



## Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle

8 | 2011

Le merveilleux français à travers les siècles, les langues, les continents

---

### Emmanuelle Sempère, *De la merveille à l'inquiétude : le registre du fantastique dans la fiction narrative au XVIII<sup>e</sup> siècle*

Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2009

Christelle Bahier-Porte

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/feeries/784>

DOI : 10.4000/feeries.784

ISSN : 1957-7753

#### Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

#### Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2011

Pagination : 202-208

ISBN : 978-2-84310-211-0

ISSN : 1766-2842

#### Référence électronique

Christelle Bahier-Porte, « Emmanuelle Sempère, *De la merveille à l'inquiétude : le registre du fantastique dans la fiction narrative au XVIII<sup>e</sup> siècle* », *Féeries* [En ligne], 8 | 2011, mis en ligne le 15 avril 2013, consulté le 21 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/784> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.784>

---

## COMPTES RENDUS CRITIQUES

Emmanuelle Sempère, *De la merveille à l'inquiétude : le registre du fantastique dans la fiction narrative au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2009, 611 p.

Cet ouvrage est le fruit d'une thèse soutenue en 2006 à l'université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, dont l'objet est de proposer une définition du « registre du fantastique » à l'œuvre dans les fictions merveilleuses du XVIII<sup>e</sup> siècle (contes, fictions allégoriques, voyages imaginaires, romans cabalistiques), mais aussi de montrer comment ce registre d'écriture peut caractériser les fictions, notamment les romans à la première personne, qui ne mettent pas spécifiquement en jeu un cadre ou un « contenu » surnaturel, mais s'interrogent sur l'effet à produire sur le lecteur, sur la capacité « d'adhésion » de celui-ci.

L'œuvre de Cazotte, et notamment *Le Diable amoureux*, est à l'origine du questionnement, elle est en tout cas la matrice efficace de la réflexion, puisqu'elle fut considérée comme « précurseur » du fantastique au point de devenir un véritable mythe, mythe que l'auteur interroge nettement : « L'enquête doit d'abord déterminer de quel fantastique on parle. » (« Introduction », p. 13). Pour tenter de répondre à la question, bien d'autres auteurs sont sollicités, parfois méconnus (M<sup>me</sup> Levesque, Bordelon, Mouhy, Tiphaigne de la Roche...) et c'est un intérêt non négligeable de cet ouvrage que de les donner à lire. La lecture des œuvres littéraires se nourrit d'autre part d'une connaissance sûre du contexte historique et culturel, des débats du temps autour du surnaturel, et de la démonologie et de leur réception contemporaine.

De quel « fantastique » peut-on donc parler au XVIII<sup>e</sup> siècle et pourquoi en parler sur le mode du « registre » ? Emmanuelle Sempère sollicite toutes les définitions « classiques » du fantastique (Castex, Todorov, Louis Vax, Roger

Caillois, Bellemin-Noël), en refusant de les prendre précisément comme point de départ de la réflexion. L'enjeu est bien de définir un « fantastique » spécifique au XVIII<sup>e</sup> siècle par la confrontation avec les textes et avec les genres, figures, registres proches, le merveilleux et l'allégorie au premier chef. Si l'approche « archéologique » est refusée dans l'introduction, on assiste au fil de la lecture à un approfondissement progressif de la notion de chapitre en chapitre, comme le résultat d'une enquête au cœur des textes :

Du fait que les fictions narratives du XVIII<sup>e</sup> siècle mettent en question, non pas des objets mais des modes de représentation et des discours de vérité, on définira le fantastique non pas comme un genre — il serait impossible d'en garantir l'unité structurale ainsi que la cohérence historique —, mais comme un registre caractérisé par la distance entre le discours et son objet; distance qui se dessine sur le fond de l'inquiétude métaphysique qu'elle suscite » (Fin du chapitre 1, p. 103)

[...] première définition négative de ce qu'on peut considérer comme le fantastique du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui est alors au plus près de la notion de fantasmagorie : son noyau est moins le surnaturel, simple artifice, que l'épreuve qu'il constitue pour le personnage [...] (fin de la deuxième partie, p. 349)

ou encore :

