Belphegor

Littérature populaire et culture médiatique

12-1 | 2014

Fantastic Narratives

Les narrations fantastiques et le monde naturel – Introduction

Elisa Segnini et Vittorio Frigerio

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/440>

DOI : 10.4000/belphegor.440

ISSN : 1499-7185

Éditeur

LPCM

Référence électronique

Elisa Segnini et Vittorio Frigerio, « Les narrations fantastiques et le monde naturel – Introduction », *Belphegor* [En ligne], 12-1 | 2014, mis en ligne le 15 juin 2014, consulté le 19 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/440> ; DOI : 10.4000/belphegor.440

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Belphegor est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les narrations fantastiques et le monde naturel – Introduction

Elisa Segnini et Vittorio Frigerio

- 1 Le thème de ce numéro de la revue *Belphegor* a trouvé son prétexte, ou son origine, dans un colloque du même titre organisé en avril 2012 à l'Université Dalhousie. Sur deux journées fort bien remplies, les participants ont eu l'occasion d'entendre des spécialistes de diverses traditions et époques littéraires dissenter avec entrain sur la présence du fantastique chez des auteurs français, anglais, canadiens, américains, espagnols, italiens, allemands, tchèques, et on en passe. L'ambiance conviviale, jamais à négliger dans pareille circonstance, n'a toutefois pu entièrement neutraliser une impression croissante – nous n'irons pas jusqu'à dire de malaise, ni même d'inquiétude, malgré le sujet traité – mais du moins d'imprécision, au fur et à mesure que les présentations se succédaient. Au-delà de l'intérêt, dans tous les cas certain, des analyses singulières, il finit par être de plus en plus apparent que bon nombre des participants opéraient sur des plans peut-être parallèles mais indéniablement très distants, et que le concept même à la base de la rencontre – concept présumé possédé, compris, partagé, pratiquement sous-entendu – faisait en réalité l'objet d'interprétation sensiblement différentes, consacrées à des objets fort distants à la fois temporellement, géographiquement et stylistiquement. En d'autres termes, nous n'étions pas face à une manifestation multiforme d'une notion unique – nommée le fantastique –, mais à de nombreuses manifestations, parfois divergentes ou à la rigueur incompatibles, d'une notion aux facettes multiples qui s'avérait de plus en plus difficile à cerner avec précision alors même que les tentatives en ce sens s'accumulaient.
- 2 Qu'on nous permette de rester encore un instant au niveau de l'anecdotique pour mieux introduire les paramètres de la question qui nous touche ici. Lors de cette rencontre, une constante fréquente chez les critiques qui préfaçaient leur analyse par des considérations et des mises au point théoriques sur la notion de fantastique, était l'évocation de la thèse bien connue de Tzvetan Todorov, que celui-ci a présentée dans son « Introduction à la

littérature fantastique » en 1970. Dans bien des cas, cependant, on eut le loisir d'observer que l'appel à l'approche todorovienne acquérait une valeur plutôt incantatoire qu'utilitaire, un peu comme si la puissance du nom et l'allusion à l'étude pouvaient, au lieu de clarifier le concept, aider à le désamorcer, le mettre de côté, le ranger proprement dans une boîte dont il serait après inutile de le tirer. L'hésitation, utilisée sans hésiter, pouvait ainsi permettre aux critiques de sacrifier aux dieux de la théorie pour ensuite passer outre la conscience tranquille, et relever dans les textes qui avaient attiré leur attention des éléments, des spécificités ressenties comme fantastiques qui avaient dans bien des cas peu de chose à voir, si ce n'est rien à voir du tout, avec une description « orthodoxe » du terme selon la doxa todorovienne. Une fois que tout un chacun avait établi plus ou moins explicitement que le fantastique doit désormais se voir à travers la lorgnette particulière du critique français, véhiculée et répercutée par les écoles comme l'approche la plus fructueuse, et en tout cas la plus simple à utiliser, surgissaient des analyses individuelles des œuvres qui mettaient en exergue des éléments perçus comme « fantastiques » qui sortaient le plus souvent du cadre prétendument suivi. D'une certaine façon, l'expérience a valu comme confirmation pratique des constatations proposées par Arnaud Huftier et Roger Bozzetto dans leur ouvrage *Les Frontières du fantastique*, où ces auteurs trouvaient que ce qui autorisait « le franchissement des frontières de certains textes théoriques français, c'est tout simplement... le cadre limité et limitatif de ces textes ! », et concluaient : « Il apparaît donc que, loin d'éclaircir la situation préalable, la traduction et la mainmise de Todorov apportent des brouillages parfois opaques¹ ».

