

SUR L'ÉMERGENCE DU FANTASTIQUE LITTÉRAIRE EN FRANCE

Adriana APOSTOL
silvadius@yahoo.com
Université de Pitești

Résumé

Le présent article s'inscrit dans une recherche plus ample sur le fantastique littéraire du point de vue diachronique. C'est ainsi que nous nous arrêterons, dans une première partie, sur une affirmation de J. B. Baronian qui considère que le fantastique français aurait dès l'abord des « traits bâtards », pour nous interroger ensuite sur l'impact réel de la réception d'Hoffmann en France, dans une perspective de type « X (la France) recevant Y (Hoffmann) » pour rendre compte d'une réception active d'Hoffmann en France et de la manière dont cette activité de réception marque l'histoire du fantastique français.

Mots-clés : fantastique littéraire, surréalité, réception du fantastique

Le fantastique français : un genre bâtard ?

S'interroger sur les origines du genre fantastique ou lui trouver des « ancêtres » lointains, projet synonyme d'une vision « globalisante » du fantastique en tant que forme de merveilleux (qui n'aurait donc rien d'essentiellement neuf), nous mènerait à dire que le fantastique n'est pas né à une période précise de l'Histoire, mais qu'il a toujours existé, puisque l'homme s'est toujours représenté l'univers peuplé d'êtres surnaturels aux pouvoirs extraordinaires. La question serait, d'après Jean Marigny, d'établir si « les croyances, les superstitions, les légendes et les mythes qui ont dominé l'imagination collective des hommes pendant des siècles appartiennent vraiment au domaine de ce que l'on appelle le fantastique »¹.

Pourtant, l'origine du fantastique en littérature, comme le remarque très bien Francis Claudon², « ne manque ni de précision, ni de simplicité, du moins pour ce qui est de sa genèse officielle, au regard de l'histoire des idées ». Et de fait, sa genèse officielle est indissociable de

¹ Marigny, Jean, *Problématique d'un genre. Réflexions autour de la notion de fantastique*, in *Les Cahiers du GERF*, no. 1, 1987, Université des Langues et Lettres de Grenoble, Grenoble, 1987, p. 17.

² Claudon, Francis, *Les sources littéraires du fantastique*, article présenté au Colloque de l'Opéra Comique, Acte III, *Le Fantastique dans l'Opéra Romantique Français*, 23-24 janvier 2009, mis à notre disposition par l'auteur.

l'article de Walter Scott sur *Hoffmann et les compositions fantastiques* et surtout, de la « campagne hoffmannienne » portée en France contre les critiques de Walter Scott et, en tout premier lieu, pour des raisons éditoriales (car Loève-Weimars prépare le moment de la parution du volume des traductions d'Hoffmann, manœuvrant son succès par articles commandés à ses amis critiques aux revues les plus célèbres : *Le Mercure, Le Globe, Le Temps, Le Journal des débats*).¹

Quelle ironie, pourtant ! un genre qui naît d'un artifice de traduction ! Marcel Schneider ainsi que d'autres critiques du fantastique dont Roger Bozzetto, Nathalie Prince, Irina Gregori ont mis en discussion justement le passage de l'allemand *Fantasiestücke*, *morceaux de fantaisie* ou *contes fantaisistes* au terme *fantastique*, dans la traduction de Loève-Weimars, de 1829. Hoffmann, quant à lui, il n'a jamais désigné ses contes comme fantastiques, au sens d'un genre littéraire.

Dans l'article de Walter Scott² *On the Supernatural in Fictitious Composition : Works of Hoffmann, the fantastic mode of writing* devient en français *le genre fantastique* :

*Le goût des Allemands pour le mystérieux leur a fait inventer un genre de composition qui peut-être ne pouvait exister que dans leur pays et leur langue. C'est celui qu'on pourrait appeler le genre FANTASTIQUE, où l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices et à toutes les combinaisons des scènes les plus bizarres et les plus burlesques. Dans les autres fictions où le merveilleux est admis, on suit une règle quelconque : ici l'imagination ne s'arrête que lorsqu'elle est épuisée. Ce genre est au roman plus régulier, sérieux ou comique, ce que la farce ou plutôt les parades et la pantomime sont à la tragédie et à la comédie. Les transformations les plus imprévues et les plus extravagantes ont lieu par les moyens les plus improbables. Rien ne tend à en modifier l'absurdité. Il faut que le lecteur se contente de regarder les tours d'escamotage de l'auteur, comme il regarderait les sauts périlleux et les métamorphoses d'Arlequin, sans y chercher aucun sens, ni d'autre but que la surprise du moment. L'auteur qui est à la tête de cette branche de la littérature romantique est Ernest-Théodore-Guillaume Hoffmann.*³

¹ Castex, G.-P., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris, 1951, p. 42-56.