[...] le registre fantastique du XVIII<sup>e</sup> siècle comme la mise en place d'une "machine" textuelle, dans laquelle l'intention critique est comme empêtrée dans ses propres mécanismes, et dans les tensions de son fonctionnement. (p. 523)

L'auteur choisit de définir le fantastique comme un « registre » et non comme un genre, car il serait fondamentalement une « inquiétude faite texte » (p. 20) qui crée un « effet » sur le lecteur qui ne peut se résumer à « l'hésitation », l'auteur parlant de « mise en déroute » (troisième partie, chap. 2) d'un sens qui n'existe peut-être plus.

L'ouvrage se compose de trois parties qui ne correspondent pas d'ailleurs forcément aux étapes d'un « trajet » qui mènerait d'un merveilleux implicitement « rassurant » à un fantastique nécessairement « inquiétant », les développements proposés sont beaucoup plus subtils, refusent la téléologie simplificatrice et montrent précisément que la merveille est la terre nourricière de l'inquiétude et de « l'hésitation » qui fonde le registre fantastique (même si c'est dans un sens différent de celui de Todorov). La première partie étudie donc les débats autour du surnaturel, l'« embarras » des savants et des encyclopédistes, et montre comment ces débats sont intégrés dans la fiction romanesque. La deuxième partie s'intéresse au surnaturel comme « matériau poétique », notamment dans les contes de fées, mais aussi comme facteur de « peur » et de « frissons » (« l'inspiration

noire», p. 243). Enfin, E. Sempère définit des « poétiques de la déviance » reprenant une perspective thématique (la mort, l'impuissance, le rêve), mais en affirmant qu'elle fonde une poétique elle-même « convulsive » qui ne peut que « prendre à partie » (p. 436) le lecteur sur sa « crédulité ».

La première partie intitulée « De la théologie au fantasme » étudie les « bouleversements conceptuels » de la fin de l'âge classique, et s'inscrit donc dans « l'histoire des mentalités » posée comme fondement nécessaire à l'étude du registre fantastique dans l'introduction (p. 25). Cette situation du début du XVIII<sup>e</sup> siècle qui, comme l'explique très bien l'auteur, ne peut se résumer à une « crise », correspond à « un point de faille »<sup>1</sup> : « Bouleversements conceptuels qui induisent des formes de représentation complexes, souvent ambiguës, où toute affirmation introduit dans le récit non une certitude mais un point de faille : on ne peut croire aux démons, mais on ne peut en même temps *refuser sans examen* l'idée d'un surnaturel à l'œuvre dans le monde familier. » (p. 35) L'auteur étudie alors « l'embarras » du discours savant ou érudit, soulignant l'importance du travail « historiographique » de Calmet sur les vampires et la dette des Encyclopédistes vis-à-vis de Malebranche. Les débats autour de la superstition, plus précisément *des* superstitions, et du surnaturel se retrouvent au cœur de la fiction romanesque, et les écrivains témoignent, à leur manière, d'un même embarras, en tout cas d'une interrogation sur le surnaturel qui, paradoxalement, passe par son atténuation : les romanciers mettent en effet l'accent sur la « réception », l'effet produit par le phénomène surnaturel sur le témoin, et donc sur le lecteur. Pour E. Sempère, l'acte de naissance du « fantastique » au XVIII<sup>e</sup> siècle est le recueil anonyme *Les Solitaires en belle humeur* (1722-1723), qui rend compte d'une « vérité de l'effet surnaturel » consistant à faire peur en dépit de la raison (p. 95-97). L'enquête menée dans cette perspective sur plusieurs fictions romanesques (Boyer d'Argens, *L'Infortuné napolitain*) du début du XVIII<sup>e</sup> siècle aboutit à une première définition de « l'effet d'inquiétude » dans le roman, qui ne serait pas lié à un « ajout » (« l'irruption du surnaturel » dont parle Castex pour le XIX<sup>e</sup> siècle), mais bien à une « perte » : « [...] perte de certitudes, mais aussi perte d'illusions — perte de la sensation de maîtriser le monde, autrui et soi-même. » (p. 102-103) On retrouve le « point de faille » inaugural dans ces fictions qui s'approprient les débats sur le surnaturel : il ne s'agit pas « tant de donner au lecteur des réponses à ses questions ou des solutions à ses difficultés que de dire le trouble (moral), le doute (intellec-

