

Le récit fantastique comme forme brève

On the brevity of fantastic narratives

ZUFFEREY JOËL

Université de Lausanne

joel.zufferey@unil.ch

Abstract

How is the fantastic narrative brief? The demonstration starts from the idea that it is by means of the concession (of the type *although X, Y*) that a fantastic event is expressed: the procedure consists of positing an attested fact which serves as a referential framework (X) and attaching an unusual element (Y) to it. The concessive pattern, since it defines the narrative coherence, founds the unity of the narrative according to the principle of brevity that it achieves (quasi-logical articulation of two terms). The concession thus constitutes the structural core with which the poetics of the genre is destined to play: each author manages, in his or her own way, the concessive formula in the narrative and, as a result, takes a position relative to the principle of brevity.

Key-words

brevity, concession, fantastic literature, narrative.

Resumen

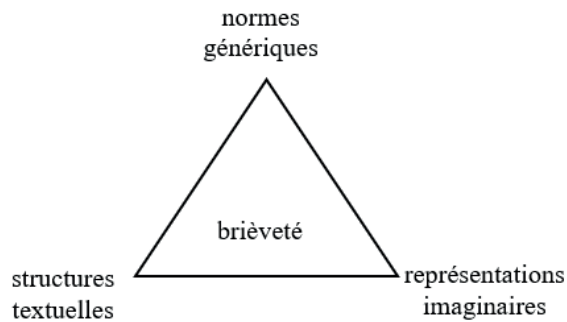
¿Por qué podemos definir el relato fantástico como breve? La demostración parte de la idea de que un evento fantástico se expresa mediante una estructura concesiva (del tipo *aunque X, Y*). El procedimiento consiste en asociar a un dato comprobable que sirve como cuadro referencial (X) un elemento insólito (Y). La unidad del relato se radica en el esquema concesivo —que define la coherencia narrativa— según el principio de brevedad que realiza (articulación casi-lógica de dos términos). La estructura concesiva constituye entonces el núcleo en que la poética del género debe basarse para crear el texto. Cada autor maneja, a su modo, la construcción concesiva en el relato y, por consiguiente, toma posición en relación con el principio de brevedad.

Palabras clave

brevedad, concesión, literatura fantástica, relato.

1. Introduction

La littérature, par la diversité des cas de figure qu'elle offre à lire, invite à penser que la brièveté se définit, mais aussi s'accomplit de multiples façons. Nous ne poursuivrons aucunement l'objectif d'en donner la mesure, ni sur le plan conceptuel, ni sur le plan formel. Mais il ne s'agira pas non plus, à l'inverse, d'extrapoler des règles générales à partir de l'observation de quelques cas singuliers. Dans le but d'éviter les deux écueils (l'épuisement dans le singulier et la simplification dans le général), nous proposons d'aborder la brièveté comme *un effet produit par une structure textuelle qui signifie dans un cadre générique normé et qui est adossée à des représentations imaginaires*. Cette formulation ne constitue pas une définition de la brièveté, mais vise à expliciter les paramètres qui permettent d'en décrire les réalisations et d'en saisir les enjeux dans ses divers contextes de manifestation. Le principe est donc celui d'une triple détermination de la brièveté, qui exclut la possibilité de la réduire à un simple critère de longueur (le plus court n'est pas toujours le plus bref):



Les trois pôles du triangle participent conjointement à l'aménagement d'un effet de brièveté, mais ils voient varier leur degré d'implication et de pertinence selon les textes considérés. Par exemple, la fable assume traditionnellement le statut de genre narratif bref et les auteurs qui la pratiquent le reconnaissent d'ailleurs volontiers. Ainsi, dans la ligne de ses illustres devanciers, Antoine Houdard de la Motte écrit en ouverture de ses *Fables nouvelles*: "[La fable] est un petit Poëme Épique, qui ne le cède au Grand que par l'étendue" (1719: xi). Mais dans le cadre du genre, les auteurs ne cultivent pas la brièveté par les mêmes moyens, ni à un même degré. Et par ailleurs, la confrontation des genres fait remarquer que la fable ne partage pas les mêmes qualités formelles de brièveté que l'épigramme aux origines lapidaires, qui lui est pourtant voisine. Quant à la brièveté de l'épigramme, elle ne coïncide pas avec celle de l'aphorisme, par exemple.

En partant des trois paramètres de base, il apparaît possible de situer, suivant leurs principes de réalisation, les formes brèves sur l'aire du triangle; elles se situeront, selon leurs conditions d'agencement, à plus ou moins grande distance de chacun des trois sommets.

Inscrite dans ce cadre général qui entend prévenir tout fixisme a priori dans l'étude de la brièveté, la réflexion qui suit propose de montrer que le récit fantastique constitue une forme brève. La thèse pourrait sembler paradoxale, compte tenu de l'existence avérée de romans fantastiques longs et complexes. Mais le paradoxe sera levé dans la mesure où nous ne considérons pas la brièveté du fantastique au niveau de ses réalisations concrètes en discours, mais comme une condition structurelle avec laquelle la poésie du genre est vouée à composer.