- 3 Que l'on ne comprenne pas ce qui précède comme une critique ironique ou malveillante. L'énergie dépensée par les participants au colloque et leurs lectures toujours vivantes et vivaces ont permis d'explorer des œuvres qui auraient eu autrement peu de chances de se trouver citées côte à côte, et de vérifier du moins l'extension considérable, on voudrait dire croissante, que le terme fantastique peut couvrir dans la perception de critiques œuvrant dans des champs très différents, mais tous unanimement fascinés par la force d'attraction du fantastique en littérature. Cela seul représente déjà une observation loin d'être dénuée d'intérêt, et qui mérite réflexion².
- 4 Nous aimerions suggérer que l'espèce d'obligation ressentie par nombre de critiques de faire acte d'allégeance symbolique, dans le cadre des études sur des auteurs fantastiques, surtout au sens large, aux théories todoroviennes, relève d'une situation tellement habituelle qu'elle est quasiment devenue la norme. Cette anecdote, que nous ne relatons pas ici exclusivement pour sa valeur éventuelle de divertissement – ni comme avertissement aux audacieux qui se proposeraient d'organiser des colloques multidisciplinaires et multilingues en sous-estimant les heurts possibles entre cultures différentes – est en grande partie représentative d'une situation effective de la critique contemporaine, situation vraisemblablement inévitable lorsque l'on met l'une à côté de l'autre des littératures d'époques et de traditions diverses en tentant de les réunir sous la houlette d'un concept unique qui, on présume d'emblée, se manifesterait de façon comparable dans chacune d'entre elles en dépit de leurs différences sensibles ou de leur recours à des moyens d'expression artistiques divers (littérature consacrée et littérature de masse, bande dessinée, cinéma...).
- 5 Ezra Pound estimait que:

The history of literary criticism is largely the history of a vain struggle to find a terminology which will define something. The triumph of literary criticism is that certain of its terms – chiefly those defined by Aristotle – still retain some shreds of meaning³.