---

1. C'est aussi le mot de « faille » qui a été employé dans l'introduction pour expliquer l'aspect déroutant du *Diable amoureux* de Cazotte (p. 18).

tuel) et l'hésitation (dans l'action) auxquels conduit cette défaillance des discours d'ordre » (p. 103). L'étude du *Diable amoureux* au cœur du second chapitre de cette première partie rend parfaitement compte de cette problématique, notamment par l'analyse de l'ambiguïté du personnage de Biondetta, ou par des comparaisons éclairantes entre différentes œuvres : *Le Comte de Gabalis* repris par Cazotte, ou deux « manières » différentes de représenter la sorcellerie par Cazotte lui-même (*La Belle par accident* et *Le Diable amoureux*, p. 130 et suiv.). Une comparaison stimulante entre le romancier et le démonologue conduit l'auteur à rappeler, à la lumière de ces premières analyses, la fécondité de la notion de « registre du fantastique » qui permet de rendre compte, d'une part, de l'effet produit par ces fictions qui se jouent du surnaturel : « [...] la fiction interroge moins le surnaturel lui-même que la paradoxale adhésion qu'il suscite » (p. 145) ; mais qui permet aussi, d'autre part, de mieux comprendre le fonctionnement même, la poétique de certaines œuvres contemporaines dont le rapport au surnaturel est moins explicite, ainsi de *l'Histoire d'une Grecque moderne* de Prévost : « [...] la notion d'un registre fantastique au XVIII<sup>e</sup> siècle permet d'éclairer les mécanismes du roman de cette période, en tant qu'il met en avant la fonction du texte de fiction d'être le lieu d'une interrogation fondamentale sur les ressorts de l'invention romanesque, ses intentions sémantico-pragmatiques et les mécanismes de l'adhésion qu'elle suscite ». (p. 147-148) On pourrait se demander à ce moment de la démonstration si le « fantastique » ainsi défini, en dehors même de tout phénomène surnaturel, ne retrouve pas une définition proche de celle de l'allégorie : il devient une manière de lire, autant qu'un effet de lecture.

La deuxième partie de l'ouvrage, intitulée « Sous l'aile du bizarre », se focalise davantage sur un corpus de textes merveilleux : les contes de fées, de Madame d'Aulnoy, Madame d'Auneuil, Mademoiselle de Lubert, Cazotte mais aussi Hamilton et Crébillon pour la veine parodique « si proche d'un fonctionnement fantastique » (p. 239) par la logique du comble et l'indécision du sens qu'il promet. Pour E. Sempère, « le conte de fées est bien à l'origine de l'écriture du fantastique au XVIII<sup>e</sup> siècle, dans la mesure où il met en place une fiction "miroir de la fiction" : en lui se disent les hésitations du sens, les attentes des lecteurs, les mobiles enfin de ceux qui veulent à toute force qu'on leur "mitonne" des contes » (p. 160). Et effectivement, on peut légitimement se poser la question, en lisant les pages consacrées par l'auteur aux définitions du « merveilleux » qui se télescopent dans ces années (p. 154-156, puis 160-163), de savoir si le « merveilleux » mis en œuvre par les contes de fées n'est pas déjà un « registre » qui se sert des « codes » littéraires comme des débats contem-