2. Le fantastique et sa forme d'expression

Le fantastique pose d'emblée un problème de définition dont dépend finalement l'extension de la catégorie:

Les litiges territoriaux entre fantastique, science-fiction, merveilleux, fantaisie et *fantasy* ne sont pas réglés, le "sous-genre" fantastique pouvant arbitrairement être compréhensif des autres, ou en être radicalement distinct, ou être largement absorbé par eux (Marot, 2020: 9).

Nul autre choix ne se présente que de prendre un parti et d'en expliciter les conséquences. Notre démonstration prendra appui sur la définition proposée par T. Todorov, dont le caractère restrictif (bien que souvent critiqué) constitue à nos yeux une force: étant donné que les éléments exclus de la catégorie (principalement l'étrange et le merveilleux) ne sont pas négligemment abandonnés dans les restes irrécupérables de la théorie, mais reçoivent un statut plein et assumé, la conception développée par Todorov établit des distinctions claires et précises au sein des textes et des genres qui touchent au surnaturel. Voici le cœur de l'explication:

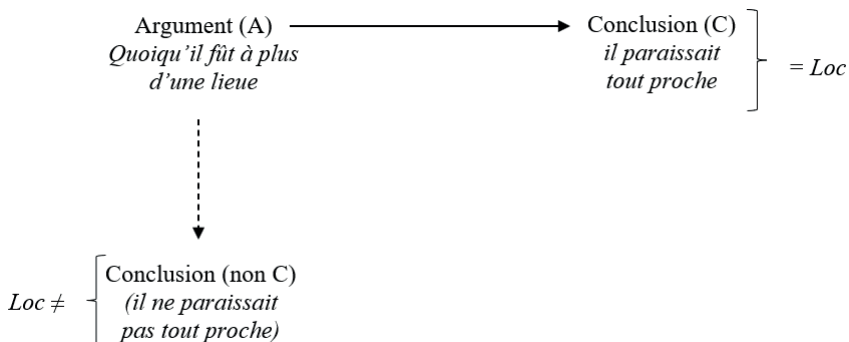
Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants: avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; *dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux* (Todorov, 1970: 29).

Le fantastique suppose donc, selon Todorov, la reconnaissance d'un monde ordinaire, réaliste, et, dans ce cadre de référence, l'irruption d'un fait anormal, susceptible d'en troubler la nature. Ce postulat, avec toute la marge interprétative qu'il suppose, invite à cerner

le fantastique dans sa dimension ontologique. Mais pour que l'explication soit opératoire dans une approche des textes et permette de soulever la question de la brièveté, il convient de procéder à sa transposition sur le plan des formes langagières. Cette opération est rendue possible par le fait que l'ontologie du fantastique requiert, pour être exprimée, un dispositif formel impliquant une articulation interne spécifique: la concession. Voyons sur un exemple comment la concession donne forme au fantastique:

Par un singulier effet d'optique, se dessinait, blond et doré sous un rayon unique de lumière, un édifice qui surpassait en hauteur les constructions voisines, complètement noyées dans la vapeur; *quoiqu'*il fût à plus d'une lieue, il paraissait tout proche. On en distinguait les moindres détails, les tourelles, les plates-formes, les croisées, et jusqu'aux girouettes en queue d'aronde. (Gautier, "La Morte amoureuse", 1836; dans tous les extraits, le soulignement des connecteurs concessifs est de nous.)

Dans le principe, la concession articule deux termes (dont les effets de sens varient selon leur ordre de présentation dans la linéarité textuelle et le connecteur impliqué) : l'un des termes assume le statut de prémisse ou d'argument au sens large (*il fût à plus d'une lieue*) et l'autre celui de conséquent ou de conclusion (*il paraissait tout proche*). Dans cet enchaînement, le terme de départ (l'argument) pose une information attestée dans la mesure où le locuteur s'y rallie: l'état décrit est censément vrai et fournit son point d'attache au mouvement concessif. À cette donnée initiale, le discours relie le second terme (la conclusion), qui est présenté comme non-attendu, voire même illogique, compte tenu de l'argument. Dans l'exemple, la conjonction "quoique" signale précisément le caractère non topique, surprenant de l'enchaînement et donne à comprendre que, en principe, c'est à une conclusion inverse à celle exprimée que devrait conduire l'argument. On peut représenter ce dispositif au moyen d'un schéma du genre de ceux proposés par Jean-Michel Adam (2005: 110; 2011: 157s):



La flèche en pointillé signale l'enchaînement naturel, censé découler logiquement de l'argument. Mais, dans la situation de discours en question, ce mouvement n'est précisément pas validé par le locuteur. Ce dernier assume, contre toute attente et à titre exception-

nel, la conclusion inverse, tout en reconnaissant qu'elle est anormale. L'exemple permet de comprendre que le dispositif concessif, dans la mesure où il construit une relation "quasi-logique entre les propositions contradictoires" (Gollut, 1993: 110), convient parfaitement à l'expression du fantastique: il s'agit, pour le fantastique comme pour la concession, de poser une donnée de base qui sert de référentiel et de lui rattacher un second élément qui est jugé surprenant par le locuteur, tout en étant admis par lui.

