

Le fantastique comme principe de composition : une poétique du récit cinématographique

Le fantastique comme principe de composition : une poétique du récit cinématographique

Antoine Gaudin

Université Sorbonne nouvelle – Paris 3

Au-delà des diverses entreprises de regroupement de films sur des critères variables et souvent peu définis en amont, comment faire de la notion de fantastique une catégorie réellement opératoire pour les études cinématographiques ? Le but de cet article sera d'exposer un cheminement théorique visant à proposer une définition à la fois dynamique et structurelle¹ du fantastique. Au cinéma, le fantastique a jusqu'ici donné lieu à une production prolifique d'ouvrages qui, avec plus ou moins de sérieux et d'exactitude (certains parmi ces ouvrages sont très « grand public »), se sont employés à dégager et analyser quelques grands thèmes, figures ou motifs répandus dans le genre. Mais c'est beaucoup plus rarement que le genre fantastique en tant que tel – c'est-à-dire en tant que catégorie formelle, et non plus en tant que corpus souvent arbitrairement constitué – a pu faire l'objet d'une théorisation rigoureuse dans le champ universitaire. Notre ambition est justement d'aborder le genre fantastique, non plus comme une simple catégorie de classification (ou comme l'ensemble des films désignés par cette catégorie), mais bien comme un principe de composition, en le considérant pour ce qu'il est prioritairement : une poétique du récit.

C'est sur cette base théorique que pourra ensuite se déployer l'analyse de ses codes thématiques et formels récurrents. Il ne saurait en effet être question de fonder une définition solide du fantastique à partir de codes, dont la pertinence n'excède pas la fréquence plus ou moins élevée avec laquelle on les

1 Nous ne prendrons pas en compte l'aspect *fonctionnel* du genre, comme catégorie commerciale ou comme outil de communication, par exemple. Quant à l'aspect socio-historique, comme nous le verrons, il se révélera déterminant dans l'étude des films, mais pas dans la définition que nous proposons du genre lui-même. Pour un panorama des diverses approches existantes de la notion de genre, nous renvoyons à R. Moine (2002).

« relève » à l'intérieur d'un corpus aux frontières mouvantes, marqué par une très grande hétérogénéité de styles et de contenus : la fréquence plus ou moins élevée de certains clichés-images et clichés-situations ne saurait masquer le caractère protéiforme et multi-thématique du genre fantastique – diversité dans laquelle s'inscrit pleinement le cinéma espagnol contemporain.

Limites des approches traditionnelles du genre fantastique

Dans l'état actuel de la littérature sur le cinéma, le fantastique se présente encore à nous, le plus souvent, comme un genre caractérisé par : une série de thèmes, de personnages et de motifs particuliers (qui, pour aller vite, ont trait au surnaturel et/ou aux puissances de l'imaginaire²) ; la répétition de certaines structures narratives (les oppositions dialectiques du type vie/mort ou homme/monstre, les intrigues de « découverte » et de « démesure »³, etc.) ; un traitement stylistique particulier (photographie qui aménage une place importante à l'obscurité, procédés de montage comme la vue subjective, amplification expressive des bruits diégétiques, tonalité particulière de la bande musique, etc.) ; l'effet/l'affect qu'il produirait sur le spectateur (peur, angoisse, malaise, effroi, répulsion, « sentiment d'incertitude »⁴, etc.).

Commençons par pointer le caractère relativement fluctuant et limité de ce dernier critère : à moins de se livrer à une étude scientifique rigoureuse, il est difficile, sur le sujet du « ressenti » spectatorial, de dépasser le niveau de la spéculation. Tout au plus peut-on analyser, à l'intérieur d'un film, les éléments qui tendent « manifestement » à créer l'effet dont il est question, la mobilisation des moyens expressifs qui s'effectue à cette fin ; et dans ce cas, on admettra que cela rejoint l'étude des thèmes (l'événement fantastique est presque toujours un événement menaçant) ou des formes (utilisation de la lumière, de la musique, etc.). Mais justement, le traitement stylistique fantastique, tel qu'il a pu être le plus souvent défini, peut tout aussi bien concerner des thrillers ou des films à suspense dénués de toute dimension fantastique. Et, à l'inverse, on pourrait citer de nombreux films fantastiques qui détournent, voire prennent le revers radical des procédés formels qui ont pu, un temps seulement, paraître constitutifs du genre : par exemple, le fantastique

2 Nous reviendrons plus loin sur l'imprécision de ces notions.

3 Terminologie proposée par N. Carroll (1990). Ces deux types d'intrigue se fondent sur un rapport différent à la science : l'intrigue de découverte, sur l'incapacité des représentants de cette dernière à prendre en compte la menace, ou à la combattre ; l'intrigue de démesure sur les dangers inhérents à une activité scientifique exercée sans limites – c'est alors l'invention du scientifique qui constitue la menace en question.

4 Terme proposé par C. Rosset (1985).

de suggestion des productions RKO des années 1940 tranche radicalement, en ce qui concerne la représentation de la menace, avec les stratégies de monstration qui s'étaient imposées à Hollywood dans la décennie précédente – dans les films Universal en particulier.

Quant au repérage de certains thèmes, motifs et décors, ou de certaines structures narratives, qui constitue sans doute la matière première de la plupart des écrits sur le cinéma fantastique, il apparaît lui aussi insuffisant pour définir le genre : des films comme *Le Bal des vampires* (Roman Polanski, 1969), *Un vampiro para dos*⁵ (Pedro Lazaga, 1965) ou encore *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sheridan, 1975) remplissent à ce niveau tous les « critères traditionnels » ; pourtant ce sont incontestablement des comédies, des pastiches, qui investissent un registre émotionnel et proposent un rapport à la représentation qui les éloignent du genre fantastique⁶.