porains pour créer une forme d'hésitation chez le lecteur face à ce que E. Sempère appelle très justement des « acrobaties poétiques et narratives » : « [...] acrobaties qui sont pour beaucoup dans la richesse fantasticante<sup>2</sup> des récits merveilleux du XVIII<sup>e</sup> siècle, grâce aux hésitations narratives et sémantiques qu'elles entraînent, à l'inquiétude enfin qu'elles suscitent quant au sens des objets et des mobiles du récit ». (p. 161) On le voit l'inquiétude n'est pas le point d'aboutissement de la merveille, mais lui est consubstantielle. La partie s'intéresse cependant, en deux chapitres, à une forme moins métacritique d'inquiétude : celle qui naît des « représentations » inquiétantes qui émaillent les contes de fées : le monstrueux des contes de Madame d'Aulnoy, les unions monstrueuses chez Mademoiselle de Lubert ou Crébillon, ou encore les « inquiétants » pouvoirs des fées qui deviennent de plus en plus « humaines » dans les années 1730 (p. 207). Dans le second chapitre, sont abordés avec une grande précision et une maîtrise certaine du corpus la naissance du « gothique » dans les contes de Madame de Murat ou de Lhéritier, la mythologie des élémentaires, le surnaturel oriental, mais aussi le merveilleux ésotérique et alchimique et une séquence consacrée à l'évolution du motif de « la tête sans corps ».

Il me semble que l'on peut lier les deux questionnements qui fondent ces deux chapitres, qui ne sont pas seulement thématiques : comment le merveilleux (titre du chapitre 1) devient-il fantastique (titre du chapitre 2) ? et « jusqu'où la crédulité peut-elle aller ? » (p. 244). C'est par le biais du conte parodique et du travail de « sape » (p. 216) qu'il opère sur le merveilleux que l'auteur retrouve en effet la notion de « registre fantastique » par une démonstration qui rappelle d'ailleurs le fondement rhétorique de la définition de l'allégorie. Le merveilleux est un trope<sup>3</sup> dénoncé comme tel par les conteurs parodiques qui le dévoilent comme « une sorte de délire », un « comble » de la figure mais qui, en quelque sorte, tourne à vide :

C'est finalement la réversibilité de la figure du merveilleux qui rend le conte parodique si proche d'un fonctionnement fantastique, dans la mesure où non seulement le sens du texte relève d'un choix d'interprétation nécessairement imparfait et partiel, mais où tout choix de sens se retourne mécaniquement en son contraire. (p. 239)

---

2. L'adjectif est intéressant, suggérant une modulation possible du registre fantastique, par exemple, selon les genres dans lesquels il s'insère.

3. L'auteur se fonde ici sur la théorie de l'énonciation de C. Kerbat-Orrechioni : « On pourrait ainsi définir le merveilleux parodique comme un trope consistant à jouer sur le présupposé du merveilleux afin de piéger le lecteur. » (p. 239)

C'est bien le « présupposé » de la fiction, sa « motivation » en terme narratologique, son « intention » en terme rhétorique qui sont ainsi mis en question : l'hésitation porte sur le fondement même du texte, et pas seulement sur son interprétation. Le « fantastique » du XVIII<sup>e</sup> siècle engage une « mise à l'épreuve » du témoin comme du lecteur, plus qu'une « mise en scène » du surnaturel (p. 349).

La troisième partie intitulée « Poétiques de la déviance, le “tour de vis” du récit fantastique » se propose d'analyser les « anamorphoses » de la fiction. Les « déformations » du texte rendent son sens insaisissable et laissent le lecteur seul face au désordre ainsi représenté (p. 352) : la « leçon » des textes « fantastiques » serait alors « pessimiste ». La partie se concentre sur le « sujet » (p. 353), le sujet de la fiction dans un premier temps et dans un chapitre qui est peut-être le plus stimulant de ce riche ouvrage, le sujet « lecteur » dans un second temps. Le premier chapitre est plus thématique, même s'il s'agit de montrer pour chaque cas envisagé les effets poétiques suscités. Sont ainsi abordés la représentation de la mort, le corps mis à l'épreuve, le dégoût et l'impuissance et enfin le rêve, comme « lieu et mode d'expression de l'inquiétude » et pensé en analogie avec la liberté de la fiction :

