lié au sens littéral du surnaturel.

En dépit de ses nombreux apports, la théorie de Todorov comporte des éléments susceptibles d'être remis en question. Le premier concerne l'« évanescence du fantastique », c'est-à-dire le fait que le moment véritablement fantastique soit souvent très court car il bascule vite dans l'étrange ou le merveilleux. Si le moment d'indécision est fantastique par excellence, cela n'implique pas de ne prendre en compte que cet instant précis : l'étude de la préparation en amont du fantastique peut se révéler tout aussi pertinente. Par ailleurs, dans la conception de Todorov, le lecteur occupe une place fondamentale qui ramène le fantastique dans la sphère littéraire. Or, la question de l'hésitation aussi bien que celle du type de lecture nécessaire face à un récit fantastique renvoient à un au-delà du texte difficile à étudier. La représentation du doute au sein même du récit nous semble donc constituer un élément essentiel du fantastique.

En 1973, Irène Bessière publie un ouvrage de théorie du fantastique qui va plus loin dans la recherche d'une définition proprement littéraire et interne au récit⁵⁰. Elle démontre que le fantastique peut être conçu comme la convergence de deux types de narration, selon des termes utilisés par Sartre : la narration « non-thétique », qui ne pose pas la réalité de ce qu'elle représente, comme le conte de fées ; et la narration « thétique », telle qu'elle apparaît dans le roman réaliste, qui donne pour réel l'univers qu'elle présente. Irène Bessière remplace également l'hésitation du lecteur entre deux explications par l'idée d'une présentation conjointe et contradictoire de ces deux possibilités. Le caractère insolite du fantastique proviendrait non pas du fait que deux explications soient possibles, comme chez Todorov, mais qu'elles apparaissent toutes deux comme insuffisantes ou incomplètes. Le problème de cette définition réside dans son champ d'application très réduit : peu d'œuvres généralement considérées comme fantastiques, notamment au XIX^e siècle, et plus encore dans le domaine espagnol, correspondent parfaitement à cette conception idéale du genre.

⁵⁰ Bessière (Irène), *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Nancy, Berger-Levrault, 1973.

En revanche, cette définition a l'avantage de se focaliser sur la spécificité de l'écriture fantastique en termes de présentation du surnaturel, contrairement à la critique thématique. Selon celle-ci, le fantastique est reconnaissable dans la représentation de certains thèmes qui lui seraient propres. En 1961, Marcel Brion propose une liste de thèmes, tels que la forêt hantée, les squelettes et fantômes, le prince du mensonge, les métamorphoses, etc. Cette tentative de délimitation du fantastique par ses thèmes aboutit nécessairement à une conception très large à tous les niveaux : tout d'abord, dans la périodisation, puisque la critique envisage le « fantastique » depuis le Moyen Âge ; ensuite, dans le support du fantastique, dans la mesure où Marcel Brion l'étudie dans tous les arts ; enfin, dans la compréhension même de l'esthétique fantastique, car il ne fait pas la distinction entre les différents traitements du surnaturel, signalant même que « le grotesque côtoie facilement le terrible dans ces représentations⁵¹ ».

Laissant de côté la représentation esthétique du phénomène au profit du contenu, la critique thématique établit un catalogue du surnaturel et non du fantastique. Selon Joël Malrieu, « le fantastique prend son matériau partout ; il l'emprunte aussi bien aux contes et légendes populaires qu'à l'actualité, au rêve ou aux découvertes scientifiques. Par là-même, toute tentative de définir le genre par ses thèmes ou ses contenus explicites ne peut aboutir qu'à une impasse⁵² ». Cependant, dans sa volonté de s'éloigner de la définition par le contenu, Joël Malrieu tombe dans l'écueil inverse. Il caractérise le fantastique par un processus qui se révèle aussi peu spécifique que les thèmes « fantastiques » : le genre reposerait « sur la confrontation de deux éléments seulement : un personnage et un élément perturbateur⁵³ » sans que cet élément soit nécessairement surnaturel. Dans ce cas, à peu près n'importe quelle œuvre, dans la mesure où elle fait intervenir un conflit entre un personnage et autre chose, pourrait être qualifiée de fantastique, comme le roman réaliste, le théâtre romantique, le roman d'amour, etc. Une définition du genre fantastique nécessite donc de faire intervenir plusieurs éléments afin de ne pas pouvoir être aussi appliquée à d'autres genres connexes.

Entre la critique thématique insuffisamment spécifique et la critique trop restrictive (Todorov, Bessière), la théorie de Jean Fabre parvient à

⁵¹ Brion (Marcel), *L'art fantastique*, Verviers, Gérard & Cie, 1968 [1961], p. 7.

⁵² Malrieu (Joël), *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 18-19.

⁵³ *Ibid.*, p. 48.