Pour le dire autrement, s'il est toujours possible de repérer certaines tendances thématiques et stylistiques générales au sein d'un corpus de films traditionnellement affiliés au fantastique (et de reconnaître que certains films dans ce même corpus vont tout aussi bien à l'encontre de ces tendances), ces « codes » récurrents, s'ils peuvent nous dire beaucoup sur les films particuliers dans lesquels ils apparaissent, ne sauraient rien dire sur le genre lui-même en tant que principe de composition, dans la mesure où ils ne sont ni spécifiques à ce genre, ni capables d'englober l'ensemble de ses productions. Bref, même si l'on prend en compte le fait que les genres ne sont pas des catégories pures et étanches, et que le mélange des genres est une pratique courante, il reste qu'apparaissent assez rapidement les limites de l'approche par les thèmes ou par le style.

Il est bien sûr possible d'affiner le propos en associant les diverses approches : le fantastique, ce serait à la fois un certain type de thèmes et de motifs, et un certain style pour les représenter ; autrement dit, un certain type d'histoire filmé d'une certaine façon, et visant à produire un certain effet. Ou, de manière plus complexe et nuancée, un certain modèle sémantico-syntactique dans lequel la syntaxe ne serait pas réductible aux codes formels, mais incorporerait les éléments spécifiques qui structurent la narration dans

5 « Un vampire pour deux ».

6 On nous objectera que certains films fantastiques ne sont pas dénués d'une certaine dimension comique, voire bouffonne, qui s'exprime au moins à mesure égale avec la dimension horrifique : *Le Jour de la bête* (1995) d'Alex de la Iglesia est un bon exemple, au sein du cinéma espagnol, d'hybridation entre comédie et fantastique. Même si la frontière entre le film fantastique « comique » et la parodie est parfois floue, on admettra que le fantastique nécessite le respect d'une certaine tonalité, d'une façon de « prendre au sérieux » le motif, qui ne se retrouve pas dans le *burlesque* parodique des films que nous avons cités.

le genre⁷. Mais, là encore, on pourrait argumenter sans fin sur l'établissement de critères propres à établir une appartenance au fantastique, et sur l'articulation de ces critères, sans pour autant parvenir à englober l'ensemble de la production, ni à toucher à l'enjeu essentiel de ce genre : ce qui se joue, précisément, en termes de narration et de représentation autour de la notion de fantastique, c'est un questionnement spécifique qui implique, avant toute considération thématique ou formelle, une organisation particulière du récit.

D'où une première affirmation, que la suite de cet article s'attachera à expliciter : le fantastique, dans la définition que nous proposons ici, concerne exclusivement les arts de la fiction, au premier chef le cinéma et la littérature. C'est d'ailleurs dans le champ littéraire que le fantastique a pu faire l'objet, initialement, d'une mise au point théorique. Rien d'anormal à cela : le genre fantastique est véritablement apparu dans la littérature, et ce bien avant que le cinéma n'existe ; c'est-à-dire qu'il a été, à un certain moment de l'histoire des œuvres, repéré, décrit, analysé. On en a admis l'existence, on en a déterminé les caractéristiques, on a réfléchi sur sa portée spécifique. La synthèse que nous proposons ici des éléments clés du récit fantastique se fonde tout d'abord sur l'observation critique de la constitution du corpus théorique sur la littérature fantastique⁸. Les théoriciens de ce genre littéraire, puisqu'ils ont « créé » le genre en tant que catégorie esthétique, ont dû le définir en le distinguant des autres genres existant dans la littérature dite « d'imagination ». Tout en prenant en compte la spécificité des médiums, nous pensons qu'il est important de s'inspirer de cette démarche de rupture, à l'intérieur de laquelle les écrits sur le fantastique cinématographique – ayant en quelque sorte « trouvé » le fantastique dans l'escarcelle des genres déjà existants – ne se sont que trop rarement aventurés ; d'où le caractère hétérogène et souvent « fourre-tout » des corpus fantastiques le plus souvent proposés jusqu'ici (c'est un peu comme si chaque analyste définissait en fait « son » fantastique). En second lieu, notre

7 Pour de plus amples précisions sur le modèle sémantico-syntaxique, voir R. Altman (1992). Précisons que ce modèle a surtout fait ses preuves pour des genres fortement structurés, comme la comédie musicale.

8 Revenir sur cette histoire théorique n'implique pas que nous fonderons entièrement, tel un décalque, la théorie du fantastique cinématographique sur celle du fantastique littéraire. Bien entendu, il ne paraît ni vain ni scandaleux de les confronter sur le point de l'organisation du récit, point sur lequel ces deux arts de la fiction peuvent parfois avoir des questions comparables à résoudre. Mais cette démarche ne doit cependant constituer qu'un préalable nécessaire, avant de prendre en compte la spécificité du médium : il est exclu de se limiter à une simple transposition des concepts dégagés dans le champ de la littérature vers celui du cinéma. Si certains parmi ces concepts peuvent être immédiatement opératoires, d'autres se révèlent dénués de pertinence lorsque transposés au médium cinématographique. Enfin, d'autres encore doivent être « adaptés », discutés, retravaillés en fonction des propriétés spécifiques du cinéma. C'est ce que nous verrons notamment lorsque nous aborderons la théorie du fantastique proposée par Todorov (1970).

démarche s'appuie sur une analyse précise de ce qui relie entre eux, à l'intérieur des ouvrages sur le cinéma fantastique, les films qui reviennent invariablement dans tous les corpus, quelle que soit la définition du genre proposée. Ces œuvres « archétypes » pourraient bien – c'est notre hypothèse – constituer une sorte de noyau dur et invariant qui recèlerait quelque chose de l'ordre de l'essence du genre. C'est en mêlant ces deux modes opératoires que nous définirons le récit fantastique, en développant, en priorité, les trois points suivants : la notion d'irrationnel, le caractère théâtrique du récit, le statut du phénomène ou de l'événement irrationnel au sein du récit.