² Walter Scott, *On the Supernatural in Fictitious Composition : Works of Hoffmann Du merveilleux dans le roman*, publié dans la *Foreign Quarterly Review* de juillet 1827 ; ce texte, avant de prendre place dans l'édition de Loève-Weimars, a paru dans la *Revue de Paris* (tome I, 12 avril 1829) sous le titre : *Du merveilleux dans le roman*. Nous utilisons le fragment reproduit en introduction au tome 1 des *Contes fantastiques d'Hoffmann*, Editions Garnier-Flammarion, 1979, p. 39.

³ Scott, Walter, *op. cit.*, p. 39.

Walter Scott donne Hoffmann comme un exemple à ne pas suivre, reprochant à celui-ci le manque d'utilité et de moralité de son œuvre, ainsi que le bizarre, le grotesque, le burlesque, l'extravagant. Voilà donc comment est présenté « l'inventeur, ou au moins le premier auteur célèbre qui ait introduit dans sa composition le FANTASTIQUE ou le grotesque surnaturel », un « homme d'un rare génie » dont les contes ne sont que des extravagances.¹

En France, l'article de Scott engendre des réponses polémiques des critiques² qui mettront les aspects présentés par Scott comme « les écarts d'une folle imagination » sous le signe de l'originalité totale.

C'est ainsi que naît une légende et une mode dont la fortune est la dispute entre, d'un côté Scott, qui dénonce un art absurde, peu recommandable, car s'éloignant de « la nature humaine, qu'il (Hoffmann, n.n.) savait observer et admirer dans ses réalités »³ et, d'autre part, un public français attiré par ce génie incompris, un lecteur fasciné, tout comme Hoffmann l'était devant l'art de Callot, par ses « bizarres pages fantastiques » .

Pourtant, il ne s'agit pas que d'une simple ironie de l'histoire littéraire dans le passage du mot « fantastique » à un « genre » fantastique car il naît dans un contexte historique précis et son adoption enthousiaste en France répond à une attente, à une résurrection de l'occulte, du merveilleux, du surnaturel, réaction au rationalisme de l'époque.

¹ Idem., p. 40-47.

² Il s'agit surtout de Duvergier de Hauranne et Jean-Jacques Ampère, journalistes au *Globe*, qui répondent à l'article de Walter Scott, pour qui Hoffmann est celui qui « sauve la littérature d'imagination » (*Le Globe*, 2 août 1828, 26 décembre 1829, in Schneider, M., *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, 1985, p. 156) L'influence d'Hoffmann a été si grande en France qu'il n'y a pas d'ouvrage critique ou théorique sur le fantastique qui ne lui dédie, sinon un chapitre, au moins l'espace d'un sous-chapitre (à commencer par Auguste Dupouy, qui, dans son étude comparative des deux littératures, intitule un chapitre *La dette du romantisme. Le cas d'Hoffmann*, in Dupouy, Auguste, *France et Allemagne. Littératures comparées*, Paris, Librairie Paul Delaplane, 1913, et continuant avec les grands théoriciens du genre.

Castex : l'influence d'Hoffmann sur les écrivains romantiques ainsi que « la naissance d'une légende » in Castex, Pierre – Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, pp. 57 – 80 ou encore Schneider : « Son influence chez nous a été si grande qu'on ne peut se dispenser de lui consacrer un chapitre dans une histoire du fantastique en France » in Schneider, M., *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, 1964, p. 156.

³ Scott, Walter, *op. cit.*, p. 40

Auguste Dupouy parle justement de ce contexte et du goût du fantastique à l'époque :

(...) le fantastique était français aussi bien qu'allemand. Il l'était par les dessins de Callot, dont Hoffmann se donnait pour disciple ; il l'était par le Diable amoureux de Cazotte, d'où Hoffmann tirait son Elementargeist ; (...) il l'était par Nodier, car ce serait une erreur que de voir dans Nodier un continuateur d'Hoffmann

A vrai dire, le goût du fantastique n'était ni français ni allemand : il était européen, depuis une cinquantaine d'années. L'Angleterre avait eu Anne Radcliffe et Lewis ; elle avait eu Shelley. Hoffmann ne fait que répondre à ce goût, en l'accusant¹.

Certes, il a fallu que paraissent les traductions d'Hoffmann en français pour que Nodier, dont le premier conte fantastique date, rappelons-le, de 1806 (*Une Heure ou la Vision*) et la nouvelle mode littéraire « soient pris au sérieux ».

Dans ce contexte, le fantastique français aurait dès l'abord des « traits bâtards »². Et comme pour renforcer l'idée, vingt ans plus tard, le fantastique français connaît une nouvelle étape déclenchée par la découverte de Poe (non pas le poète, mais tout d'abord, le prosateur) grâce au culte de Baudelaire envers le maître américain et au choix de traductions qu'il en donne.