- 6 Aristote, malheureusement, ne s'est guère occupé du fantastique, et si l'on a souvent tendance, en termes généraux, à parler du fantastique comme d'un « genre » à part entière, « aucune théorie des genres n'inclut le fantastique⁴ ». Le lambeau de signification auquel il nous faudra nous accrocher devra par conséquent venir d'ailleurs et de beaucoup plus tard.
- 7 Ainsi qu'on l'a justement fait remarquer, le succès de la théorie de Todorov est dû en grande partie à son approche abstraite, qui détache le fantastique du contingent et en évacue les éventuelles applications extra-littéraires, sociales⁵. L'interprétation anhistorique et totalisatrice, qui met l'accent sur la réception par le lecteur plutôt que sur tout contexte externe à l'œuvre elle-même, et qui se veut par conséquent valable pour toute œuvre exhibant les stigmates du fantastique, a fait cependant l'objet de critiques visant à restituer à la notion de fantastique l'épaisseur historique ainsi égarée, et stipulant que si le « sentiment du fantastique » est effectivement « sous-jacent dans toutes les cultures », « il s'agit d'envisager les effets et de les situer dans le cadre de périodes historiques⁶ » si on veut effectivement faire justice à son objet.
- 8 Selon Roger Caillois, dont l'anthologie bien connue a grandement contribué à donner ses lettres de noblesse au genre fantastique⁷, celui-ci ne peut véritablement naître et s'épanouir que dans un monde d'où le miraculeux a été banni et où à tout effet on assigne sans faute une cause rigoureusement identifiable ; en d'autres mots le monde de la modernité, celui qui a vu effectivement le surgissement des premiers écrivains fantastiques reconnus comme tels : Hoffmann, en Allemagne, Nodier en France. Le fantastique « pur » serait alors un produit du dix-neuvième siècle exclusivement. D'accord en cela avec Castex, Caillois estimait que l'on pouvait dessiner une progression générique qui aurait vu, en une transformation graduelle, le merveilleux médiéval, imbu de magie, devenir le fantastique du dix-neuvième et du début du vingtième siècle, pour ensuite laisser la place à la science-fiction, à l'enseigne du progrès technique. Le fantastique en tant que tel aurait alors comme arrière-plan privilégié la société humaine, l'espace urbain, construit, artificiel. Celui-ci – le connu, le familier, le rassurant, le quotidien – opère en une symbiose nécessaire avec le fantastique. Approchant la question avec une plus grande liberté, d'autres critiques ont tenté d'élargir les frontières de la demeure du fantastique. En particulier, Brian Attebery, en est venu ainsi à suggérer que « any narrative which includes as a significant part of its make-up some violation of *what the author clearly believes to be natural law* – that is fantasy⁸ ». L'extension du territoire de la « loi naturelle » (que nous élargissons volontiers aux lois sociales) à la subjectivité de l'auteur annule de fait toute division arbitraire entre espace naturel et espace artificiel, permettant un épanouissement plus large du « sentiment du fantastique » qui estompe la frontière entre merveilleux, fantastique et science-fiction pour mettre l'accent sur un « effet de fantastique » – pour emprunter la notion privilégiée par Huftier et Bozzetto – chevauchant les diverses époques et possible en divers milieux. Charles Grivel estimait déjà que si « le fantastique ne se conçoit que par rapport à une norme », et que cette norme est le réel, « *est réel ce que je pense qu'il l'est et qu'il le doit*, ce que je retiens comme tel. » Cette subjectivité assumée de la perception de ce qui constitue effectivement le réel objectif sur le fond duquel le fantastique viendrait à se détacher, portait ensuite le critique à ajouter un *caveat* : « Ce réel, bien sûr, n'est pas nature ; ce qui existe "en fait" – comme on dit – est insignifiant ; au contraire, est réel ce que j'accrédite d'un sens. Le réel est issu du social, de la finalité qui lui est propre, il est ce qui s'admet⁹. »

- 9 Serait-il donc impossible qu'il existe un « sentiment de fantastique » à l'intérieur d'un contexte naturel, et par conséquent *effectivement* objectif, externe à l'observateur et parfaitement indépendant de lui en tout et pour tout ? C'est en quelque sorte la vérification de l'extension de cette perception que nous examinons dans ce recueil. G.K. Chesterton, dans une de ses discussions paradoxales mélangeant la littérature, la sociologie et la religion, suggérait en fait un estompement des frontières entre monde naturel et monde social, lequel permettait l'éclosion d'un sentiment de fantastique aux tonalités mystiques, en adoptant le point de vue « neutre », naïf, et par conséquent ouvert à toutes les influences, d'un enfant :

The false type of naturalness harps always on the distinction between the natural and the artificial. The higher kind of naturalness ignores that distinction. To the child the tree and the lamp-post are as natural and as artificial as each other; or rather, neither of them are natural but both supernatural. For both are splendid and unexplained. The flower with which God crowns the one, and the flame with which Sam the lamplighter crowns the other, are equally of the gold of fairy-tales¹⁰.

- 10 La nature, le monde naturel, l'extra-humain, se retrouvent alors mis sur le même plan que le milieu social, tous apparaissant à un observateur innocent comme des éléments également étrangers. L'ignorance, dans son sens le plus vaste comme le plus positif, devient alors le moteur qui permet l'éclosion de ce rapport particulier au monde naturel qui est coloré de fantastique. Mais seule la permanence de cette ignorance, assimilée dans cet exemple à la candeur de l'enfance, permet la durée du sentiment fantastique, dont la particularité est d'être un effet de vision, de perception, et non une qualité autonome. Ici, la distance entre le sujet qui observe et l'objet observé est ce qui provoque la déformation conceptuelle qui attribue à cet objet un caractère magique qu'il ne possède pas forcément. Ce caractère, Chesterton le voit sous une lumière bienveillante et poétique et l'associe à l'un des véhicules littéraires du merveilleux et du fantastique, le conte de fées, mais il pourrait tout aussi bien, dans d'autres circonstances, acquérir des tons bien moins rassurants. Pour que l'inquiétude surgisse, pour que la peur puisse commencer à se faire lentement sentir, il faut toutefois encore autre chose, et l'écrivain anglais renvoie alors l'homme à lui-même, trouvant finalement que rien n'est plus étranger pour l'observateur que son propre reflet :