La notion d'irrationnel

On réduit souvent le fantastique à la dimension surnaturelle, manifeste ou diffuse à l'intérieur d'un récit. On pourrait concéder, en effet, que ce qui caractérise *a priori* le genre fantastique, en littérature comme au cinéma, c'est que le possible de ses récits comporte des événements ou des phénomènes qui ne sont pas susceptibles d'advenir dans la vie⁹. Mais il faudrait préciser : le fantastique se fonde surtout sur un dérèglement radical du réel, et ce dérèglement porte sur ce que la raison refuse traditionnellement d'admettre comme étant possible ; c'est pourquoi, pour qualifier ce dérèglement, il est préférable de parler d'irrationnel, plutôt que du seul surnaturel. Non qu'il pourrait être éventuellement délicat de se mettre d'accord sur les critères du surnaturel (certes variables selon les cultures et les états du savoir propres à une époque) mais plutôt parce que le surnaturel, au sens strict, ne constitue tout simplement pas la condition du fantastique.

D'abord, le critère du surnaturel englobe une très large variété de récits (mythes, contes, légendes, récits religieux), bien au-delà des frontières du genre fantastique ; comme nous le verrons, il ne participe de la dimension fantastique que lorsqu'il intervient dans un récit de type théâtrique. Ensuite, de nombreuses œuvres « archétypales » du fantastique (romans ou films) ne présentent pas de surnaturel avéré : soit elles livrent au cours du récit une explication plausible à des péripéties un temps supposées surnaturelles, soit elles décrivent un type de dérèglement du réel qui n'est pas, à proprement parler, de l'ordre du « paranormal ».

Dans les deux cas suscités, la notion d'irrationnel permet de caractériser le phénomène fantastique au moment où il survient dans le récit. Mais entendons-nous bien : la présence de l'irrationnel dans les récits fantastiques

9 L'étymologie grecque du terme, *phantastikos*, désigne « la faculté de se créer des illusions ».

ne signifie pas que ces récits seraient « anti-rationnels ». Il importe de dépasser la paléopsychologie simpliste (et néanmoins courante) qui constitue le fantastique comme la traduction d'un besoin dévoyé de transcendance face au recul des croyances religieuses, comme une réaction aux progrès du rationalisme et de la science. Cette explication – la toute-puissance de l'imaginaire ésotérique contre un positivisme jugé desséchant – provient en fait d'un moment historique particulier de l'entreprise théorique autour de la notion de fantastique en littérature : celui où la génération romantique du XIX^e siècle est revenue, rétrospectivement, sur la naissance et les premiers développements de la littérature fantastique, à la fin du XVIII^e siècle¹⁰. L'idée s'impose alors que les avancées rationalistes des Lumières auraient engendré leur propre renversement, une fascination pour les Ténèbres, un goût pour l'ailleurs surnaturel, qui se traduirait notamment, au XIX^e siècle par l'engouement de l'Europe bourgeoise et cultivée pour l'occultisme. L'association du genre fantastique à ce type de manifestations culturelles perdure jusqu'à nos jours dans les discours et dans les têtes, notamment à travers des systèmes conceptuels qui postulent la succession cyclique des règnes de la raison et de la superstition au sein des communautés humaines.

Pourtant, il apparaît que le fantastique littéraire ou cinématographique, depuis la Révolution française jusqu'à nos jours en passant par le XIX^e siècle positiviste, ne se pose pas, à proprement parler, comme une réaction aux progrès de la Raison, encore moins comme une nouvelle superstition : il ne cherche pas à démontrer l'existence de phénomènes occultes, ni même à la suggérer ; bien plutôt, il se fonde entièrement sur un jeu fictionnel, une opération de confrontation dialectique entre la Raison et ce qu'elle refuse habituellement¹¹. Le fantastique, dans les récits, naît du dialogue entre le système d'appréhension du monde propre à un sujet, *a priori* rationnel, et un phénomène inassimilable par ce système. Il permet ainsi au lecteur (et par extension au spectateur de cinéma) de faire l'expérience imaginaire des limites de ce que l'on nomme la Raison, en tant que capacité de l'homme à se rendre maître du monde qui l'entoure par le moyen de la connaissance.

10 On s'accorde en général à faire remonter l'origine du terme de « fantastique », dans son acception littéraire, à la publication en France, en 1829, des *Fantasiestücke* d'Hoffmann (1808-1815), qu'un glissement sémantique significatif traduit par *Contes fantastiques*. Le premier travail de précision et de définition du terme « fantastique » est dû à Charles Nodier en 1830, dans un texte qu'il consacre justement à Hoffmann. À partir de ce travail, l'acte de naissance du genre fantastique en littérature a été localisé, de manière rétrospective, à la publication en 1772 du *Diable amoureux* de Jacques Cazotte.