Par un jeu de mots, si l'on adoptait la conception de Baronian, le fantastique français aurait des traits doublement bâtards. D'un côté, du point de vue de l'histoire littéraire qui veut que la veine fantastique débute en France avec l'allemand Hoffmann (le terrain étant déjà préparé par les romans noirs anglais et les romans frénétiques français) et évolue avec l'américain Poe ; et, de l'autre côté, du point de vue des caractéristiques génériques intrinsèques, qui feraient du fantastique en général (pas seulement celui français) un genre « bâtard », né du mélange original, ou plutôt de la rencontre surprenante entre le merveilleux des mythes, des légendes, de ce fond imaginaire archaïque collectif et le réel.

Mais, on peut déjà arguer que rien ne naît *ex nihilo*, à plus forte raison le discours littéraire. Et un deuxième contre-argument : si le succès d'Hoffmann est si grand en France c'est parce qu'au moment où l'œuvre d'Hoffmann y est découverte, le climat y est déjà préparé au surnaturel.

¹ Dupouy, Auguste, *France et Allemagne. Littératures comparées*, Librairie Paul Delaplane, Paris, 1913, p. 101-102.

² Baronian, J.B, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La Renaissance du livre, 2000, p. 57.

Avant l'entrée d'Hoffmann dans la mode littéraire française, la France a eu Jacques Cazotte et son *Diable amoureux*, paru en 1772. Avant l'écrivain allemand, c'est peut-être la première fois que l'on crée un pont entre surnaturel et vraisemblance à travers une logique du récit, dont la cohérence est assurée par l'intégration du soi-disant surnaturel dans le développement d'une aventure si simplement humaine : la passion amoureuse d'Alvare pour Biondetta. La nouveauté de l'entreprise de Cazotte est modestement signalée par le *Mercur de France* lors de la publication du récit, en avril 1772 :

Une tragédie, un roman, un conte, une comédie ont en général un air de famille avec tel ouvrage du même genre qui les a précédés, et imposeront aux productions qui les suivront à peu près la même physionomie.

Les exceptions à cette observation sont trop rares. Cependant il s'en rencontre de temps à autre, et l'imagination de quelques écrivains moins susceptibles de la servile imitation jette dans un moule nouveau les ouvrages qu'elle aime à créer.

Telle est celle de l'auteur du Diable amoureux.¹

Il manquerait au *Diable amoureux* cet « air de famille » qui le rattache à des ouvrages précédents dont il suivrait en grande ligne la physionomie. On le caractérise d'« exception », faute d'un terme de comparaison préexistant.

Le public se trouve devant une œuvre qui échappe à son univers d'attente, pour laquelle il n'a pas encore un appareil interprétatif. Une fois que les récits relevant d'une certaine parenté avec *Le Diable amoureux* se multiplieront au début du XIX^e siècle, et que les écrivains « à la mode » y feront des références, on s'intéresse à l'œuvre de Cazotte sous un autre angle. Cazotte ne connaîtra le succès que plus tard, quand des esprits de la même nature en souligneront la valeur et après qu'Hoffmann aura rendu populaire en France ce « nouveau » type de conte.

Le premier article important sur Hoffmann signé par J.J. Ampère en août 1828, à l'occasion de la publication de *Biographie et œuvres posthumes d'Offmann*, par M. Hitzig, est en même temps la première présentation critique des contes d'Hoffmann au public français et le terme de comparaison en est justement *Le Diable amoureux* de Cazotte :

¹ Milner, Max, Préface au *Diable amoureux*, Flammarion, Paris, 1979, p. 9.

Le Diable amoureux de Cazotte, chef-d'œuvre d'imagination et de grâce, est à peu près le seul ouvrage français dans lequel le surnaturel ne soit pas ou une fantasmagorie ridicule ou un cadre purement satyrique. Ce conte original, où le merveilleux est traité avec un art infini et parfaitement dans le goût de notre nation, donne idée du plaisir que peut procurer ce moyen employé à propos, et doit réconcilier avec lui ceux qu'en auraient dégoûté les niaiseries de certains romans et de certains mélodrames¹.

On y évoque pour la première fois des éléments sur lesquels va se bâtir ce que l'on appellera bientôt « conte fantastique » : surnaturel, merveilleux, art infini, plaisir, conte.

Tout d'abord, Cazotte accorde au surnaturel le minimum de sérieux que réclamera le fantastique : le surnaturel n'y est ni accumulation ridicule de tout un appareil convenu de spectres, de diables, de cimetières, sans produire aucun effet, ni un moyen purement satyrique. Autrement dit, il n'est ni décor, ni moyen. Il est intégré à l'histoire ou il est l'histoire même. Ensuite, l'originalité du conte de Cazotte tient à la manière dont il revêt le merveilleux, à cet « art infini », que va préconiser Nodier² et que théoriserait plus tard Poe.