For a man walking down a lane at night can see the conspicuous fact that as long as nature keeps to her own course, she has no power with us at all. As long as a tree is a tree, it is a top-heavy monster with a hundred arms, a thousand tongues, and only one leg. But so long as a tree is a tree, it does not frighten us at all. It begins to be something alien, to be something strange, only when it looks like ourselves. When a tree really looks like a man our knees knock under us¹¹.

- 11 Et voici que nous en venons enfin ici en plein à la question de la nature. La peur dont parle Chesterton, multipliée par l'incrédulité face à un événement inexplicable, est ce qu'a dû ressentir *Macbeth*, quand Birnam Wood avance sur Dunsinane, mais alors le fantastique n'est qu'un bref éclair, car aussitôt la réalité est rétablie par l'explication rationnelle. Lorsque, dans *Le Seigneur des Anneaux*, les Ents de Fangorn attaquent Isengard, c'est leur nature double, humaine et végétale, qui provoque la désorientation et la peur et qui fait que la signification même de la réalité est mise en doute. Ce sont encore des êtres hybrides, caractérisés par leurs infractions aux lois naturelles, qui peuplent les différents paysages parcourus par Dante lors de sa descente aux enfers, alors que le Paradis terrestre, nanti d'un caractère unique, est simplement comparé à la forêt de pins aux abords de Ravenne et revêt par là les atours d'une familiarité douce et rassurante.

- 12 Il est donc entendu et établi que pour que s'affiche en plein leur spécificité, les événements contre nature ou surnaturels nécessitent un décor ordinaire contre lequel se dessiner, décor qui est une construction humaine dans bien des cas, mais qui, c'est l'hypothèse de ce recueil, peut aussi se présenter sous les atours d'un monde naturel sur lequel se superpose de manières diverses l'empreinte de l'humain, ajoutant ultérieurement à son étrangeté. Cela peut même être la conscience soudaine de l'abîme qui sépare l'observateur du milieu observé, dans lequel pourtant il se meut, doit-on dire, naturellement, qui provoque le déclenchement de ce mécanisme qui, par une mise à distance imprévue, prête au lieu des tonalités insoupçonnées qui aident à déclencher un effet de fantastique.
- 13 Alors que le recours au surnaturel est une stratégie courante pour expliquer le naturel, ce dernier sous-tend notre compréhension et notre représentation de ce qui se trouve au-delà de ses limites. Dans son étude consacrée à l'inquiétante étrangeté, Freud, en 1919, remarquait que le mot allemand *unheimlich* est à la fois un antonyme et un synonyme de *heimlich*, un terme évoquant le bien-être et la familiarité, mais également le secret et la dissimulation. Le surnaturel ne peut émerger que du naturel, et c'est de fait souvent ce qui est beau, attrayant et sublime, qui se transforme le mieux sous l'effet d'inquiétantes forces, éveillant ainsi ce sentiment d'incertitude que l'on a voulu voir comme étant la caractéristique déterminante du fantastique. La nature fonctionne alors en même temps, de façon paradoxalement contradictoire et complémentaire, comme le connu complet et l'inconnu total.
- 14 Tout comme la flore, la faune est loisible de dépasser sa représentation traditionnelle en force étrangère à maîtriser, de se métamorphoser et d'inspirer quelques déconcertantes identifications. La pseudo-science de la physiognomonie (littéralement : « connaissance de la nature ») et ses adeptes proposaient une concordance entre les traits humains et les espèces animales ; dans la littérature fantastique, ces affinités s'expriment parfois littéralement, alors que l'humain et l'animal se métamorphosent l'un en l'autre. Pareillement, les théories darwiniennes ont inspiré certaines narrations fantastiques qui, en poussant la notion de sélection naturelle jusqu'à d'extrêmes conséquences, ont illustré la correspondance de l'ontogenèse et de la phylogenèse, les origines des organismes individuels et le développement des espèces.
- 15 Dans « La forêt du *garulf* dans la tradition narrative au Moyen Âge : théâtre et matrice de l'hybridation fantastique », Loren Gonzalez remarque comment, dans les narrations de la fin du douzième siècle, la forêt médiévale représente en même temps un espace quotidien et symbolique, reflet de peurs ancestrales et abri de ces loups-garous qui, de par leur nature hybride, remettent en question la frontière entre l'homme et la bête. À travers l'analyse de textes tels que *Guillaume de Palerne*, la *Topographia Hibernica*, le *Lai de Melion* et le *Lai du Bisclavret*, Gonzalez montre comment la transformation du loup-garou peut s'interpréter comme un parcours initiatique qui mène le héros à affirmer sa propre individualité (ainsi que son humanité) à travers la rencontre avec l'autre. Avant de pouvoir assumer un rôle déterminant dans la vie courtoise, le héros doit en effet se confronter à ce qui demeure indomptable, asocial, sauvage. Gonzalez souligne comment la forêt, théâtre d'événements mystérieux et inexplicables, peut s'interpréter comme un espace fantastique en dépit de l'indifférenciation entre naturel et surnaturel typique de la vision médiévale du monde. Cet espace demeure éphémère, imprégné d'incertitude et d'hésitation, et le retour à l'humanité, la reconnaissance de l'homme dans la bête, ne peuvent avoir lieu qu'au-delà des limites du bois. Gonzalez reprend ainsi la notion