Toutefois, selon Todorov (citation *supra*), les conditions de normalité qui sont enfreintes dans l'univers fantastique ne concernent pas uniquement les événements relatés, mais aussi les "lois" qui les gouvernent et fondent leur enchaînement. Ces principes de régulation, qui déterminent le cadre de référence dans lequel émerge le fantastique, se retrouvent également au cœur de la structure concessive. En effet, Robert Martin (1987: 81-82) souligne que toute concession implique, de manière sous-jacente à son développement, une structure hypothétique de type *si A, non C* – autrement dit, si l'argument est effectif, alors c'est le conséquent non C (inverse à celui assumé par le locuteur) qui en découle normalement: *si l'édifice est à plus d'une lieue, alors, normalement, il ne paraît pas tout proche*. Cet énoncé implicite a statut de principe ou de loi et correspond (quel que soit le contenu sémantique qu'il véhicule) à une norme de réalité dans l'univers représenté. Ainsi, le locuteur qui produit un énoncé concessif reconnaît le bien-fondé de la loi sous-jacente (sans quoi il ne parlerait pas sur le mode concessif), tout en affirmant que, dans la situation évoquée et à titre exceptionnel, un fait surprenant déroge à cette loi.

En résumé, la concession convient structurellement à l'expression du fantastique, et aucun autre dispositif langagier ne la concurrence dans cette fonction: elle pose un fait (l'argument A) qui constitue le cadre de réalité dans lequel opèrent des principes de régulation (l'hypothétique sous-jacente), tout en signalant qu'un fait déviant, non conforme aux lois, y fait irruption (la conclusion C). De ces explications, il ne faudrait cependant pas déduire que toute articulation concessive instaure un univers fantastique. Pour donner lieu au fantastique, il est indispensable que l'enchaînement concessif ménage, sur la base des contenus énoncés, un impact ontologique. Illustrons les deux modalités concessives, avec et sans perturbation ontologique:

[Au jeu de paume.] C'étaient des Aragonais et des Navarrais, presque tous d'une adresse merveilleuse. Aussi les Illois, *bien qu'*encouragés par la présence et les conseils de M. Alphonse, furent-ils assez promptement battus par ces nouveaux champions (Méri-mée, "La Vénus d'Ille", 1837).

*Quoiqu'*elle ne parlât pas, je discernais clairement sa pensée: elle regardait le pied, car c'était bien le sien, avec une expression de tristesse coquette d'une grâce infinie (Gautier, "Le Pied de la momie", 1840).

Dans le premier exemple, les encouragements et les conseils (argument) sont favorables à la victoire, et pourtant, conséquence non attendue, c'est la défaite qui survient. Loin de

troubler l'ordre naturel, la bifurcation concessive obéit à une raison impérieuse parfaitement logique: l'habileté de l'adversaire apparaît plus décisive que le soutien verbal de M. Alphonse. Autrement dit, deux causes entrent en confrontation et, de façon conventionnelle, la plus puissante finit par imposer ses effets au détriment de la plus faible. En l'occurrence, la concession manifeste certes une tension dans l'accomplissement des faits, mais sans troubler l'ordre onto-logique (*le plus fort gagne*) et donc sans agir en levier du fantastique.

Dans le second extrait, la concession ne revêt pas la même pertinence. La loi sous-jacente à l'énoncé, reconnue dans son caractère normatif par l'instance de parole, voudrait que *si une personne se tait, on n'accède pas à ses pensées*. Or, la conclusion assumée par le narrateur (*je discernais clairement sa pensée*) contrevient à cette règle au point de remettre en question l'unité naturelle de la sphère individuelle et le principe d'altérité des personnes. Dans ces conditions, une atteinte est portée à l'ordre ontologique des êtres au point d'apparaître problématique: faut-il, au plan herméneutique, réviser le statut du monde représenté en lui retirant tout principe de réalité (le cas échéant, il s'agirait d'un monde contrefactuel), ou convient-il d'expliquer le phénomène par une voie originale, par exemple psychologique, mais compatible avec l'ordre naturel (se découvrirait alors un aspect méconnu du monde réel)? Cette alternative devant laquelle est placé le lecteur correspond précisément, selon Todorov, à l'état fantastique.