L'exception dont rendait compte *Le Mercure de France* est désignée, cinquante ans plus tard, comme « chef-d'œuvre d'imagination et de grâce ». La réévaluation de l'œuvre de Cazotte s'accroît avec l'intervention de Nerval, qui écrit la préface pour une réédition du *Diable amoureux* de 1845. Mais avant Nerval, c'est Nodier qui évoque Cazotte dans *Jean-François les Bas-Bleus* et, surtout, dans *Monsieur Cazotte*, article publié dans la *Revue de Paris* en 1836, repris ensuite dans les *Contes de la Veillée*. Moins explicitement, dans *Les Aventures de Thibaud de la Jacquière*, on retrouve la même intrigue que celle du *Diable amoureux* et des lignes telles : « Je ne suis pas Orlandine ... je suis Belzébuth » rappellent la formule du pacte : « Mon cher Belzébuth... » que Biondetta demande à Alvare de prononcer.

Et, Hoffmann lui-même connaît *Le Diable amoureux* et admire « les nouvelles » de l'écrivain français. Dans *L'Esprit élémentaire*

¹ Ampère, J.J., Biographie et œuvres posthumes d'Offmann, publiées par M. Hitzig in *Le Globe*. Recueil philosophique et littéraire, Paris, Samedi, 2 août 1828, p. 588-589.

² « Mais si vous êtes curieux d'histoires fantastiques, je vous préviens que ce genre exige plus de bon sens et d'art qu'on ne l'imagine ordinairement », Histoire d'Hélène Gillet, *Contes*, Edition de P.-G. Castex (Sommaire biographique, introduction, notices, notes, bibliographie et appendice critique par Pierre-Georges Castex), Garnier, Paris, 1961, p. 330.

(traduit, comme nous le dit P.-G. Castex, en 1848, par Edouard Degeorge) il y fait référence directe :

A cette époque, il me tomba sous la main un livre qui produisit sur tout mon être une impression telle que je ne peux encore me l'expliquer ; je veux parler des étonnantes nouvelles de Cazotte traduites en allemand sous le titre de Teufel Amor [...]. Je ne voyais, je n'entendais que la charmante Biondetta ; comme Alvarez, je succombais à un martyre voluptueux¹.

En quoi *Le Diable amoureux* serait-il une « œuvre séminale »² de la nouvelle fantastique ? Nous rappelons quelques aspects essentiels que nous avons présentés plus largement dans un article dédié au *Diable amoureux*³ : la pluralité d'interprétations des événements, la multitude des points de vue dont aucun ne s'impose pleinement, l'importance du paratexte qui joue lui aussi sur l'ambiguïté, la mise en scène de la stratégie narrative du narrateur-protagoniste qui entretient l'hésitation quant à l'interprétation des événements. Comme on pourrait bien s'y attendre, l'une des interrogations met en question la possibilité du rêve, touchant par là à la psychologie des profondeurs, que se rappellera plus tard Nodier dans *Jean-François les bas-bleus* (1832) :

- Je croyais, dit-il, que toutes ces rêveries (car je lui avais raconté sans en oublier un mot ma conversation avec Jean-François les bas-bleus) étaient ensevelis pour jamais avec les livres de Swedenborg et de Saint-Martin, dans la fosse de mon vieil ami Cazotte ; mais il paraît que ce je ne homme, qui a passé quelques mois à Paris, s'y est imbu des mêmes folies.⁴

Voilà la nouveauté de l'œuvre de Cazotte, voilà d'où vient l'embarras du *Mercure de France* à situer *Le Diable amoureux* dans un moule préexistant, voilà ce qui déclenche en même temps la vague admirative d'un Hoffmann, d'un Nodier ou d'un Nerval.

¹ Castex, P.-G., *op., cit.*, p. 41.

² Bozzetto, R., *Une (H)histoire (du) fantastique a-t-elle une signification?*, in *Imaginaires et idéologies*, Cahiers du CERLI, Presses universitaires de Caen, 1984, p. 15 – 24.

³ Apostol, A., *Point de vue et hésitation représentée. Analyse d'une nouvelle initiatique : Le diable Amoureux de Cazotte*, in *Language and Literature-European Landmarks of Identity*, Vol.II, Editura Universitatii din Pitesti, 2006, p. 72-78.

⁴ Nodier, Ch., *Du fantastique en littérature*, Revue de Paris, décembre 1830, repris dans *Œuvres complètes*, t. V, *Rêveries*, Éditions Slatkine Reprints, Genève, 1998, p. 369.