d'hésitation propre de la théorie de Todorov, mais en l'utilisant d'une manière plus ample, centrée surtout sur cet « effet de fantastique » qui caractérise le moment de l'incertitude entre l'homme et la bête, la réalité et l'imaginaire, pour déboucher enfin dans l'acceptation du surnaturel et se terminer dans le merveilleux.

- 16 Justine Pédeflous, dans « Faune diabolique et flore divine dans la légende fantastique espagnole “La azucena silvestre” (1845), de José de Zorrilla » reprend également la notion d'incertitude entre réalité et irréalité comme un élément caractéristique du fantastique, mais pour aller au-delà de la théorie todorovienne en retraçant cette hésitation dans le genre de la légende religieuse, que l'on associe généralement au merveilleux. Bien que la présence et l'opposition du diable et du divin fassent partie intégrante de l'imaginaire religieux, Pédeflous relève comment leur manifestation sur terre est néanmoins accompagnée par la surprise, la peur et le doute. En plein cœur de la légende de Zorrilla se retrouve en effet un expédient que Todorov énumère parmi les thèmes typiques du fantastique, la métaphore réalisée, c'est-à-dire un rapport des personnages avec le monde animal et végétal qui, dans le courant de la narration, mène à une véritable métamorphose. Au moment de la réalisation du miracle, le paysage quitte le rôle de simple scène pour devenir lui-même protagoniste ; la nature ne réfléchit plus les états d'âme des personnages, mais la puissance de l'action qui vise à procurer le salut éternel. Selon Pédeflous, le fantastique et le merveilleux se différencient seulement dans un second moment, lorsqu'il s'agit d'attribuer une explication plausible aux événements et le miracle est alors ramené explicitement à son origine divine.
- 17 La flexibilité des frontières entre fantastique et merveilleux est mise en relief également par Catherine d'Humières, dans son article « Lorsque peinture, littérature et musique suivent la piste des sirènes. L'imaginaire océanique dans *De Profundis*, album interactif de Miguelanxo Prado ». Dans cette œuvre, les fonds marins, peuplés de créatures hybrides ainsi que d'une flore et d'une faune fantastiques (classés cependant avec une précision encyclopédique), sont associés au monde du rêve. La mer est le lieu de la rencontre avec l'Autre, mais elle représente également une image déformée du réel et le reflet de la création artistique. En effet, les tableaux dans lesquels le protagoniste dépeint les fonds marins assument la fonction d'une fenêtre, d'un lieu de transition entre deux mondes, et la création artistique elle-même ne peut être inspirée que par le monde naturel. L'expérience de la métamorphose se trouve au centre de la narration. Ainsi que l'exprime l'auteure elle-même : « Il faut, pour entrer vraiment dans l'histoire, que le lecteur accepte le pacte de lecture proposé par l'auteur : l'idée, récurrente dans bien des récits merveilleux ou fantastiques, que l'homme est susceptible de se transformer en une autre créature ». La différence entre le rêve et la réalité, le monde naturel et la création artistique, ne peut être définie parce qu'en fin de compte, ces diverses dimensions n'existent qu'à travers leurs rapports et leur confrontation.
- 18 Dans « Entre nature et surnature : les “créatures du miroir” de Joseph Sheridan Le Fanu », Isabelle Percebois se penche sur le recueil de nouvelles intitulé *In a Glass Darkly*, publié en 1872 par l'auteur irlandais. Selon Percebois, le rapprochement de mondes complémentaires relève un rôle fondamental dans la construction du fantastique. Dans les nouvelles de Le Fanu, chouettes, singes et autres animaux insolites remplissent le rôle de médiateurs, inévitablement associés au monde des ténèbres, mais capables de s'insérer, passant quasiment inaperçus, dans la réalité du quotidien. Percebois s'étend sur le rapport entre Le Fanu et l'écriture ésotérique de Swedenborg, sur l'interprétation psychanalytique des nouvelles et sur la lecture possible de ces textes comme un exemple