La concession à impact ontologique génère donc le fantastique. Et il suffit que les contenus propositionnels s'enchaînent sur un autre mode pour que l'effet fantastique disparaisse: "Comme elle ne parlait pas, je discernais clairement sa pensée." La logique de l'infraction sur fond d'une norme admise ne s'applique pas à un tel enchaînement. Suivant une dynamique différente, l'énoncé associe des données qui paraîtraient antinomiques dans le monde réel, tout en signifiant que leur relation obéit à un régime normal d'implication dans l'univers de la fiction (où, d'ordinaire, les mots sont supposés faire écran à l'intercompréhension). Le monde projeté comporte ainsi, parmi ses principes de fonctionnement, la loi selon laquelle *si quelqu'un ne parle pas, on discerne clairement sa pensée*. Au sein des distinctions de régimes établies par Todorov, une telle logique ressortirait d'un monde *merveilleux* – dont le procédé d'instauration se distingue de la modalité fantastique.

La thèse est posée: l'articulation concessive des propositions (avec impact ontologique) donne lieu au fantastique. Sans s'ériger en preuve indéfectible de la concordance structurelle du concessif et du fantastique, une observation dans les textes plaide en faveur du rapprochement des deux dispositifs. Un relevé systématique des mouvements concessifs dans quelques nouvelles du XIX^e siècle révèle des taux de présence contrastés selon le caractère fantastique ou non des textes¹:

1 Les structures concessives qui ont été intégrées à l'enquête sont marquées par les connecteurs suivants: *bien que, quoique, même si, cependant* (les emplois temporels ont été exclus), *malgré, mais* (uniquement lorsqu'il a une valeur concessive), *néanmoins, pourtant, toutefois*.

œuvres	nombre de concessions	moyenne pour 1000 mots
Balzac: <i>Jésus-Christ en Flandre</i> , 1831	20	3.2
Dumas: <i>Histoire d'un mort racontée par lui-même</i> , 1835	24	3.3
Gautier: <i>La Morte amoureuse</i> , 1836	38	3.2
Mérimée: <i>La Vénus d'Ille</i> , 1837	42	4
Gautier: <i>Le Pied de la momie</i> , 1840	13	3.2
Maupassant: <i>Lettre d'un fou</i> , 1885	9	5
Maupassant: <i>Le Horla</i> (1), 1886	13	4.3
Maupassant: <i>Le Horla</i> (2), 1887	30	3.4

Pour ces huit nouvelles à caractère fantastique, le nombre relatif de structure concessives varie donc entre 3.2 et 5 occurrences pour 1000 mots – correspondant à une moyenne globale de 3.69. Voici, en comparaison, les relevés correspondant aux mêmes connecteurs concessifs, tels qu'ils ont été réalisés dans des nouvelles qui ne ressortissent pas au genre fantastique:

œuvres	nombre de concessions	moyenne pour 1000 mots
Mérimée: <i>Mateo Falcone</i> , 1829	15	3.3
Hugo: <i>Claude Gueux</i> , 1874	14	1.6
Daudet: <i>La dernière classe</i> , 1873	3	1.8
Villiers de l'Isle-Adam: <i>Virginie et Paul</i> , 1874	2	1.6
Maupassant: <i>Une Partie de campagne</i> , 1881	3	0.73

Le nombre moyen de concessions atteint, dans ces textes, 1.81 occurrences pour 1000 mots. Dans les deux types de corpus, toutes les concessions ont été retenues, qu'elles impliquent ou non une infraction à l'ontologie naturelle. Cette approche très inclusive se justifie par le fait que certains mouvements concessifs apparemment anodins, qui n'affectent pas la nature du monde représenté, accompagnent des concessions à fort impact ontologique, et par conséquent participent, en raison des conditions sémantiques environnantes, à l'esthétique fantastique. C'est dire que les structures concessives qui conduisent à une révision des lois de l'univers ne présentent pas toujours des caractéristiques objectives qui permettent de les distinguer de celles qui opèrent conformément à la naturalité du monde. Saisis globalement, les chiffres montrent que la présence moyenne de la concession est deux fois plus élevée dans les textes assumant un statut fantastique que dans les autres. Même s'il demande à être vérifié sur un corps de textes plus important, ce constat d'une disparité du nombre d'occurrences

tend à confirmer, en surface des textes et à titre de symptôme, l'homologie structurelle que nous avons établie entre la concession et le fantastique.

C'est sur la base de cette configuration que nous proposons de considérer le fantastique comme une forme brève et ses réalisations discursives comme des variations sur cette condition fondamentale.

3. Le fantastique et la brièveté: quelques variations narratives

Si le fantastique suppose la formulation d'une concession (avec impact ontologique), cela revient à dire qu'il existe, objectivée dans les formes linguistiques, une structure qui le définit: la concession, qui articule dans sa composition minimale deux propositions (*bien que X, Y*), constitue le moule dans lequel se configure le fantastique. À ce titre, elle est la formule ramassée par laquelle s'exprime la cohérence générale du récit – une sorte de schème sémantique minimal que le récit a pour tâche de déplier afin de le rendre intelligible. Le récit renferme ainsi, dans sa morphologie profonde, le principe unitaire qui scelle précisément la brièveté de sa composition².

