

Charles Grivel, *Fantastique-fiction*

Michel Lord

Volume 26, numéro 3, hiver 1994

Roman picaresque et littératures nationales

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501061ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501061ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Fantastique-fiction

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lord, M. (1994). Charles Grivel, *Fantastique-fiction*. *Études littéraires*, 26(3), 143–148. <https://doi.org/10.7202/501061ar>

Grivel, Charles, *Fantastique-fiction*, Paris, PUF (Écriture), 1992, 255 p.

■ Écrire sur le fantastique après les travaux de Todorov, Bessière, Finné, Vax, Caillois et autres n'est pas chose aisée. Ils n'ont pas tout dit, et ils se sont souvent contredits entre eux. Continuer d'en parler est d'autant plus nécessaire que chaque nouveau chercheur, lorsqu'il aborde la question, ne peut qu'être en désaccord avec ses devanciers. C'est presque une loi du genre que d'entrer en dialogue conflictuel avec autrui dans le but de proposer son système, sa vision à soi. Dans le domaine fantastique, cela a quelque chose d'étrange pourtant : comment se fait-il, en effet, que personne n'arrive à circonscrire de manière généralement satisfaisante pour la communauté des chercheurs le phénomène fantastique ? Cela tient à de multiples facteurs qui ont essentiellement trait au(x) corpus choisi(s), à la *méthodologie* et à la *subjectivité* qui ne peut que nous encercler, sinon nous cerner de très près, quand on aborde les rivages du fantastique. Tout dans ces trois facteurs entre le plus souvent en conflit dans le champ critique : chacun a *son* idée du fantastique et, corollaire obligé, choisit son corpus en fonction de cette idée, puis use de la méthode appropriée.

Charles Grivel, dans *Fantastique-fiction*, part du principe que le fantastique participe d'un « non-système ». Il s'en tiendra à cette conception par le vide, si je puis dire, tout au long de son discours. Rejetant l'approche générique, il soutient qu'« [il] n'y a pas à définir une série de textes », mais à

chercher à évaluer, dans un premier temps, les tenants et aboutissants de l'opération d'écriture dont il s'agit pour, dans un second temps, proposer un relevé des composantes majeures mises en œuvre afin d'en déterminer, si faire se peut, finalement la puissance (p. 30).

Partant de ce principe très large, Grivel construit son discours par fragments où sont convoqués et analysés presque indifféremment films, toiles, dessins et œuvres littéraires. Ou plutôt des fragments de ceux-ci. Ce qui heurte de plein fouet le concept de la totalité textuelle (ou artistique), si importante à mon sens dans le fantastique, puisque la fin détermine le plus souvent la fantasticalité ou la dissipe. Sur ce point, je m'interroge sur la pertinence de l'approche privilégiée par Grivel, qui, refusant d'entrée de jeu — mais n'en récusant pas le bien-fondé — l'analyse fonctionnelle, sémiotique ou systématique, donne à penser que le fantastique est quelque chose d'indéfinissable.

Pourtant, le livre est parsemé d'éléments de définition : « Car le fantastique est une notion : la notion d'un acte, la notion d'un faire, la notion d'un voir que l'œil intérieur recueille en figures, en ombres, et en éclats de mots » (p. 29) ; « Le fantastique désigne, sur le tableau, ce à quoi on ne croit pas et qu'on se fait voir pourtant dans la durée d'un récit (l'étendue d'un écran) qui en impose l'horrible vraisemblance » (p. 35) ; « L'outrance caractérise la scène fantastique » (p. 100) ; « Le Fantastique est ce à quoi l'esprit fait résistance » (p. 38) ; « Le fantastique est une inspiration de la fiction ; le fantastique est une intensité de la fiction » (p. 39). En fait, ce qui constitue le cœur du propos de *Fantastique-fiction*, c'est l'importance des notions d'écriture (mais une écriture très libre qui vise au dépassement de toutes les limites), d'écran (filmique, textuel, pictural) et la relation de cette écriture et de cet écran au lecteur, à ce *moi* qui se voit, se projette dans l'œuvre, à travers l'écran.