11 Pour de plus amples développements sur ce point, nous renvoyons à l'ouvrage d'I. Beïssière (1974).

Il n'est donc pas question, dans le fantastique, d'un anti-rationalisme qui restaurerait un supposé besoin de transcendance et/ou de superstition, mais bien d'une *enquête*, conduite par une fiction qui ne prétend pas être autre chose (et surtout pas un système concurrent d'explication du monde), sur les formes et les limites de la rationalité. C'est une des raisons pour lesquelles – si on s'autorise à réintroduire ici une dimension fonctionnelle du genre – le fantastique est un genre à ce point en prise avec l'inconscient collectif de son contexte de création : on lit, dans des intrigues qui rompent avec les catégories communes du « certain » et du « sécurisant », qui jouent sur la remise en cause ou l'indétermination de certaines frontières traditionnellement établies, certaines des préoccupations et des angoisses collectives propres à une époque et à une aire culturelle données.

L'intérêt principal du genre fantastique ne réside pas dans la jouissance de l'imaginaire qu'il procure (même s'il n'est pas question de nier cette dernière), mais bien dans la façon dont il se sert de l'irrationnel pour nous ramener au « réel », c'est-à-dire à notre monde. Comme nous allons le voir, le fantastique n'est pas, comme le conte, un genre d'évasion ; il est au contraire un genre d'investigation. Il ne nous propose pas de quitter notre monde, mais de le mettre en perspective, en question, à partir d'un événement ou d'un phénomène qui transgresse ses lois établies. Il possède donc, à l'égard d'un certain ordre des choses, une force négative considérable ; cette dernière lui permet de prendre en charge, à travers la portée symbolique et critique de ses figures (le monstre, le spectre, le savant fou, etc.), des discours et des expériences de pensée parfois inenvisageables ailleurs. Investissant ainsi, de manière plus ou moins déviant ou détournée, des questionnements individuels (notamment sur le corps, la sexualité, la folie, etc.) et collectifs (la notion de normalité, le rapport à l'Histoire passée), le genre fantastique fournit bien souvent, à l'intérieur d'une cinématographie, un contre-programme subversif à un certain état « dominant » du cinéma et de la pensée.

Le détour par le genre fantastique, par ses récits et ses figures, est donc à penser en lien étroit avec un contexte socio-historique : sur l'Espagne de la période franquiste ou démocratique, certains des films analysés dans cet ouvrage tiennent un discours autonome, spécifique. Dans cette perspective, ils agissent souvent comme autant de révélateurs de la réalité sociale, politique et culturelle de leur contexte de création.

Un récit théâtre

L'étude précise du récit fantastique impose de dépasser le sens commun du terme « fantastique », qui renvoie à la définition *a priori* que nous avons citée plus haut : un type de récit comportant des événements qui ne sont pas

susceptibles de se produire dans la vie. Cette définition se révèle bien trop vague et imprécise pour être réellement opératoire, dans la mesure où, à l'instar de la notion de « surnaturel », elle peut tout aussi bien inclure le vaste corpus de la littérature dite « d'imagination ». Afin de distinguer la spécificité du récit fantastique, la théorie littéraire du fantastique a fait surgir un critère déterminant : le caractère thétique du récit. C'est à partir de ce critère que Jean-Paul Sartre (1940) propose de séparer le fantastique des autres genres littéraires d'imagination, le récit fantastique du récit merveilleux.

Le récit merveilleux est non-thétique : il ne pose pas la réalité de ce qu'il représente. La locution « Il était une fois... », placée en préambule de nombreux contes de fées, est révélatrice à cet égard : le récit propose au lecteur une évasion dans un monde diégétique dont il est clair, par avance, qu'il est régi par d'autres lois que le nôtre. À l'inverse, le récit fantastique est thétique : il pose la réalité de ce qu'il représente ; il est ancré dans un univers diégétique plausible, vraisemblable, « réaliste » au sens où cet univers repose sur des lois stables qui sont aussi celles du monde que nous connaissons. On doit à Louis Vax (1965 : 169-175) d'avoir dressé une liste de ces lois stables, ou « constantes qui règlent notre univers quotidien »¹² ; le propre du fantastique est d'introduire l'altération d'une ou plusieurs de ces lois.

Il importe de rajouter à l'ensemble des lois *physiques* décrites par Vax un ensemble de lois « psychiatriques » : c'est l'idée, notamment, qu'à partir d'un certain degré d'aberration comportementale excédant la folie ou la psychopathie dans ses manifestations connues, voire à partir d'un certain degré de rupture avec ce qui fonde une définition partagée de ce qui constitue le caractère humain, un personnage devient monstrueux au sens primal du terme. Traité comme tel par les moyens de la représentation, c'est-à-dire devenu l'objet de stratégies expressives propres à suggérer sa monstruosité (qui excède ce qu'on appelle la « méchanceté »), ce personnage deviendrait alors, pleinement, une créature fantastique. On retrouverait alors la distinction traditionnelle entre le monstre physiologique et le monstre psychologique. Cette extension des lois stables repérées par Vax est logique et nécessaire dans la perspective qui est la nôtre, où le fantastique n'est plus seulement une question de surnaturel, mais bien d'irrationnel. À travers la question du traitement stylistique de la figure humaine, elle a également le mérite de réintroduire un critère formel qui, comme nous le verrons, s'actualisera différemment en littérature et en cinéma.

12 Citons notamment : la conservation de la matière, la tangibilité et la visibilité des êtres vivants, la non-prise de la pensée pure sur le réel, l'absence de communication extra-sensorielle, la différence d'essence entre l'homme et l'animal, la normalité des dimensions humaines et animales, la mort comme nécessité inéluctable, le départ sans retour des morts, etc.