La libération des contenus fictionnels, l'analogie entre le rêve et la liberté d'invention du conteur, la prise en compte de l'étrangeté de la psyché, la place faite aux angoisses d'impuissance, tout cela ouvre pour le récit des voies poétiques nouvelles qui trouvent dans le mélange des genres et les hésitations tonales des modes d'expression privilégiés qu'il faut bien distinguer des formes de l'onirisme littéraire. (p. 430)

L'ultime chapitre intitulé « La crédulité et le désordre de la fiction » tire en quelque sorte les conséquences des analyses et des définitions proposées tout au long du volume pour approcher ce « registre du fantastique » à l'œuvre dans la fiction du XVIII<sup>e</sup> siècle : « Il ne s'agit plus de stigmatiser l'adhésion aux fictions, mais de *prendre à partie* le lecteur sur son rapport au texte, en lui rendant l'identification générique, avant toute chose, problématique. » (p. 435) C'est bien ce que l'auteur appelle « l'adhésion » du lecteur qui est en jeu, sa capacité à croire, son acceptation de la fiction en dépit ou à cause de sa raison. Les ouvrages de Bordelon, de Mouhy ou de Tiphaigne de la Roche sont ici sollicités, ainsi que le concept d'« écritures monstrueuses » défini par Mathieu Brunet qui, par le biais du « monstrueux », approchait déjà ces vertiges à la fois génériques et ontologiques<sup>4</sup>.

---

4. M. Brunet, *Le Récit monstrueux : pensée et poétique du désordre dans la fiction en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Thèse, Paris 3, 1999 / *L'Appel du monstrueux, pensée et poétique du désordre en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Louvain, Peeters, 2008.

Les œuvres sollicitant « un registre fantastique » (qu'elles soient ou non à contenu surnaturel, voir les développements sur l'*Histoire d'une Grecque moderne*, p. 454 et p. 515) mettent en question la vérité, le sens même de ce qui est raconté. Plus que le mélange des genres peut-être, on retient de cette fin de troisième partie l'idée d'illisibilité qui permet de mieux comprendre en quoi précisément le « registre du fantastique » ne fonctionne pas sur le même mode que l'allégorie, même si, me semble-t-il, il en mime le fonctionnement rhétorique<sup>5</sup> : « De sorte que produira un effet fantastique le texte à fond merveilleux qui, tout en prétendant à la vérité, ne sera pas lisible en termes allégoriques. » (p. 464) C'est alors qu'E. Sempère évoque un « déroutage » de la lecture, la notion se trouvant déjà dans la première partie à propos de la cabale et de sa « récupération » par la fiction (p. 115). Le « déroutage » fonde « la déroute » du sens (p. 482) : où l'on retrouve la notion de « faille » et de « perte » qui semble avoir guidé l'ouvrage. On aurait peut-être aimé que ce « déroutage » soit davantage conceptualisé, théorisé pour devenir, peut-être, un principe définitoire de ce « registre du fantastique » : il n'est par exemple pas si aisé de distinguer « la disparate à fonction métacritique de la disparate proprement déroutante », seule la seconde laisserait « le lecteur indécis sur la signification de l'ensemble du texte » (p. 483).

L'ouvrage est donc d'une grande richesse tant théorique qu'analytique, il incite à lire autrement, de manière « fantasticante », des textes souvent méconnus mais extrêmement représentatifs de ce « temps du vertige » défini par René Démoris, et qui semble bien, à lire E. Sempère, s'étendre au delà des premières années du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pour parodier une phrase de l'auteur, il apparaît à la lecture de cet ouvrage que le fantastique serait le « fils quelque peu chahuteur<sup>6</sup> » de la merveille et de l'inquiétude, parrainé par la vénérable allégorie.

*Christelle Bahier-Porte*

---

5. E. Sempère écrit très justement que l'allégorie « reste un modèle dans le sens où elle transcrit le processus qui fait advenir l'unité d'une dualité de signification ». Le texte à registre fantastique ne semble retenir que le processus et mettre en cause l'idée qu'il pourrait y avoir même une unité.

6. L'expression se trouve à la page 523 à propos du merveilleux et du vraisemblable.