Or ce *moi* renvoie chez Grivel au moi du lecteur réel, ce qui, on le soupçonne, peut poser un certain nombre de problèmes à la fois de perception et de définition du fantastique. Mais il appert toujours que Grivel ne cherche paradoxalement pas tant à définir un genre ou une pratique qu'à découvrir l'essence d'un sentiment ambivalent (la peur, la terreur, l'horreur et le désir de tout cela dans le mouvement d'une pulsion/ répulsion) qui unit ce qui s'inscrit sur l'écran à ce qui s'inscrit dans l'écran.

Il n'y a pas à douter que Grivel touche là une corde sensible : ils sont rares les genres qui suscitent autant d'émotion de la part du lecteur/ spectateur/ voyeur. Déjà, pourtant, dans cette perspective, je ferais une distinction entre l'effet d'un film fantastique sur le spectateur et l'effet de la lecture d'une nouvelle fantastique. Mais si l'on s'en tient, par exemple, au texte littéraire, il me semble que Grivel, dans *Fantastique-fiction*, élargit un peu trop la notion de fantasticalité en ne tenant pas assez compte de la formalisation interne de l'objet textuel et en donnant trop de (toute la) place au lecteur explicite. Ainsi, il est certain que le lecteur réel peut trouver « fantastiques » toutes les dérogations aux règles de la quotidienneté la plus stricte, telles qu'on les trouve représentées dans les récits merveilleux, fantastiques ou de science-fiction. Une fée, un monstre venu de l'au-delà ou un astronef peuvent tous être, selon cette perspective extratextuelle, perçus comme « fantastiques ». Et je crois que la détermination de la fantasticalité commence là, mais qu'elle ne s'y arrête pas. Car sur le plan interne, strictement, les enjeux sont absolument différents selon les genres ou les sous-genres : dans l'univers interne du texte merveilleux ou de science-fiction, la fée et l'astronef sont tout à fait *réguliers*. Ils participent de ce monde, ils en sont les acteurs presque de droit, les machines inventées par la « science » dans ces mondes-là. En revanche, dans l'univers du récit fantastique, le monstre étrange apparu ici-bas de l'au-delà, la Chose, déroge quant à lui aux règles de la norme interne et est perçu par au moins certains acteurs ou certaines voix comme un phénomène parfaitement irréductible à toute *doxa*. Comme le souligne Grivel lui-même, « le Fantastique est ce à quoi l'esprit fait résistance » (p. 38). Et

pourtant, les preuves s'accumulent, le Horla (le *bors-là*), la monstruosité, s'impose (et ne se dissipe pas toujours), l'acteur faisant ce qu'il peut pour s'en sortir, s'il ne devient pas fou ou s'il ne meurt pas.

Si je précise une partie de ma conception du fantastique et si je fais des distinctions génériques que Grivel connaît sans doute mais qu'il refuse de faire dans son ouvrage, pour des raisons que j'aimerais bien savoir, c'est que son corpus comprend, outre des films et des œuvres picturales et littéraires, des récits merveilleux, fantastiques, de science-fiction et même des récits policiers. À la fin, entrent dans le corpus des faits personnels, apparemment autobiographiques, et qui recèlent, selon l'auteur, du merveilleux. Dans ce contexte, fortement hétérogène, on comprend que le discours insiste sur l'idée de « non-système ».

J'aurais aimé que Grivel donne une conclusion à son ouvrage et qu'il explicite, entre autres choses, le choix de son corpus (fantastique, surréaliste, policier, merveilleux, science-fiction, personnel...), qui ne paraît pas toujours pertinent. Il me semble, dans cette perspective, que certains paradigmes (la peur, le monstre, la machine) auraient gagné à être replacés dans leur co(n)textualité : ainsi serait apparue l'idée que la peur en régime policier et en régime fantastique n'ont ni la même valeur, ni la même fonction esthétiques.