de réception des théories évolutionnistes. Le concept de l'animal comme image de l'altérité, matérialisation de l'innommable et miroir des peurs les plus profondes est ce qui réunit toutes ces diverses lectures. Ce n'est pas tant l'hésitation qui intéresse Percebois, mais plutôt le rapprochement du fantastique avec le gothique et l'utilisation de la faune fantastique pour donner corps aux instincts bestiaux que l'homme du dix-neuvième siècle aime cacher sous un masque d'apparente rationalité.

- 19 Toujours dans le cadre du fantastique propre au dix-neuvième siècle, mais changeant radicalement d'assises géographiques, Robert Summerby-Murray, dans « The fantastic black panther in the writing of Charles G. D. Roberts : Forging Canadian national identity from primeval nature », réfléchit sur l'utilisation du fantastique dans un conte qui décrit un animal diabolique, mystérieux et incompréhensible qui hante les forêts canadiennes. En partant de la définition d'Alan Weiss, qui parle de la littérature fantastique comme « texts where fantasy and the mundane world intersect and interweave throughout a tale », Summerby-Murray souligne comment le conte en question est basé sur un rapport complexe entre des éléments réels et d'autres fictifs. La description minutieuse de la froide nuit hivernale figure en même temps comme un archétype du milieu hostile dans l'imaginaire canadien ; l'église, un bâtiment ayant réellement existé au Nouveau-Brunswick, est également un espace symbolique de protection ; la forêt dans laquelle se déroule la mystérieuse rencontre avec la panthère est un lieu au-delà des frontières de la chrétienté et de la civilisation. Une nouvelle fois, dans ce conte, le fantastique apparaît comme un effet éphémère, qui dérive dans l'allégorie et disparaît au moment où, ayant traversé la forêt, la panthère redevient un fauve ordinaire qui sera rapidement chassé et tué par la communauté.
- 20 Toujours dans le cadre de la littérature canadienne, Amy J. Ransom, dans « Le sublime dans le "Cycle de Neubourg" de Daniel Sernine », explore le rapport entre le sublime et le fantastique dans cette série de romans de l'écrivain québécois. Le principe de la série permet à l'auteur de raconter l'histoire de plusieurs générations d'habitants de la même région, en observant avec une attention toute particulière les transformations du paysage. Ransom souligne comment le message écologique passe surtout à travers l'évocation d'un sentiment qui, à la suite de la définition de Lee Rozelle, peut se qualifier d'« écosublime » (« l'émerveillement et la terreur d'une conscience surélevée du foyer écologique »). Les effets de cet écosublime ne sont pas distants de cette « plaisante terreur » que Burke décrit dans son fameux traité. Si la découverte des traces d'une civilisation submergée par la nature s'associe dans cette série à l'*Unheimlich* freudien, la perception de phénomènes insolites a lieu au contraire devant des paysages vastes et silencieux, et s'accompagne d'une expérience à mi-chemin entre l'exaltation et la terreur. L'écosublime, ainsi que Ransom le remarque, est donc aussi l'expérience de l'amoindrissement des frontières qui séparent l'individu de l'univers qui l'entoure.
- 21 C'est une nouvelle fois le rapport entre le fantastique et l'identité collective qui se trouve au cœur de l'article « Reinterpreting the Diaspora and the Political Violence of the Trujillo Regime : The Fantastic as a Tool for Cultural Mediation in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* », dans lequel Diana Pifano explore le portrait complexe de la diaspora dominicaine qui ressort du roman encore récent de Junot Díaz (2007). Pifano se concentre tout particulièrement sur deux caractéristiques de ce roman : ses allusions constantes à la science-fiction, à la fantasy et à d'autres expressions de la culture populaire nord-américaine, et les éléments surnaturels qui font irruption dans une narration réaliste à la limite de l'historiographie, et l'interrompent. Dans les deux cas, l'imaginaire fantastique