Statut du phénomène irrationnel

Un phénomène irrationnel, excédant les lois stables de notre monde, n'a donc pas le même statut, le même retentissement, selon le type de récit dans lequel il survient. Dans le récit merveilleux (non-thétique), l'intervention d'une créature monstrueuse ou d'un acte magique ne provoque pas de surprise particulière, au-delà d'une simple péripétie de toute façon susceptible d'advenir dans un monde diégétique soumis à des lois différentes du nôtre. Le récit merveilleux dépayse le lecteur/spectateur. Dans le récit fantastique (thétique), en revanche, un événement ou un phénomène bouleversant les lois de l'univers diégétique de départ provoque un heurt, un trauma, il acquiert une dimension accidentelle, inadmissible¹³. Le récit fantastique surprend le lecteur/spectateur, en lui exposant un monde semblable au sien soudain contaminé par quelque chose de radicalement autre. En le forçant à prendre la mesure de l'infraction commise, il le ramène au monde réel.

Sur ce critère du statut, ou du retentissement du phénomène irrationnel à l'intérieur de la diégèse, il importe enfin de distinguer le récit fantastique de la fable ou de tout autre type de récit allégorique ou poétique – même si certaines œuvres peuvent poser question sur ce point, en s'installant sur une zone frontière de l'énonciation¹⁴. Dans ce qui relève du récit fantastique, l'irruption de l'événement irrationnel est problématisée : elle déclenche chez les protagonistes (et chez le lecteur/spectateur) une réaction à la mesure de son inadmissibilité.

À ce stade de nos développements, nous pouvons proposer une définition possible de ce que nous appelons poétique du récit fantastique : cette dernière se caractérise par une rupture de l'ordre reconnu des choses du monde, par un mode de confrontation entre le réel et l'irrationnel, par l'irruption au sein du vraisemblable d'un phénomène mystérieux, menaçant, inadmissible au regard de la légalité quotidienne, et provoquant chez les protagonistes des réactions à la mesure de sa radicale anormalité.

En nous fondant sur cette proposition de définition, nous pouvons affiner, sur des bases stables, notre appréhension du récit fantastique jusque dans le champ cinématographique. Seront inclus dans le genre fantastique ainsi défini, les films d'horreur, de terreur ou d'épouvante qui en constituent

13 Précisons que nous nous fondons sur les mécanismes structurels propres aux deux types de récit : le « contrat de lecture » de l'œuvre fantastique (le lecteur sait, en lisant, qu'il sera à un moment donné confronté à ce type d'événement) n'infléchit en rien ce statut traumatique du glissement fantastique, au regard de la normalité initialement posée du monde diégétique.

14 Nous pensons ainsi au *Labyrinthe de Pan* (2006) de Guillermo del Toro.

autant de sous-genres possibles¹⁵, ainsi que les films *gore* (à condition que la dimension *gore* ne s'y réduise pas seulement à un « effet », comme cela peut être le cas dans certains films de guerre ou certains thrillers par exemple). En revanche, ne sauraient tenir du genre fantastique : les films d'aventures spatiales ou d'*heroic-fantasy* (du type *Star Wars* ou *Seigneur des anneaux*), qui sont des récits non théâtriques ; les films de science-fiction, lorsque l'extrapolation fictionnelle des conditions de vie et des techniques n'est pas troublée par l'irruption d'un phénomène qui remet en question les lois stables du monde reconstituées par cette extrapolation¹⁶ ; les films de super-héros, lorsque les prouesses surnaturelles des protagonistes sont admises au sein du monde diégétique – au sens où le fait qu'elles surviennent n'est pas en soi problématisé par rapport à l'état stable d'un réel comparable à celui que nous connaissons ; enfin, tous les films qui, au nom d'un rapport « poétique » au monde ou sous prétexte d'épouser les représentations imaginaires d'un protagoniste, composent des images certes « inadmissibles » au regard des constantes régissant notre univers quotidien, mais que le contrat de lecture du film ou de la séquence, son registre d'énonciation (c'est un songe, un fantasme, une rêverie subjective, etc.) nous empêchent d'interpréter comme une transgression manifeste de ces mêmes lois.

Il importe de nuancer ce dernier point. Bien entendu, la dimension fantastique peut aussi concerner l'univers intime d'un personnage, sans que l'on puisse être sûr que le « réel diégétique » soit l'objet d'une altération véritable. *Le Horla* de Maupassant ou encore la première partie de *Lost Highway* (1998) de David Lynch sont tout à fait représentatifs de cette dimension fantastique « intérieure » : les lois stables du monde vacillent ou s'effondrent, en lien avec un dérèglement intérieur qui concerne le héros (la folie dans laquelle il sombre peu à peu, les hallucinations qu'il subit, la perte de ses repères, l'incapacité dans laquelle il se trouve à distinguer le rêve ou le fantasme du réel « objectif », etc.). La rupture concerne ici, directement, le rapport que le sujet entretient avec le monde.

La principale distinction entre ce type de fantastique « intérieur » et les œuvres – ou les passages d'œuvres – « poétiques », évoqué(e)s ci-dessus, pourrait se formuler comme suit : d'abord, le héros n'y est pas projeté dans un

15 Les frontières de ces sous-genres sont assez variables selon les auteurs, et selon leur pays d'origine : la vaste catégorie générique que nous identifions, en France, sous le terme de « fantastique » correspond aux États-Unis à ce que l'on appelle *horror movie*, et en Espagne aux films dits « de terreur ». En tout état de cause, et sans prétendre ici produire une taxinomie, ce que nous disons du film fantastique s'applique à sa « précision » éventuelle en « film d'horreur ».