Que le fantastique soit bref en raison du dispositif langagier qui permet de l'exprimer n'implique cependant pas que tous les récits fantastiques s'alignent, dans leur mise en discours effective, sur cette qualité. Il n'y aurait, par exemple, guère de pertinence à affirmer que *L'Ève future* (1886) ou *Le Portrait de Dorian Gray* (1890) réalisent un idéal de brièveté; de même, il serait fortement contre-intuitif d'affirmer que *La Peau de chagrin* (1831) puisse prétendre à cet état. La brièveté inhérente au fantastique ne suffit donc pas à garantir celle des récits concrets affiliés au genre. Il demeure toujours possible que, dans sa forme actualisée, le récit perde, par la multiplication des procédés d'amplification, l'aspect de la brièveté. Étendre et complexifier le récit en multipliant les péripéties reste une option de composition, mais de tels développements, lorsqu'ils sont mis en œuvre, ne procèdent pas, statutairement, de la dynamique fantastique et, probablement même, l'affaiblissent.

En partant de notre conception formelle du fantastique, il est possible de rendre compte des manières variées par lesquelles les auteurs gèrent la formule concessive dans leurs récits et, par là même, se positionnent par rapport au principe de brièveté sous-jacent au genre³. Cette perspective, sensible à la variation, ouvre la voie à une histoire du genre (dont il a souvent été reproché à Todorov de ne pas tenir compte). Pour une première ébauche visant à illustrer la démarche, nous présentons trois attitudes poétiques distinctes.

2 Un parallèle pourrait être tiré avec le dispositif d'une autre forme brève, celui de l'*exemplum*, dont la logique interne est rendue, de manière synthétique, par la sentence que le récit a charge d'illustrer.

3 Insistons encore, car le point est crucial: notre analyse appréhende la brièveté au niveau de la composition narrative et non à celui des choix stylistiques. La confrontation des deux strates fournirait certainement un éclairage plus complet et plus nuancé sur la problématique du bref dans la littérature fantastique.

3.1. Le récit fantastique comme structure brève

Le premier cas de figure, bien réalisé dans “La Morte amoureuse” de Théophile Gautier, consiste à construire l'intrigue narrative sur le motif fantastique⁴. Dans la nouvelle, la phase narrative du nouement contient deux structures concessives qui troublent l'ontologie naturelle. La première intervient dès l'ouverture du nouement:

Je levai par hasard ma tête, que j'avais jusque-là tenue inclinée, et j'aperçus devant moi, si près que j'aurais pu la toucher, *quoique* en réalité elle fût à une assez grande distance et de l'autre côté de la balustrade, une jeune femme d'une beauté rare et vêtue avec une magnificence royale (Gautier, “La Morte amoureuse”, 1836).

L'apparition de la créature potentiellement surnaturelle s'accompagne d'une perturbation des catégories spatiales de la proximité/distance. Un phénomène analogue se répète avec le deuxième segment concessif, déjà cité plus haut (“quoiqu'il fût à plus d'une lieue, il paraissait tout proche”). Par ailleurs, outre un nombre important de concessions (plus de 30 occurrences) qui, tout au long du récit, déjouent les schémas conventionnels de l'action, une troisième structure (dédoublée) problématise spécifiquement la nature de la protagoniste. Elle prend place dans l'action centrale, à la suite immédiate du nœud:

Je ne sais si cela était une illusion ou un reflet de la lampe, mais on eût dit que le sang recommençait à circuler sous cette mate pâleur; *cependant* elle était toujours de la plus parfaite immobilité. Je touchai légèrement son bras; il était froid, *mais* pas plus froid *pourtant* que sa main le jour qu'elle avait effleuré la mienne sous le portail de l'église⁵ (Gautier, “La Morte amoureuse”, 1836).

Ce sont les catégories animé/non animé et vivant/non vivant qui sont ici remises en question par les deux concessions. Le récit présente donc, au niveau du nouement, une irrégularité problématique, qui se maintient dans la macroproposition suivante (son traitement change dans la phase de résolution⁶). Entendu ici strictement comme la forme particulière de l'énoncé⁷, le récit assume une dimension fantastique dans la mesure où le schème concessif en informe la structure. Chargé de déclencher le nouement narratif, le fait déviant, porteur du trouble ontologique, règle la trajectoire narrative; c'est dire que le dénouement portera

4 Nous reprenons ici la segmentation du récit, opérée par J.-M. Adam, en cinq macro-propositions principales: situation initiale, complication, action centrale, résolution, situation finale (voir notamment Adam 2005: 54).