– qui reflète l'identité hybride du héros en reprenant des notions dérivées des deux cultures, nord-américaine et dominicaine – est utilisé pour raconter l'indicible, désamorçant l'impact de la violence dont se rend coupable le régime de Trujillo et permettant par là de la raconter. Pifano insiste en particulier sur le contraste entre les scènes de violence et le rôle d'une mystérieuse mangouste dorée, image d'une nature bénigne qui rend encore plus net le contraste avec la brutalité du régime.

- 22 Dans « Nel bosco sacro. Realtà, finzione, magia e natura ne *Il ramo d'oro* di James G. Frazer », Fabiana Dimpflmeier revient à l'hésitation todorovienne pour entreprendre une lecture fantastique d'un classique de l'anthropologie. En analysant le style et les modalités de narration de Frazer, Dimpflmeier démontre comment l'anthropologue « narre » tel un véritable romancier, se servant d'un « rituel horrible » comme incipit et des bois sacrés et du culte des arbres comme *leitmotiv*. La critique met en évidence comment le but de Frazer se révèle n'être pas tant d'utiliser les sciences pour expliquer des croyances faisant partie intégrante de l'imaginaire de l'homme primitif, mais plutôt d'amener le lecteur à se confronter à la survivance de la magie et de l'irrationnel dans la société contemporaine. Pour y parvenir, Frazer ne cesse d'évoquer l'indécision entre rêve et veille, réalité et illusion. « Nous nous retrouvons dans la catégorie du fantastique étrange, écrit Dimpflmeier, où des événements insolites reçoivent une explication rationnelle, ou de l'«étrange pur», à la frontière entre fantastique et littérature ». L'anthropologue parvient ainsi à décrire « la découverte de l'enchantement merveilleux, magique, mystique et subtil qui émane de la végétation, en même temps que le dévoilement de son côté le plus inquiétant et sauvage ».
- 23 Enfin, François-Ronan Dubois, dans « La forêt et ses habitants fantastiques dans les séries télévisées anglophones », explore le rôle de la forêt dans plusieurs séries télévisées, dont notamment *The X-Files*, *Buffy the Vampire Slayer* et *Supernatural*. Dubois identifie trois principales catégories d'analyse : le cas de la forêt comme refuge de créatures monstrueuses, qui sont souvent le fruit d'une métamorphose qui réduit l'humain à l'état animal ; le cas où la forêt, créant une barrière entre la civilisation et le monde sauvage, cause l'émergence chez les humains de tendances inhumaines qui les poussent à briser des tabous tels l'homicide ou l'inceste ; le cas où la forêt elle-même peut être considérée comme une entité vivante, incarnation polymorphe du monde naturel. En analysant des épisodes mettant en scène des lycanthropes, *Chupacabra*, *Wendigo* et arbres animés, Dubois observe comment la forêt est continuellement caractérisée comme un lieu aliéné et aliénant, un espace qui, en contenant tout ce qui est hybride et instinctif, interroge aussi les limites de la rationalité humaine et oblige l'humanité à se confronter avec une composante ancestrale. C'est justement dans l'effacement des frontières entre humanité et animalité que Dubois retrouve une trace de l'hésitation todorovienne : « Le caractère surnaturel des créatures évoquées, parfois mal déterminé (c'est le cas propre de l'indécision fantastique), naît d'une rupture dans l'ordre hermétique des choses, c'est à dire dans l'organisation logique du monde qui maintient de part et d'autre d'une frontière fermement définie l'humain et l'animal ».
- 24 À travers cette réflexion, Dubois boucle la boucle en nous permettant de revenir au premier article de ce numéro, montrant comment la représentation du monde naturel dans les fictions télévisées fantastiques a au fond très peu changé depuis celle que l'on se faisait à l'époque médiévale et comment, loin d'avoir atteint un équilibre quelconque, notre rapport au monde naturel demeure fondamentalement ambigu et inquiétant.