L'interrogation, les points de suspension ... comment ne pas penser à Maupassant, pour ne citer que le plus évident et en même temps l'exemple le plus dramatiquement émouvant de l'herméneutique immanente au fantastique ? Certes, la question du savoir à l'intérieur de la fiction fantastique connaîtra des niveaux d'affinement et de complexification toujours plus hauts. Chez Cazotte on n'en est qu'au degré zéro, mais il convient de noter la configuration historique où surgit cette mise en question de la réalité et de notre savoir, notamment, en pleine époque rationaliste. En ce sens, le terme de « précurseur français » qu'emploie Castex pour parler de Cazotte encadre parfaitement *Le Diable amoureux* dans la diachronie fantastique française, car l'émergence du fantastique est intimement liée à la nécessité de modalités nouvelles d'expression de la sensibilité d'une époque qui se veut (trop) rationnelle.

Un fantastique naissant : réception d'Hoffmann en France

Si le discours critique sur le fantastique pose toujours le problème de sa définition et de ses limites, les critiques s'accordent lorsqu'il s'agit de situer l'avènement du fantastique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles et de faire coïncider la gloire fantastique avec celle du romantisme. Préparée par l'effort de conciliation entre surnaturel et vraisemblance chez Cazotte, dans le Roman Noir anglais ou bien dans l'œuvre d'Walter Scott, l'époque romantique introduit avec Hoffmann un genre nouveau.

L'Occident du XVIII^e siècle vit, avec la révolution industrielle, sa plus grande mutation depuis le néolithique », dit R. Bozzetto s'appuyant sur les propos de Georges Dumézil : « il est survenu plus de transformations entre le XVIII^e siècle et nous qu'entre les Indo-européens et le XVIII^e siècle.¹

Le Romantisme, on le sait, se présente comme un moment de réaction aux mutations qu'apporte le rationalisme du Siècle des Lumières et surtout une réaction à « cette période de nouveauté radicale résultant d'une rupture avec le paradigme symbolique préalable »².

¹ cité par Bozzetto, R., *L'irrationnel, l'époque romantique et le fantastique*, <http://www.noosphere.org/bozzetto/article.asp?numarticle=363&pdf=1> consulté le 23.04.09.

² Idem.

Réaction ou fuite devant le pragmatisme et le positivisme engendrés par la Révolution Industrielle qui a transformé le monde au XIXe siècle ? réaction ou fuite devant le discours rationnel de l'époque où l'on s'est emparé du nouveau appareil scientifique pour tout expliquer, y compris les phénomènes auparavant réservés aux seuls initiés – magie, miracles, prodiges, sorcellerie, lycanthropie, possession, trances, extase mystique ?

Selon d'aucuns le fantastique serait à la fois réaction et fuite¹. C'est en quelque sorte ce que suggèreraient les propos de Nodier, dans la « préface inutile » des *Quatre talismans* :

Les nouvelles que je me raconte avant de les raconter aux autres ont pour mon esprit un charme qui console, elles détournent ma pensée des faits réels.

De même, Nodier souligne le caractère imminent, nécessaire du fantastique à l'époque, car il faut « un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation » et

*si l'esprit humain ne se complaisait encore dans de vives et brillantes chimères, quand il a touché à nu toutes les repoussantes réalités du monde vrai, cette époque de désabusement serait en proie au plus violent désespoir, et la société offrirait la révélation effrayante d'un besoin unanime de dissolution et de suicide. **Il ne faut donc pas crier contre le romantique et contre le fantastique.***²

Premièrement, romantisme et fantastique sont mis sur un plan de coïncidence de par leur caractéristique commune de procurer des « ailleurs ». Idée acceptable jusqu'à un certain point, si on considère par exemple que le romantisme français pourrait recevoir, dans un certain sens, le nom de « surnaturalisme »³, autrement dit, un romantisme identifié à la quête d'une nature ou d'une réalité autre, un « hors-là ».

¹ Marigny, Jean, *Problématique d'un genre. Réflexions autour de la notion de fantastique*, in *Les Cahiers du GERF* (Groupe d'études et de recherches sur le fantastique), no. 1, 1987, Université des Langues et Lettres de Grenoble, Grenoble, 1987, p. 10.

² Nodier, *op. cit.*, p. 78.

³ Dans le chapitre, *L'histoire littéraire générale*, de *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, les auteurs prennent l'exemple du romantisme français pour montrer l'importance d'un regard critique et historique étendu à un univers plus large, qui ne soit pas réduit aux seules limites d'une littérature nationale. A la lumière des romantismes allemand et anglais, les historiens de la littérature française retracent un premier romantisme (de Rousseau à Senancour), ensuite un second romantisme, « issu du premier grâce à des relais nationaux (Nodier) et à des excitations étrangères

L'une des manifestations de ce besoin de surréalité se matérialise sur le plan générique dans l'invention du récit fantastique. Le fantastique naît à l'intérieur du romantisme, non plus comme une perception poétique du monde, mais comme une réponse tout à fait particulière au pressentiment d'un surnaturel ou disons plutôt à l'irrationnel qui demeure là, en dépit de tout effort de rationalisation. La religion n'en rend plus compte car le symbolisme religieux était valide pour l'ancien mode de relation au monde, non plus pour le nouvel ordre scientifique. Alors, le fantastique naît d'un questionnement sur l'irrationnel et le texte devient la mise en scène de ce même questionnement¹. C'est peut-être dans ce questionnement que ce trouve la clé d'un récit tel *Inès de las Sierras*. On se souvient des propos de Sergy, cet esprit sensible, amant passionné, attiré par la musique, avec un fort penchant pour le merveilleux, bref un « spiritualiste » :