5 Des deux conjonctions “mais”, seule la seconde se prête à une interprétation concessive.

6 Dans la nouvelle de Gautier, le dénouement consacre l'émergence du surnaturel (au détriment d'une explication rationnelle des faits): “La pauvre Clarimonde n'eut pas été plutôt touchée par la sainte rosée que son beau corps tomba en poussière; ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés”. Le scénario diégétique correspond, dans les termes de Todorov, au *fantastique-merveilleux* qui s'applique à “la classe des récits qui se présentent comme fantastiques et qui se terminent par une acceptation du surnaturel” (1970: 57).

7 Suivant Gérard Genette (2007: 13-14), on distingue le *récit* de l'*histoire* (les événements racontés).

nécessairement (vu la corrélation logique entre complication et résolution) sur l'événement irrégulier, quelle que soit l'issue qui lui est réservée au plan de l'histoire. Dans un tel mode de planification, où la structure inhérente au motif fantastique définit la mise en intrigue, l'économie narrative relève, de manière prototypique, d'une poétique de la brièveté.

3.2. *Le fantastique à contre-temps de l'intrigue*

Bien différente est la poétique du fantastique telle qu'elle est mise en œuvre dans les nouvelles que Charles Nodier a réunies, une quinzaine d'années avant "La Morte amoureuse", sous le titre *Infernalía* (1822). Le caractère fantastique attribué au recueil provient du surgissement de faits surnaturels impliquant des fantômes, des vampires, le diable... Au contraire de la dynamique narrative observée dans "La Morte amoureuse", les faits insolites, qui définissent l'ontologie du monde raconté en discordance avec le monde réel, n'apparaissent généralement pas sur un mode problématique et ne sont donc pas exprimés par le moyen de la concession⁸:

Un revenant fréquentait le château de Lindenberg, de manière à le rendre inhabitable. Apaisé ensuite par un saint homme, il se réduisit à n'occuper qu'une chambre qui était constamment fermée ("La Nonne sanglante").

Un château hanté, les agissements d'un esprit sont les données qui, posées à l'incipit, définissent le cadre narratif. Ces phénomènes, a priori non conventionnels, reçoivent un traitement discursif qui, par l'absence de concession, les naturalisent: aussi original soit-il, l'ordre du monde n'est donc pas censé troubler les attentes.

Le surgissement du fait surnaturel, en raison de sa régularisation dans le récit, n'intervient pas au titre de nouement. Il se rencontre régulièrement, dans le recueil, en situation initiale, mais il peut également prendre place dans le dénouement:

Il [le frère du défunt] lui sembla qu'il voyait l'ombre de M. de la Courtinière qui lui faisait signe de la main et semblait l'appeler. il ne s'effraya point; il suivit le spectre jusqu'au cellier de la maison, et le vit disparaître justement sous la fosse où il avait été enterré. Ce prodige lui donna quelques soupçons sur le forfait commis ("Histoire d'un mari assassiné").

Les événements se déroulent sans surprise manifeste; la relation des faits poursuit, sans retournement vu l'absence de connecteur concessif, sa marche logique. En d'autres

8 On trouve quelques nouvelles qui traitent le surnaturel sur un mode concessif et le font coïncider avec le nouement narratif: "On attribua toutes ces choses à la méchanceté de la défunte Catherine, et on se hâta de l'enterrer, dans l'espérance qu'elle ne reviendrait plus. *Mais* au bout de quelques jours, on entendit un grand bruit, causé par des tuiles et des briques qui se cassaient." ("Histoire d'une damnée qui revint après sa mort"). Le fait est plutôt rare dans le recueil de Nodier.

occurrences, la pleine acceptation des données surnaturelles fait même l'objet d'un soulignement par le recours à des connecteurs dénués de pertinence oppositive:

La femme exécuta fidèlement ce qu'il lui avait ordonné [de l'enterrer après sa mort devant la porte de la cuisine]; *et* après la mort de Harppe on le vit souvent dans le voisinage [...] ("Le Vampire Harppe").

–*Puisque* tu reviens de l'autre monde, donnes-moi des nouvelles de Pierre Defais, mort depuis peu de temps? ("Spectres qui vont en pèlerinage")

Le coordonnant "et" (au contraire de "mais"), conjoint, sans marquer de tension, des informations que l'on jugerait en principe incompatibles –être un cadavre et agir dans le monde. Dans le second exemple, qui représente le niveau d'appréhension d'un personnage, l'argument, en raison du connecteur qui l'introduit, se trouve investi d'un statut de vérité a priori et d'un haut degré de notoriété: le fait de revenir de l'autre monde, loin d'être jugé problématique, est présenté comme une connaissance bien établie, susceptible d'en justifier une autre.