16 Par exemple, *Alien* (Ridley Scott, 1979) relève à la fois de la SF et du fantastique, mais non *Fahrenheit 451* (François Truffaut, 1966) dont l'argument fictionnel ne s'inscrit pas dans la perspective d'un dérèglement radical des lois stables du monde.

monde « autre » ou parallèle, comme c'est par exemple le cas dans *Le Magicien d'Oz* (Victor Fleming, 1939) ou *Alice au pays des merveilles* (Walt Disney, 1951); ensuite, dans le fantastique, l'altération du réel, qu'elle soit constante ou épisodique, progressive ou brutale, n'est jamais donnée initialement et manifestement comme une production de l'esprit d'un protagoniste. On peut bien sûr, à un moment de l'œuvre, comprendre la nature « intérieure » de cette altération, et admettre, rétrospectivement, la position que l'auteur nous a assignée, « à l'intérieur de la tête du héros »; ou alors on peut hésiter, dès le début, et peut-être tout au long du film, sur le caractère « réel objectif » ou « filtré par une subjectivité » des altérations en question¹⁷. Mais jamais ces altérations ne se donnent d'emblée comme étant, sans ambiguïté, des images mentales : *Shock Corridor* de Samuel Fuller (1963), par exemple, n'est pas un film fantastique.

Fantastique archaïque et fantastique moderne

La distinction entre un fantastique « intérieur » et un fantastique « extérieur » est d'ailleurs un autre point que le retour sur l'histoire du fantastique littéraire permet d'éclairer. Il est en effet possible, à l'intérieur du XIX^e siècle littéraire, de distinguer deux grandes « tendances » du fantastique, qui définissent chacune une valeur particulière de l'événement ou du phénomène irrationnel à l'intérieur du récit : le fantastique archaïque, qui correspond à une menace « extérieure », et le fantastique moderne, qui correspond à une menace « intérieure »¹⁸.

Le fantastique archaïque est un fantastique exogène. Adaptation laïcisée et actualisée – et livrée au jeu sur la rationalité évoqué plus haut – des grands mythes et croyances du passé, il s'incarne dans un événement ou un phénomène radicalement « autre », dont la provenance est extérieure aux personnages, même lorsqu'il finit par les affecter dans leur chair ou leur esprit. C'est ce fantastique qui a dominé la première partie du XIX^e siècle, à travers les œuvres de Nodier, de Mérimée, de Balzac, de Gautier, etc. À Hollywood, c'est celui qui a régné initialement, aux débuts du parlant, au moment de

17 Nous verrons plus bas que la notion d'hésitation proposée par Todorov dans le champ de la littérature fantastique est surtout transposable, au cinéma, dans ce cas de figure précis.

18 Précisons que les épithètes « archaïque » et « moderne » n'indiquent en aucune façon un jugement de valeur, pas plus qu'ils ne nous-entendent un découpage chronologique strict (les deux types perdurent jusqu'à nos jours). Simplement l'un (l'archaïque) est celui qui se développe majoritairement sur les ruines des grandes croyances balayées par le positivisme, tandis que l'autre (le moderne) est celui qui préfigure une approche de l'homme et de son esprit qui constituera le champ de cette discipline nouvelle qu'on nommera psychanalyse.

l'« âge d'or » du genre dans les années 1930 : le cycle du fantastique gothique et des monstres Universal – qui eut jusqu'à nos jours la postérité que l'on sait.

Le fantastique moderne, quant à lui, est un fantastique endogène, plus « psychologique », voire psychanalytique : il se fonde avant tout sur les potentialités pathologiques de l'esprit humain ; comme nous l'avons vu, les éventuelles incarnations de la menace dans l'espace diégétique sont directement liées à l'activité de cet esprit, qui est la source du dérèglement. Dans la littérature, c'est un fantastique qui s'impose plutôt dans la seconde moitié du XIX^e siècle, dans la lignée des nouvelles de Poe et Maupassant. Au rebours de l'imaginaire débridé qui produit les monstres du fantastique archaïque, le fantastique moderne explore les voies d'un fantastique souvent plus subtil, plus incertain, moins spectaculaire, et surtout recentré sur l'homme. Cela veut dire, précisément, que le phénomène fantastique concerne et définit le protagoniste, avant d'être considéré en lui-même : le récit épouse le point de vue d'un héros « déviant » qui injecte lui-même de l'irrationnel dans son environnement quotidien ; il porte davantage d'attention aux modalités de la perception qu'à la chose perçue elle-même.

La distinction entre le fantastique moderne et le fantastique archaïque est donc tout autant une affaire de contenu (du récit) que de point de vue sur l'événement. Tout dépend du régime de représentation et de narration adopté. Une menace incarnée par un être humain normalement constitué (dans le cas d'un monstre « psychologique »), ou qui proviendrait de l'activité humaine (dans le cas de ce que Noel Carroll a appelé les « intrigues de démesure ») n'implique donc pas forcément que l'on soit dans le cas d'un fantastique de type moderne : *Les Chasses du comte Zaroff* (Schoedsack et Cooper, 1932) ou *Frankenstein* (Whale, 1930) pour en rester aux années 1930, demeurent des films fantastiques de type archaïque. Dans les années 1940, à l'intérieur du « cycle de la suggestion » imposé par les productions Lewton à la RKO, un film comme *L'Île des morts* de Mark Robson (1945) est un excellent exemple de la rupture « moderne » : il ne s'y passe finalement rien de surnaturel à proprement parler, mais « l'impression d'ésotérisme » projetée par les personnages sur le monde qui les entoure fait émerger des motifs, des atmosphères, des phénomènes qui tiennent de la dimension fantastique. Au cinéma, le tournant Lewton dans les années 1940, constitue le premier grand cycle d'œuvres qui tende vers le pôle moderne du fantastique¹⁹, lequel fut surtout exploré dans la deuxième partie du XX^e siècle.