*D'où vient que ces idées solennelles dont la philosophie se fait un jeu ne perdent jamais entièrement leur empire sur les esprits les plus fermes et les plus éclairés ? la nature de l'homme aurait-elle un besoin secret de se relever jusqu'au merveilleux pour entrer en possession de quelque privilège qui lui a été ravi autrefois, et qui formait la plus noble partie de son essence ?*²

On revient à la phrase de Nodier citée précédemment : « Il ne faut donc pas crier contre le romantique et contre le fantastique ». Si romantisme et fantastique occupent l'espace de la même phrase, c'est

(Hoffmann), - un second romantisme qui peut recevoir le nom de surnaturalisme et qui est l'âge de Nerval et de Baudelaire, un peu plus tard celui de Rimbaud et de Lautréamont ».

Brunel, P., Pichois Cl., Rousseau, A-M., Qu'est-ce que la littérature comparée ?, Armand Colin, Paris, 1983, p. 78

¹ Bozzetto, R., *L'irrationnel, l'époque romantique et le fantastique*, <http://www.noosfere.org/bozzetto/article.asp?numarticle=363&pdf=1>

« Les romantiques allemands, aussi bien les prosateurs/poètes comme Novalis que les philosophes comme Schlegel, tenteront de donner à percevoir le monde selon la voie de la poésie. (...) Disons pour simplifier que les romantiques allemands inventent – à partir d'une reformulation des « merveilleux » - la dimension du « surréel », qu'André Breton et les surréalistes éliront comme fondatrice du rapport poétique au monde. (...) Les textes fantastiques prennent naissance dans le sillage de ce romantisme, mais la représentation qu'ils offrent est différente. De façon moins idéaliste que le recours à une surréalité, ils tendent à mettre en scène non pas une réponse, mais un questionnement inquiet devant les formes multiples d'un irrationnel qu'ils voient et ressentent comme omniprésent mais occulté au sein de la prétendue rationalité nouvelle »

² Nodier, *op. cit.*, p. 680.

aussi parce qu'il faut y voir l'occasion pour Nodier, neuf ans après la première publication de *Smarra*, en 1821, et son échec total, de défendre son œuvre et de donner une réplique aux « arbitres suprêmes du goût littéraire » pour qui *Smarra* n'était qu'un exemple du caractère inférieur du romantisme, lui-même vu comme le genre le moins raisonnable. Lors de la première publication de *Smarra*, comme d'ailleurs lors de la publication de son premier « conte fantastique », *Une heure ou la vision* (1806), Nodier était, comme il l'affirme lui-même, « seul (...) à pressentir l'infailible avènement d'une littérature nouvelle ». En 1830, il ne l'est plus, Hoffmann est apparu sur le devant de la scène littéraire française.

D'habitude on se focalise sur le phénomène Hoffmann et on néglige ou tout simplement on oublie Nodier, alors que « la question n'est pas simplement celle d'une antériorité éventuelle de Nodier, il s'agit plutôt de sa spécificité »¹. Nodier est attiré par le merveilleux folklorique (*Smarra* aurait sa source dans une anecdote illyrienne), il est attiré par le monde des Sylphes qui habitent le pays enchanté de Shakespeare, par le frénétique des romans noirs anglais, par tout un univers défunt qu'il essaie de ressusciter à travers les contes de fée, mais sa spécificité, celle même qui le distingue d'Hoffmann et qui engendrait les critiques négatives des « arbitres suprêmes du goût littéraire » mis devant un discours dont la nouveauté et la profondeur idéologique le rendait difficile à saisir, cette spécificité donc est la dimension onirique, ou selon les mots de F. Claudon, « la dynamique onirique » qu'il utilise pour elle-même (le sommeil cauchemardesque, transgression du temps et de l'espace dans le rêve, déplacements des passions, la folie comme état exceptionnel de prolongement du rêve dans l'état de veille, etc.)