Ces éléments d'analyse donnent à comprendre que le monde représenté implique des principes de régulation qui légalisent le surnaturel, de sorte que le fantastique, s'il en est, réside uniquement dans l'altérité avérée du monde fictionnel à l'égard de l'univers de référence (celui du lecteur)⁹. Dans de telles conditions, où le surnaturel n'est pas cadré par voie concessive comme une infraction aux règles, le principe compositionnel de la brièveté narrative s'estompe. En effet, le récit ne se donne pas à lire comme l'explication d'un schéma concessif qui serait le fondement de son unité. Et si la plupart des nouvelles de Nodier ménagent tout de même un effet de brièveté, cela est dû à la gestion informative elliptique, à la retenue descriptive et à l'économie dialogale pratiquées par l'auteur – aménagements textuels non structurellement tributaires de la question du fantastique.

3.3. *Le fantastique avec suspension de l'impact ontologique*

Le troisième cas correspond aux récits qui valorisent l'insolite sans verser dans le surnaturel – ce qui se laisse observer dans certaines nouvelles de Maupassant. Un trouble potentiel de la réalité peut être exprimé par le truchement d'une concession. Mais l'impact ontologique est alors immédiatement suspendu par des commentaires qui révisent les connaissances établies du monde, sans en transformer la nature:

[Le narrateur raconte se confie après avoir vu une rose se faire cueillir sans main visible qui la saisisse.]

Alors, je rentrais chez moi l'âme bouleversée; car je suis certain, maintenant, certain

9 Dans le cadre théorique défini par Todorov, il ne s'agirait pas d'un univers *fantastique*, mais *merveilleux*, par le fait qu'il requiert, pour expliquer les phénomènes insolites, "de nouvelles lois de la nature" (1970: 46). Intégrer le recueil de Nodier au champ du fantastique repose donc sur une acception large du domaine.

comme de l’alternance des jours et des nuits, qu’il existe près de moi un être invisible, qui se nourrit de lait et d’eau, qui peut toucher aux choses, les prendre et les changer de place, doué par conséquent d’une nature matérielle, *bien qu’*imperceptible pour nos sens, et qui habite comme moi, sous mon toit... (“Le Horla”, 1887)

L’événement extraordinaire, de même que l’existence de l’être invisible, sont finalement assumés comme des connaissances positives du monde réel. Et si une concession intervient, elle endosse une fonction heuristique: à l’occasion d’un fait troublant de l’expérience (un être imperceptible est *pourtant* matériel), elle surmonte l’anormalité pour entrevoir un aspect méconnu du monde. L’événement insolite ne conduit donc pas à inventer une nouvelle ontologie, mais sert à en réviser une part au nom des progrès de la science et de la connaissance. C’est le sens du raisonnement suivant, qui fait écho aux affirmations de la citation précédente:

Tenez, voici le vent qui est la plus grande force de la nature, qui renverse les hommes, abat les édifices, déracine les arbres, soulève la mer en montagnes d’eau, détruit les falaises et jette aux brisants les grands navires, le vent qui tue, qui siffle, qui gémit, qui mugit, l’avez-vous vu et pouvez-vous le voir: Il existe *pourtant!* (*Ibid.*)

La concession s’applique ici à une donnée naturelle indiscutablement admise (bien qu’invisible, le vent existe). Le caractère surprenant réside non pas dans le phénomène lui-même, mais dans la manière de le considérer. Il faut ainsi comprendre que la composante fantastique de l’histoire se situe dans le réel, qu’il ne s’agit en aucun cas de révoquer¹⁰. L’élément surprenant qu’introduit la concession est, dans un deuxième temps, assimilé par la rationalité qui travaille à normaliser l’inconnu. Le schème concessif n’est pas, dans ce dispositif, la structure profonde qui unifie le récit comme une forme brève, mais le symptôme ponctuel d’une compréhension superficielle du monde que le récit entreprend précisément de dépasser.

4. Conclusion: la brièveté au cœur du fantastique

La question du domaine d’application du fantastique est aussi ancienne que le genre lui-même. Aux approches restrictives (celle de T. Todorov, mais aussi, par exemple, celle de R. Godenne¹¹) s’opposent les conceptions plus embrassantes (celle défendue notamment par J. Malrieu¹²). Notre examen du fantastique ne vise pas ultimement à prendre position dans

10 Suivant les catégories de Todorov, le monde appartiendrait, dans ce cas, au domaine de l’étrange, étant donné “que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d’expliquer les phénomènes” (1970: 46).

11 “Donc la part accordée au fantastique n’est pas du tout celle qu’on veut nous faire croire. De fait, les textes fantastiques sont une minorité: ils tournent autour de la centaine” (Godenne 2009: 17).

12 Son adhésion à une catégorie large transparait dans certains de ses commentaires: “Pas plus qu’on ne saurait réduire l’élément perturbateur présent dans le récit fantastique au surnaturel, on ne peut réduire le genre fantastique à l’hésitation entre deux interprétations opposées” (Malrieu, 1992: 45).

une querelle d'étiquettes, mais tente d'éclairer un point qui nous paraît central: l'importance de l'économie concessive dans le régime fantastique. Corrélativement, il s'agit également, par l'attention portée aux traitements variés de la concession, d'ouvrir la voie à une histoire formelle du genre. Ainsi, les trois exemples analysés correspondent à autant de cas de figure irréductibles dans la conception du fantastique qu'ils supportent et dans leur fonctionnement esthétique.