19 Il faut se garder toutefois de faire correspondre exactement, comme pourrait le suggérer ce découpage, la distinction entre fantastique archaïque et fantastique moderne avec celle existant entre monstruation et suggestion. La place nous manque pour développer cette taxinomie, mais *grosso modo* il serait possible de répartir les films fantastiques sur un diagramme à quatre

Cette distinction, qui est moins de nature (pas question de dresser une frontière étanche entre les deux types de fantastique) que de degré (chaque œuvre tend, à sa façon propre, vers un type ou vers l'autre), doit néanmoins rester souple : d'abord l'avènement du fantastique moderne n'empêche pas le fantastique archaïque de perdurer, loin de là ; par ailleurs, certaines œuvres peuvent solliciter une interprétation archaïque *et* une interprétation moderne concomitantes. Dans le cinéma espagnol contemporain, *Los abandonados* (*Abandonnée*, 2007) de Nacho Cerdá en est un parfait exemple : les phénomènes menaçants qui se produisent autour de la maison peuvent être reçus comme des altérations avérées de l'ordre des choses ; mais également comme une figuration, dans l'espace du film, des conflits psychiques qui assaillent l'héroïne, revenue sur les lieux de son enfance et incapable de s'extraire d'un terrible atavisme familial. Il arrive fréquemment que le lecteur/spectateur hésite entre les deux types d'interprétation de l'événement ou du phénomène irrationnel à l'intérieur du récit fantastique.

La notion d'hésitation (Todorov)

La notion d'hésitation nous renvoie à la théorie du fantastique littéraire proposée par Tzvetan Todorov : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel » (1970 : 28-45). Pour Todorov, le fantastique se caractérise par un espace d'incertitude aménagé par le récit devant un phénomène en apparence inexplicable. L'hésitation concerne deux explications concurrentes de ce phénomène : l'une, rationnelle, qui rétablit les lois connues du monde (ce n'était qu'une illusion, un rêve, une hallucination ou une machination humaine) ; l'autre, surnaturelle, qui sort des limites de la connaissance humaine usuelle et confirme l'altération du monde vraisemblable de départ. Or, selon Todorov, l'établissement sans doute possible de l'une ou l'autre des interprétations fait basculer l'œuvre hors du fantastique : si l'explication est rationnelle, on est dans « l'étrange » ; si l'explication est surnaturelle, on est dans le « merveilleux »²⁰. Le fantastique s'établit donc pour lui sur une zone frontière.

entrées : une ligne horizontale archaïque-moderne et une ligne verticale suggestion-monstration. D'où quatre pôles : « monstratif archaïque » (*Dracula*), « monstratif moderne » (*Hypnos* de David Carreras est un exemple parfait à l'intérieur du cinéma espagnol, pour illustrer ce pôle), « suggestif archaïque » (*Blair Witch Project*) et « suggestif moderne » (*L'Île des morts*).

20 Le « merveilleux » selon Todorov – comme sortie possible de la dimension fantastique – est donc assez différent de celui de Sartre – comme récit de nature non-théâtrique.

Comme le souligne Raphaëlle Moine dans sa discussion des thèses de Todorov, cette définition présente l'inconvénient de « faire sortir du fantastique les œuvres qui prennent clairement le parti du surnaturel ou de l'explication réaliste » (2002 : 41). Elle exclut de ce genre toutes les œuvres au sein desquelles il n'y a pas d'espace d'incertitude, ou dans lesquelles cet espace se comble rapidement pour confirmer l'altération des lois du monde et mener le récit à partir de cette dernière. Autrement dit, au cinéma, la définition de Todorov ne pourra être éventuellement opérante que dans les films dont la représentation investit le pôle de la suggestion, au détriment du pôle de la monstruation, à moins que cette monstruation ne s'accompagne d'un doute global sur le statut du phénomène observé.

C'est un point sur lequel il est important de rappeler la spécificité des médiums concernés : l'image cinématographique, au contraire de la description littéraire, a la plupart du temps un statut de « vérité » immédiat pour le spectateur, elle entraîne sa « croyance », sans ambiguïté. Il n'est pas totalement impossible de maintenir l'espace d'incertitude à partir du moment où l'on montre le phénomène à l'écran, mais cela requiert un mode de représentation spécifique, le plus souvent relié à la perception subjective « douteuse » d'un personnage (c'est le cas des films qui investissent le pôle « monstratif moderne » du fantastique). C'est pourquoi la notion d'hésitation est extrêmement dépendante du respect d'un certain point de vue, qui s'actualise dans le roman à travers la narration à la première personne : le lecteur s'identifie au personnage-narrateur, qui est soit le héros de la fiction (*Le Horla*), soit son témoin direct (*La Vénus d'Île*) ; il hésite tant qu'il a un champ de savoir à peu près analogue à celui d'un protagoniste à la perception incertaine. Mais sur ce point également, la spécificité des médiums intervient.