NOTES DE FIN

1. Bozzetto, Roger et Arnaud Huftier. *Les Frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p. 16 et 20.
2. Que le lecteur se rassure : la collection que nous lui proposons ici est le fruit d'un assemblage postérieur de contributions, dont certaines sont issues du colloque, alors que bon nombre d'autres ont été reçues à la suite d'un appel de textes subséquent.
3. « L'histoire de la critique littéraire est surtout celle d'un effort infructueux pour trouver une terminologie capable de définir quelque chose. Le triomphe de la critique littéraire est que certains de ses termes – dans l'essentiel ceux définis par Aristote – gardent encore quelque lambeau de signification » (les traductions sont de nous). Pound, Ezra. *The Spirit of Romance*. New York : New Directions, 1968, p.13.
4. Steinmetz, Jean-Luc. *La littérature fantastique*. Paris : Que Sais-je ?, 1990, p.4.
5. Voir pour cela entre autres l'article de Giulio Lepschy, « Aspetti linguistici del fantastico ». In *Gli Universi del fantastico*. A cura di Vittore Branca e Carlo Ossola. Firenze : Vallecchi Editore, 1988, pp. 147-186.
6. Bozzetto, Roger. *Fantastique et mythologies modernes*. Aix-en-Provence : Publications de l'Université d'Aix-en-Provence, 2007, p. 226.
7. Caillois, Roger. *Anthologie du fantastique*. Paris : Gallimard, 1966, 2 vol.
8. Attebery, Brian. *The Fantasy Tradition in American Literature*. Bloomington : Indiana University Press, 1980, p. 2. Nos italiques.
9. Grivel, Charles. *Le Fantastique*. Mannheim : Mannheim-Analytiques, 1983, p. 7-8. Italiques dans le texte.
10. « Le faux type de naturel revient toujours sans cesse sur la distinction entre le naturel et l'artificiel. Le naturel de type plus élevé ignore cette distinction. Pour un enfant, l'arbre et le réverbère sont, l'un et l'autre, tout aussi naturels qu'ils sont artificiels; ou plutôt, ni l'un ni l'autre n'est naturel, mais ils sont tous les deux surnaturels. Car tous deux sont magnifiques et inexplicables. La fleur avec laquelle Dieu couronne l'un, et la flamme avec laquelle Sam l'allumeur de réverbères couronne l'autre, sont également faites de l'or des contes de fées ». Chesterton, G.K. *Heretics*. New York: John Lane Company, 1905, p.139.
11. « Car un homme qui marche dans la rue la nuit peut voir le fait évident que tant que la nature reste dans son domaine, elle n'a aucun pouvoir sur nous. Tant qu'un arbre est un arbre, il est un monstre mal équilibré nanti de cent bras, de mille langues et d'une seule jambe. Mais tant qu'un arbre reste un arbre il ne nous fait pas peur du tout. Il commence à devenir quelque chose d'étranger, quelque chose de bizarre, seulement quand il nous ressemble. Quand un arbre ressemble vraiment à un homme, c'est alors que nos genoux commencent à s'entrechoquer ». Chesterton, p. 152.