Dans une sorte de préface à ses *Œuvres* (complets, en 1832), notamment en se référant à *Une Heure ou La Vision*, Nodier avertit les lecteurs que les pièces de sa jeunesse ressemblaient de son admiration pour l'école germanique « où vivaient, il y a vingt-cinq ans, les derniers germes féconds de la littérature imaginative »². Ses liens avec les romantismes naissants allemands et anglais sont bien connus³, il n'est pas question de chercher des rapprochements (ils existent dans une certaine thématique, dans un certain esprit commun de l'époque et même plus que

¹ Claudon, Fr., *op. cit.*

² Nodier, *op. cit.*, p. 3

³ Nous mentionnons à ce sens le chapitre de Castex sur Nodier, *op.cit.*, pp. 121-167 ; l'article de F. Claudon, *Les sources littéraires du fantastique* ; l'article de R. Bozzetto, *Nodier et la théorie fantastique*, in *Europe*, no. 614-5, pp. 70-78

cela). Certes, Nodier a connu Cazotte, a lu Tieck et Hoffmann avant la mode déferlée en France, il a rejoint les « gothiques » anglais par un certain aspect frénétique de son œuvre, il a connu les philosophies spiritualistes, de Swedenborg à Saint-Martin, il peut y avoir retrouvé ses propres théories, ses rêves, ses angoisses. En même temps, il a préparé le terrain à Hoffmann en France, donnant par ces récits de jeunesse un « avant-goût » du fantastique, et par des chefs-d'œuvre comme *Smarra* une pleine pratique du récit onirique. Sous cet angle, d'un point de vue strictement diachronique, retracer l'émergence et l'évolution du fantastique n'est plus une simple question d'emmagasiner les auteurs et les œuvres dans leur succession linéaire, mais il s'agit plutôt, comme le remarque F. Claudon, de prendre le phénomène fantastique comme « une tapisserie aux multiples fils », avec d'une part Hoffmann et de l'autre Nodier¹.

Ce qui compte pour nous c'est l'originalité de Nodier à avoir utilisé la « dynamique onirique » comme « ressourcement poétique » et en plus, à en avoir donné à la fois la théorie et la pratique. Car, la conséquence majeure de la découverte d'Hoffmann par le grand public en France, réside, selon nous, dans une sorte d'encouragement ou point de départ pour tout un débat théorique sur le fantastique, dont Nodier est l'un des premiers à avoir entamé une réflexion subtile sur la nécessité du renouvellement littéraire, donc sur les nouveaux genres, y compris le fantastique. Et le grand mérite de Nodier c'est d'avoir pressenti qu'il ne fallait pas aller loin pour chercher la solution de ce ressourcement, mais il fallait « découvrir dans l'homme la source d'un fantastique vraisemblable ou vrai, qui ne résulterait que d'impressions naturelles ou de croyances répandues, même parmi les hauts esprits de notre siècle incrédule, si profondément déchu de la naïveté antique »².

Comme il arrive souvent avec toute mode, l'immense production de contes à la manière d'Hoffmann, parfois par des imitateurs dépourvus de tout talent, allait vite finir par lasser le même public qui l'avait tant réclamée et engendrer des réactions hostiles. Citons à ce propos, après J. Pierrot, Félix Pyat qui écrivait dans *L'Artiste* du 5 août 1832 : « Assez de fantastique ! A peine si les contes que le divin Hoffmann a faits l'acquitteront des contes qu'il a fait faire »³

¹ Claudon, Fr., *op. cit.*

² Nodier, *op., cit.*, p. 38.

³ Pierrot, J., *Merveilleux et fantastique. Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du Romantisme à la Décadence (1830-1900)*, Service de Reproduction de Thèses, Université de Lille III, 1975, p. 60.

Nodier même utilise parfois le surnaturel à des fins purement satiriques¹, une sorte de moyen de dénoncer le positivisme de la civilisation moderne.

Ou encore, comment interpréter l'*Onuphrius* de Gautier, qui renvoie explicitement à Hoffmann par son sous titre « *les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann* » ? le même Gautier qui avouait la magie produite sur lui par les textes du maître allemand :

*Il me semble qu'une roue de moulin a pris la place de ma cervelle et tourne entre les parois de mon crâne ; l'horizon danse devant mes yeux, et il me faut du temps pour cuver ma lecture et parvenir à reprendre ma vie de tous les jours.*²

Peut-être comme la mise en forme littéraire de ce même aveu ? à cette différence que, chez son héros, l'absorption de fantastique est si grande qu'il ne réussit plus à reprendre sa vie de tous les jours. Ou encore, comme « une sorte d'exorcisme, une manière de prendre congé de son modèle »³? Nous considérons plutôt que l'ironie de Gautier ne vise pas forcément Hoffmann mais surtout un certain type de lecture faite à la seule recherche des « vérités », des sens profonds de la vie, en défaveur de l'art proprement dit. Notre interprétation de l'attitude de Gautier est en quelque sorte soutenue par l'analyse qu'il fait dans l'article de la *Chronique de Paris*, en 1836 (donc quatre ans après la publication d'*Onuphrius*) :

*Hoffmann est un des écrivains les plus habiles à saisir la physionomie des choses, et à donner les apparences de la réalité aux créatures les plus invraisemblables (...). Du reste, le merveilleux d'Hoffmann n'est pas le merveilleux des contes de fées ; il a toujours un pied dans le monde réel*⁴ (Pierrot, J., 1975 : 64).