Il ne s'agit pas ici d'être dogmatique, surtout en cette ère poststructuraliste, ni de jeter l'anathème sur quiconque. Grivel conteste l'approche des Todorov, Caillois et Finné, pour proposer une *vision* du fantastique, qui s'alimente à même une culture très vaste et une sensibilité toute particulière. Le chercheur qui voudra trouver une explication définitive du phénomène fantastique devra aller voir ailleurs, mais où ? — *that is the question*. En revanche, on trouvera dans ce livre un véritable *essai*, selon les vœux mêmes de la direction de la collection « Écriture » des PUF, qui privilégie « la forme de l'essai, traditionnellement la plus libre qui soit ». La conception qu'a Grivel du fantastique est large — trop large, me semble-t-il —, et son discours ne s'encombre pas de lourdeur méthodologique. Le moins qu'on puisse dire, c'est que l'ouvrage n'est pas académique ou didactique. Reste que la liberté essayistique génère ici un certain nombre de questions qui restent, sinon à éclaircir, du moins à discuter.

Michel Lord
Université de Toronto

Fantastique, plus ou moins

Je mets en exergue de ce que j'ai à dire ces paroles de Kierkegaard : « Je n'ai à combattre que des fantômes nocturnes, blêmes, exsangues et tenaces, auxquels je donne moi-même la vie et l'être ». Je complète par ces réflexions de Lyotard :

À l'intérieur du prétendu soi, ils sont plusieurs et ils se disputent. Le malheur est au dedans, ordinaire. Mais c'est parce que le dehors est dedans. On l'entend qui nous réclame. Nous nous sentons contenus, finis, non parce qu'une borne indique aussitôt son au-delà et que nous y aspirons. Qu'on puisse ou non passer outre, le mal est fait, la tentation, et l'on n'est pas content. Nous nous sentons finis parce que nous sommes infinis.

Je pourrais en rester là.

Sur le livre que j'ai voulu faire, *Fantastique-fiction*, je dirai pour commencer ceci, qu'il est voué à la compréhension de l'écriture. L'écriture précipite dans le monde des signes. Ce monde est double : de toute clarté et de toute obscurité. À mesure que la nomination se produit, l'objet reconnu se dérobe à la vue ; il est là dans le trait que je lui consacre, mais il est aussi (aussitôt) l'endechà ou l'au-delà de ce trait : l'incirconscribable, la pénombre qui l'entoure. D'autre part, rendons-nous compte que tous les livres, en critique aussi, malgré la parenté du sujet, ne poursuivent pas le même but : ainsi, pour ce qui me concerne, n'ai-je pas voulu « définir » ce qu'il en était, comme genre, du Fantastique. Il m'a paru que ce n'était pas, après les essais — certains bons, d'autres mauvais — que nous connaissons, la chose la plus urgente à faire. D'abord, parce que les déterminations génériques sont trop massives et que la singularité d'un récit X leur échappe, ensuite, parce que la circulation des modes d'écriture est — aujourd'hui du moins — la règle.

Le Fantastique va de pair avec la modernité. Ce mode d'écriture, ou plutôt, cet infléchissement de l'écriture épouse les transformations qui ont marqué, dès le début du siècle passé, le commerce du livre : sa « popularisation » et sa « visualisation ». On n'a certainement pas assez observé que l'acte à mes yeux fondateur du Fantastique moderne nie l'observance mimétique et nie aussi le genre : quand le groupe Byron, au bord du lac de Genève, un jour d'ennui, s'installe au pupitre imaginaire, il en ressort deux livres emblématiques, *Frankenstein* et *le Vampire*, deux livres-souches à avatars multiples, dont le succès jusqu'à aujourd'hui ne se démentira pas. Ces deux mythes — mais le mot ne convient pas — impliquent, premièrement, une écriture collective, deuxièmement, la mise en spectacle, troisièmement, la dimension parodique — toutes choses qui annulent le fonctionnement d'autorité du genre tel que la tradition le pense depuis longtemps. J'ai donc voulu tenir compte du fait que, voici maintenant deux siècles, nous avons changé de régime — de régime littéraire. Frankenstein et Dracula sont des héros postmodernes et nous nous trouvons à ce niveau-là leurs bien obligés lecteurs. L'écriture a changé. Elle ne réfère plus à la vérité ou à la réalité : elle fictionalise. (Il est d'ailleurs à cet égard intéressant de noter que l'effort de la génération réaliste qui suivit alla, en conformité avec ce que je viens de dire, à l'invention

fictionnelle du réel ; Balzac et Flaubert ne disent que cela : ce monde qui nous entoure n'est que le produit de ce que j'en pense hélas !)