établir un juste milieu. À l'instar de la plupart des critiques, il commence par distinguer plusieurs catégories. Le fantastique s'éloigne aussi bien de la « rationalité pure », insuffisante pour expliquer l'ensemble de la réalité, que du merveilleux, qui constitue une totalisation sécurisante. Le fantastique représente une troisième voie qui se veut cathartique dans la mesure où il met en scène « non pas l'un ou l'autre des deux éléments antagonistes, mais leur opposition même⁵⁴ ». À la différence de Todorov ou d'Irène Bessière, Fabre ne considère pas ces catégories comme parfaitement hermétiques. Il pose l'existence, d'un côté, de « protocoles d'écriture fantasticants⁵⁵ » qui tirent le texte vers l'ambiguïté et l'inquiétude propres au fantastique et, de l'autre, de protocoles « mirabilisants », c'est-à-dire qui rapprochent le fantastique du merveilleux sécurisant. Le rapport du fantastique au merveilleux n'est plus envisagé en termes d'opposition nette, de contradiction, car les deux modes sont conçus comme deux tendances différentes et pourtant en lien étroit :

« Nous avons appelé Mirabilisation cette force oppositionnelle fraternelle, ce discours déstructurant, cette écriture caïnique subversive qui, à l'intérieur du Fantastique, tend à ramener à l'unité perdue (et par là elle est éminemment romantique) l'horizontalité duelle et schizoïde de la catharsis fantastique⁵⁶. »

Grâce à une perspective interne au texte, cette définition se révèle à la fois spécifique et suffisamment souple pour qualifier des textes qui ne peuvent souvent être rangés dans des catégories hermétiques : le fantastique cesse d'être un concept idéal et absolu, et devient une modalité susceptible de connaître des degrés différents sur une échelle allant du fantastique « pur », si tant est qu'il existe, au merveilleux « pur » qui, lui, existe bel et bien.

Jean Fabre critique également les théories fondées sur la notion de « rupture », insuffisante selon lui. Puisque la rupture des lois naturelles peut être immédiatement mirabilisée (par exemple, dans le cas du miracle), il faut y ajouter la question de l'affect qui y est attaché. Ne voulant réduire cet affect à la peur commune et non caractéristique, car elle peut apparaître dans des romans réalistes, Fabre fait appel à des

⁵⁴ Fabre (Jean), *Le miroir de sorcière*, *op. cit.*, p. 79-80.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 81.

concepts psychanalytiques plus à même de rendre compte de l'effet produit par le fantastique, tels que « l'inquiétante étrangeté »⁵⁷ et l'angoisse. Dans le fantastique, la dimension intellectuelle est nécessairement reliée aux affects : un phénomène est perçu à la fois comme impossible et vrai, ce qui provoque un questionnement intellectuel, mais aussi et surtout une angoisse caractéristique.

Tentatives de classification : le traitement du surnaturel comme critère essentiel

En Espagne, c'est surtout à partir des années 2000 que l'on perçoit un effort théorique conséquent sur le fantastique. David Roas a fourni une définition précise du genre, accompagnée de critères de classement, qu'il a appliqués pour former son catalogue précieux de récits du XIX^e siècle. Ainsi, il commence par séparer le « fantastique » du « merveilleux », selon la définition de Todorov, et du « pseudo-fantastique », cette catégorie étant constituée par des textes s'approchant du fantastique, tout en ne remplissant pas toutes les conditions pour être classés en tant que tels. Ensuite, il divise la catégorie du fantastique en trois modalités, le « fantastique légendaire », le « fantastique gothique », le « fantastique hoffmannien ». La catégorie du pseudo-fantastique est divisée en quatre sous-catégories : le « grotesque », l'« expliqué », l'« allégorique », le « satirico-costumbriste ».

Cependant, plusieurs hiatus apparaissent entre sa classification et son catalogue. Au vu du déséquilibre quantitatif entre certaines catégories de pseudo-fantastique, la pertinence de celles-ci pourrait être remise en cause : sur 114 contes pseudo-fantastiques recensés entre 1818 et 1900, on trouve un nombre raisonnable de récits expliqués (55) et allégoriques (39), mais seuls 12 récits appartiennent au satirico-costumbriste, et moins encore, 8 seulement, au grotesque. Un aussi petit nombre de textes est-il susceptible de former une catégorie à part entière ? Au-delà de cette considération purement numérique, les

⁵⁷ Cette expression traduit le concept d'« Unheimlich » développé par Freud dans son analyse de « L'homme au sable », d'Hoffmann. Voir Freud (Sigmund), « L'inquiétante étrangeté » [*Essais de psychanalyse appliquée*, 1933], in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985. Ce concept renvoie à l'angoisse qui naît face au retour du refoulé, face à quelque chose qui était familier mais ne l'est plus.

critères utilisés par Roas dans sa classification sont hétérogènes : si la division tripartite entre fantastique, pseudo-fantastique et merveilleux semble relever d'un seul critère, celui du type de surnaturel présent dans le récit, les sous-divisions renvoient à des critères d'ordre différent. Les différentes catégories du fantastique renvoient à des thématiques et à un espace-temps, mais le légendaire peut également renvoyer à une forme, celui du récit enchâssé. C'est le pseudo-fantastique qui constitue la catégorie la plus hétérogène : l'expliqué renvoie au type de fin du récit et, parfois, à un ton ou à l'intention du récit, le grotesque correspond à un ton ; le satirico-costumbriste et l'allégorique, à une intention.