C'est dans "La Morte amoureuse" que la concession assume un impact ontologique au point de soumettre les lois usuelles du monde à révision: la conclusion non attendue affecte le principe de normalité dans une mesure que le récit à charge d'expliquer. Il s'agit du récit fantastique par excellence, et celui pour lequel les conditions de la brièveté se vérifient par le fait que la cohérence narrative est assurée, en structure profonde, par le schème concessif.

Quant aux nouvelles de Nodier (*Infernalía*) et de Maupassant ("Le Horla"), il est admissible de les intégrer au champ du fantastique, mais cela passe par une extension du domaine à des récits qui ne reposent pas sur une concession sous-jacente et qui ne sont donc pas adossés au principe compositionnel de la brièveté¹³. Il convient de le signaler, afin que l'assimilation des textes à une même catégorie n'efface pas les différences qui règlent l'histoire du genre. Dans une perspective diachronique, les trois positionnements relativement à la concession exemplifient les trois états du fantastique que Maupassant a proposé de distinguer¹⁴. La concordance entre les agencements formels et les évolutions historiques du genre confirme en définitive que la structure concessive joue un rôle essentiel dans la poétique du fantastique. Produire un récit fantastique suppose de composer avec le schème concessif (en l'impliquant ou le délaissant) et, ainsi, de se positionner par rapport à la question de la brièveté. La présence fortement dominante de la nouvelle dans la tradition fantastique en est la conséquence la plus évidente.

Références bibliographiques

ADAM, Jean-Michel. 2005. *Les Textes: types et prototypes*, Paris, Armand Colin.

13 Les concessions ne sont pas rares dans ces textes, mais elles ne font que manifester, sans impact ontologique, des comportements surprenants: "[I]l y eut entre M. de la Courtinière et sa femme, une petite querelle, parce qu'il trouvait qu'elle n'avait pas fait assez bon visage à ses amis. *Toutefois* il lui fit ses remontrances avec des paroles douces et honnêtes, qui n'auraient pas dû l'irriter; *mais* cette dame, étant d'une humeur hautaine, ne répondit rien, et résolut intérieurement de se venger." (Nodier, "Histoire d'un mari assassiné", 1822).

14 Dans un essai critique, l'auteur identifie trois moments dans l'évolution de la littérature fantastique (Maupassant, 7.10.1883). Le premier état correspond à une période de crédulité générale où les écrivains fantastiques "entraient, du premier coup, dans l'Impossible et y demeuraient"; on y reconnaît les tendances du roman gothique que Nodier intègre à ses *Infernalía*, avec les nuances personnelles de ce qu'il venait d'appeler "l'école frénétique" (sur les tensions entre les esthétiques *gothique* et *frénétique*, voir notamment Pézard 2018). La deuxième phase consiste à rester "sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effacement"; c'est le fantastique aménagé par Gautier dans "La Morte amoureuse". Enfin, le troisième état, celui où les faits intrigants sont éclairés par le travail de la rationalité et de la science, annonce "la fin de la littérature fantastique"; Maupassant investit ce courant du progrès et de la modernité dans ses deux versions du "Horla".

- ADAM, Jean-Michel. 2011. *La Linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin.
- CHELEBOURG, Christian. 2006. *Le Surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin.
- GENETTE, Gérard. 2007 [1972]. *Discours du récit*, Paris, Seuil.
- GODENNE, René. 2009. “La vraie place du fantastique dans la production de nouvelles du XIX^e siècle” in *Le Récit fantastique en langue française de Hoffmann à Poe*, C. Palacios Bernal (ed.), Sevilla, Ediesser Libros, 9-20.
- GOLLUT, Jean-Daniel. 1993. *Contes des rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, Paris, José Corti.
- MALRIEU, Joël. 1992. *Le Fantastique*, Paris, Hachette Supérieur.
- MAROT, Patrick. 2020. “Le fantastique, un paysage à redessiner? Quelques propositions théoriques”, in *Frontières et limites de la littérature fantastique*, Paris Garnier, 7-30.
- MARTIN, Robert. 1987. *Langage et croyance*, Bruxelles, Mardaga.
- MAUPASSANT, Guy de. 1883. “Le Fantastique”, *Le Gaulois* (7.10.1883), Paris.
- MOREL, Mary-Annick. 1996. *La Concession en français*, Paris, Ophrys.
- PÉZARD, Émilie (dir.). 2018. *Cahiers d'études nodiéristes*, 6, 'Charles Nodier et le roman gothique', Paris, Classiques Garnier.
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- ZUFFEREY, Joël (2006): “Du texte court à la forme brève” in *Le Discours fictionnel. Autour des nouvelles de Jean-Pierre Camus*, Louvain, Peeters, 110-118.