J'ai donc voulu réfléchir aux conditions d'émergence d'un effet fantastique, assuré du fait qu'un thème, un objet, ne sont que des indicateurs secondaires : de mon point de vue, il n'y a pas de monstre en soi et il est possible d'apercevoir à partir de tout ce qui se présente à l'esprit, un œuf, comme l'a montré Béalou, ou un sein, comme l'a dit Philip Roth. Le texte fantastique met sous vos yeux ce que vous pensez afin de vous en effrayer. L'effroi est ici fondateur, par opposition à d'autres productions imaginaires. Et cet effroi, il faut fortement le souligner, est lié à la vue. Vue mentale pour commencer, mais représentation du vu aussi. À cet égard, l'édition de mon livre est défectueuse et j'aurais voulu pouvoir publier les très parlantes illustrations qui figuraient dans mon manuscrit. Le Fantastique fixe sur des images, non sur des réalités, fussent-elles imaginaires. Frankenstein propose la notion d'un double automatique, Dracula celle d'un double mortifère — rien que vivant, plus que vivant. Mort des deux côtés à la fois et, des deux côtés à la fois, représentation. La célèbre « hésitation » dont on nous entretient depuis longtemps est de ce point de vue redoutablement approximative : l'esprit du lecteur n'hésite pas entre un vrai et un faux, mais accueille et combine deux représentations contradictoires. Plus précisément, il se rompt et il se schize. Le Fantastique travaille sur la dualité des représentations mentales, c'est-à-dire sur la cessation, à la fois, du principe de réalité et de celui de mimésis. La modernité dit cela : l'artifice, la répétition et la refente d'un sujet impossible à combler.

Peur et jouissance sont ici inextricablement mêlées ; voir et ne pas voir et proposer sous voile à la vue. L'écriture fantastique orchestre un surgissement : le coup de baguette final et la restitution d'un apparent plancher des vaches ne changent rien à cela. Durant le spectacle, et c'est ce qui importe, je doute et je ne doute pas, simultanément. Du reste, la vérité (la vraisemblance) de ce qu'on me donne à voir ne me touche pas : le monde est un monde ouvert, c'est un lieu de passages — mais oui, l'analyse de Benjamin rejoint ce que je tente de dire là — et c'est un lieu de souterrains. La ville et ses contre-espaces « isolés » (châteaux, maisons hantées...) qui proposent un cadre au phénomène que j'analyse expriment bien cela : l'effondrement du réel et l'implosion d'un monde centré sur sa symbolique autoritaire : le Roi, le Temple.

D'où l'importance des facteurs de localisation dans mon livre ; la comparaison avec ce qui se passe en état de rêve est peut-être ici utile : c'est projeté sur l'enveloppe de l'œil clos que l'esprit se donne à penser et c'est en assignant aux traces qu'il repère une dimension topographique qu'il s'exprime. Il s'exprime donc dans un espace de représentation, il épouse les formes qu'il lui donne et qu'il reconnaît pourtant être étrangères. Ce paysage de sous-bois sous la lune avec ombres potentielles est le mien mais non le mien. Je crois le lecteur moderne partagé, en proie à la dualité. Plus le monde qu'on lui donne à vivre se remplit d'artifices (de marchandises), plus il se décompose aussi. On touche ici peut-être au point d'ancrage d'une rationalité qui ne cesse

de se démentir en s'offrant à elle-même toujours davantage des témoignages — miraculeux — de son propre fonctionnement : un monde de marchandises serait un monde parfaitement réglé et vrai, dit le système ; or nous constatons que le système dit aussi son démenti.

Dans un monde à circulation marchande — à vérité absente —, tous les produits s'équivalent comme produits. Aucun n'échappe à la fiction qui lui est constitutive ; tous ensemble figurent pourtant, à leur horizon, un espace indemne de celle-ci. Dédoubler, redoubler, faire remonter, faire revenir, avec effet de réalité, c'est cela le Fantastique.

Aussi bien je m'en effraie et aussi bien j'en ris.

Charles Grivel
Université de Mannheim