Or, cette hétérogénéité conduit parfois à des classements qui ne rendent pas entièrement compte de l'essence du texte. Par exemple, le conte de Juan Eugenio de Hartzenbusch « Una mártir desconocida o la hermosura por castigo. Cuento moral⁵⁸ » est classé dans le pseudo-fantastique allégorique, en raison de l'intention moralisante affichée dès le titre. Mais le placer dans la même catégorie que « El tiempo y la verdad. Apólogo⁵⁹ », qui présente de vraies figures allégoriques, le Temps et la Vérité, masque la spécificité du type de surnaturel employé par Hartzenbusch, à savoir le merveilleux folklorique. De plus, David Roas n'envisage le fantastique qu'avec une fin indéterminée ou merveilleuse. À l'inverse, nous faisons l'hypothèse qu'un récit peut être fantastique malgré une fin qui rétablit l'ordre naturel des choses. Bien qu'ils produisent naturellement un effet d'étrangeté moins grand sur le lecteur, s'ils mettent pleinement en scène le doute quant à la raison de l'événement, ces contes appartiennent pour nous pleinement au fantastique. Par exemple, Roas exclut du fantastique le récit de Gertrudis Gómez de Avellaneda, « La velada del helecho⁶⁰ », qui ne cesse pourtant d'opérer un va-et-vient entre deux possibilités.

En lien avec cette conception du fantastique comme incompatible avec une fin rationnelle, David Roas inclut dans le fantastique de nombreux récits qui correspondent plutôt pour nous à la catégorie du merveilleux, car ils ne contiennent aucune remise en question de l'événement surnaturel. Selon sa définition, le merveilleux s'oppose au

⁵⁸ Hartzenbusch (Juan Eugenio), « Una mártir desconocida o la hermosura por castigo. Cuento moral », in *Semanario Pintoresco Español*, 1848 (9 janvier), XIII, n° 2.

⁵⁹ S.n., « El tiempo y la verdad. Apólogo », in *Cartas Españolas*, 1832 (15 mars), n° 43.

⁶⁰ Gómez de Avellaneda (Gertrudis), « La velada del helecho o el donativo del diablo. Novela », in *Semanario Pintoresco Español*, 1849 (10, 17 et 24 juin, 1, 8 et 15 juillet), XIV, n° 23, 24, 25, 26, 27 et 28.

fantastique en tant qu'il mettrait en scène un monde régi par des lois totalement différentes du nôtre, alors que le fantastique représenterait l'irruption problématique du surnaturel dans un monde similaire à celui du lecteur. Mais cette opposition permet uniquement de différencier du fantastique les contes de fées et la science-fiction, qui se déroulent dans des univers autres : peut-on parler d'« univers autre » dans le cas du « merveilleux chrétien », qui a le plus souvent comme décor une église ou un monastère ? Au lieu d'opposer deux types d'univers, nous préférons donc garder comme critère la remise en question ou non de l'événement surnaturel. C'est sur ce point que nous divergeons le plus du classement de Roas, car un grand nombre de récits qu'il considère fantastiques sont pour nous « merveilleux ». Si nous intégrons certains récits pseudo-fantastiques de Roas, nous avons néanmoins un nombre beaucoup plus restreint de contes véritablement fantastiques. La proportion est tout simplement inversée : dans le classement de Roas, trois quarts des contes étaient fantastiques alors qu'un quart appartenaient au pseudo-fantastique ; dans le nôtre, moins d'un quart des contes sont classés dans la catégorie du fantastique, quand tous les autres sont seulement considérés comme non mimétiques.

En ce qui concerne ce qui est « non fantastique » pour nous, il ne s'agit pas seulement de la catégorie du merveilleux déjà évoquée, ni du pseudo-fantastique de Roas. Nous avons décidé de ne retenir comme critère de classement que le traitement de l'événement surnaturel : nous distinguons de la catégorie du « fantastique », qui implique la notion de remise en question d'un événement problématique, deux catégories, « l'au-delà du fantastique », et « l'en-deçà du fantastique », poursuivant la métaphore initiée par Todorov concernant les frontières du genre. L'« en-deçà du fantastique » renvoie à l'étrange todorovien, c'est-à-dire à un effet fantastique larvé, car le caractère problématique de l'événement n'est pas suffisamment mis en avant. Il faut tout d'abord évoquer les contes qui renvoient à la thématique de la malédiction et de la prédiction qui s'accomplissent et que David Roas avait inclus dans sa catégorie du fantastique gothique. Premièrement, ces motifs, quoique fréquents dans ce genre de littérature, ne nous semblent pas être typiquement gothiques, au même titre que peuvent l'être le château ou le monastère en tant qu'élément de décor, ou que la figure de l'innocente persécutée. Ensuite, un thème apparemment surnaturel ne suffit pas à transformer un texte en conte fantastique. Si l'on prend