Au cinéma en effet, le point de vue ne saurait être constamment subjectif – on sait que les expériences comme *Lady From the Lake* (1946) de Robert Montgomery se sont avérées être des points théoriques limites. Tout au plus peut-il tendre vers cet état par la fréquence des formes ponctuelles de l'oculisation et de l'auricularisation internes : emplois de la caméra subjective, séquences montées en raccords sur les regards, son subjectivé, etc. Le récit en flash-back accompagné d'une voix-off peut à la rigueur imprégner l'ensemble de la représentation de la tonalité subjective nécessaire pour que le processus d'hésitation fonctionne, comme dans *L'Invasion des profanateurs de sépultures* de Don Siegel (1954). Quant au réglage de la représentation entière sous l'égide du film-cerveau, il pourrait *a priori* aboutir au même effet, n'eût été cette aporie : pour actualiser la constance de cette « focalisation interne », nous devons savoir, dès le début, que nous sommes « dans la tête du personnage » ; or, si le film nous livre d'emblée cette information, alors il ne relève plus du genre fantastique, et la notion d'hésitation devient inopérante.

La théorie de Todorov semble donc parfois difficile à manier au cinéma, notamment parce qu'elle fait du fantastique un genre « évanescant »²¹, maintenu à l'intérieur de l'œuvre uniquement pendant le temps de l'hésitation. Or, en raison de ce « statut de vérité » de l'image cinématographique, rares sont les films qui maintiennent l'hésitation jusqu'au carton Fin. Comme le remarque R. Moine (2002 : 41), *Les Oiseaux* (1963) d'Hitchcock ou *Martin* (1977) de Romero font partie de ces très rares films qui ne donnent pas l'explication finale attendue et pour lesquels l'hésitation – sur la nature de l'événement, en l'occurrence, pas sur le fait qu'il ait eu lieu dans la diégèse – perdure jusqu'au bout. Un peu plus fréquents sont les films qui maintiennent l'hésitation jusqu'à leur scène finale, avant de basculer dans « l'étrange » (*La Bête à cinq doigts*, Robert Florey, 1948) ou dans le « merveilleux » (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968). Archétype d'un fantastique monstratif-moderne, *Hypnos* (2004) de David Carreras serait, dans le cinéma espagnol, une illustration possible d'une hésitation maintenue jusqu'à la scène finale ; dans un retournement qui évoque celui du *Cabinet du docteur Caligari* (Robert Wiene, 1920), la dernière séquence nous apprend que les événements montrés jusqu'alors, sur lesquels planait un statut d'incertitude constant, étaient la recomposition fictionnelle, par l'héroïne sous hypnose, de la régression qu'elle effectuait aux sources de son trauma.

Si la proposition consistant à faire du fantastique une dimension évanescante plutôt qu'un genre établi est intéressante, et mériteraient d'être développée, il reste que le champ d'application de la théorie de Todorov paraît trop restreint pour entrer dans une définition du fantastique cinématographique, entendu comme principe de composition, puisque seraient laissés de côté tous les films qui prennent d'emblée le parti de l'irrationnel, exposent (voire exhibent) sans ambages la menace et recomposent le récit à partir de cette rupture établie avec les lois stables du monde. Limitée par son adaptation problématique aux spécificités expressives du cinéma, la définition de Todorov est ici citée, et discutée, comme une proposition théorique « annexe », opératoire à l'intérieur de certains films seulement.

Il faut dire que cette définition se fonde sur une acception du genre comme un processus permettant de narrativiser et de formaliser certaines propriétés spécifiques du mode d'expression littéraire. Or, dans le champ cinématographique également, il existe des propositions qui vont dans le sens d'une définition « théorique » – c'est-à-dire reposant sur les propriétés intrinsèques du médium cinématographique – du genre en général, et du fantastique en particulier²². Il n'était pas de notre ambition, à l'intérieur de cette introduction,

21 Terme proposé par I. Bessiére (1974 : 56-59) dans sa discussion des thèses de Todorov.

22 Selon T. Gunning (1995), l'origine des genres au cinéma devrait être à relier aux aspects qui découlent des spécificités du médium. Dans une perspective parente, l'ouvrage de J.-L. Leutrat

de discuter ces propositions qui conduisent à déplacer radicalement la notion de fantastique – de la représentation vers le dispositif pour aller vite; mais il était important de les mentionner. Ce que nous retenons, en effet, des entreprises théoriques de Todorov, Gunning ou Leutrat, c'est cette idée qu'une définition du genre doit se fonder avant tout, non en aval, sur l'observation d'un hypothétique « corpus établi » composé d'œuvres traditionnellement affiliées à ce genre, mais en amont, sur la cohérence logique d'une théorie du genre préalablement posée. S'il est toujours possible de discuter, voire de contester les fondements d'une telle théorie, en revanche il paraît plus difficile de lui retirer son caractère opératoire. La définition du fantastique que nous proposons ici – en ce qu'elle est bâtie sur une organisation particulière du récit qui ne circonscrit rien en ce qui concerne le contenu effectif du dit-récit, ni en ce qui concerne les stratégies de représentation à l'intérieur de cette organisation – permet selon nous de prendre en considération le genre dans sa dimension protéiforme et multi-thématique. Elle permet d'en traverser les diverses évolutions et variations, et n'est pas incompatible avec la prise en compte de la pratique de plus en plus répandue de l'hybridation générique. Enfin, elle ne prétend pas être davantage qu'un cadre minimal mais stable, qui puisse servir de support à l'étude plus poussée des œuvres particulières qui composent le genre fantastique à l'intérieur d'une cinématographie particulière, en rapport avec un certain contexte politique, social et culturel.

(1995) postule que le cinéma, en tant que technique, a partie liée avec le fantastique, comme « dispositif mettant en jeu le Réel et ses duplications »; son ambition est de cerner, non pas le genre fantastique en tant que tel, mais plutôt « une forme de fantastique cinématographique ».