Il insiste donc sur la technique fantastique du maître allemand, notamment sur le souci de la vraisemblance, le point de départ réaliste, la fine observation des détails.

Tout comme chez Nodier, la satire ou la parodie dans *Onuphrius* n'est qu'une des attitudes qu'il adopte à un moment ou l'autre devant la mode déferlante par Hoffmann, mais ils continuent tous les deux sur cette

¹Par exemple dans *Hurlublu, Léviathan le Long, Zérothoctro-Schah, Voyage pittoresque et industriel*, réunis par Castex dans le cycle du Dériseur Sensé (1830-1836), *Contes*, Edition de P.-G. Castex, Garnier, Paris, 1961

² Castex, P.-G., *op. cit.*, p. 54.

³ Claudon, Fr., *op. cit.*

⁴ Pierrot, J, *op. cit.*, p. 64.

voie qu'ils marquent à jamais de leur empreinte personnelle, l'un ouvrant la voie à l'onirisme et à un « Discours du fantastique » pris au sérieux (signant ainsi l'acte d'onction du fantastique en France) et l'autre par un travail sans cesse renouvelé sur l'économie du récit fantastique.

La composante fantastique sera une constante dans l'œuvre de Gautier et même quand la mode d'Hoffmann est largement dépassée il continue à écrire du fantastique, tout en travaillant sur les principes d'un art qui est censé figurer l'impensable. Des récits tels *Arria Marcella*, 1852, *Avatar*, *Jettatura* (1856), *Spirite* (1865) assurent la poursuite de la veine fantastique.

D'ailleurs, Mérimée fera la même chose car il témoigne du même intérêt incessant au fantastique, son *Essai sur Gogol* date de 1851, *Lokis* est publié en 1868, *Djoûmane* en 1870. Ils assurent la continuité du genre, faisant le pont entre un fantastique tel qu'il s'était constitué à l'époque romantique et un fantastique renouvelé sous le signe d'Edgar Allan Poe.

Avec Hoffmann, les Français inventent un mot ou plutôt une étiquette qu'ils collent à ses récits pour rendre compte de ce que Walter Scott appelait " *the fantastic mode of writing*". Nodier prépare le public français à ce type d'écriture mais il faut le mythe d'une destinée exceptionnelle pour déclencher la mode fantastique. La découverte d'Hoffmann par les lecteurs français sera *le prétexte* pour Nodier à développer de manière plus méthodique ses réflexions sur la nécessité du renouvellement littéraire et surtout d'imposer son originalité, un fantastique « vraisemblable ou vrai » qui n'est autre que le discours onirique. C'est ainsi que la conséquence majeure de la réception d'Hoffmann en France est le débat théorique autour de ses contes que l'on appelle, à cette occasion, fantastiques. Par la suite, l'œuvre d'Hoffmann devient *pré-texte* - modèle pour certains, point de départ parodique pour d'autres, assimilation originale pour d'autres encore.

Bibliographie

Ampère, J. J., *Biographie et œuvres posthumes d'Offmann, publiées par M. Hitzig* in *Le Globe. Recueil philosophique et littéraire*, Paris, Samedi, 2 août 1828

Apostol, A., *Point de vue et hésitation représentée. Analyse d'une nouvelle initiatique : Le diable Amoureux de Cazotte*, in *Language and Literature-European Landmarks of Identity*, Vol.II, Editura Universitatii din Pitesti, 2006

Bozzetto, R., *L'irrationnel, l'époque romantique et le fantastique*, <http://www.noosfere.org/bozzetto/article.asp?numarticle=363&pdf=1>

Bozzetto, R., *Une (H)histoire (du) fantastique a-t-elle une signification?*, in *Imaginaires et idéologies*, Cahiers du CERLI, Presses universitaires de Caen, 1984, pp.

<http://www.noosfere.org/bozzetto/article.asp?numarticle=363&pdf=1> consulté le 23.04.09

Castex, G.-P., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951

Cazotte, J., *Le Diable amoureux*, Flammarion, Paris, 1979

Claudon, Francis, *Les sources littéraires du fantastique*, article présenté au Colloque de l'Opéra Comique, Acte III, *Le Fantastique dans l'Opéra Romantique Français*, 23-24 janvier 2009

Dupouy, Auguste, *France et Allemagne. Littératures comparées*, Paris, Librairie Paul Delaplane, 1913

J. Pierrot, *Merveilleux et fantastique. Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du Romantisme à la Décadence (1830-1900)*, Service de Reproduction de Thèses, Université de Lille III, 1975

J.B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La Renaissance du livre, 2000

Marigny, Jean, *Problématique d'un genre. Réflexions autour de la notion de fantastique*, in *Les Cahiers du GERF* (Groupe d'études et de recherches sur le fantastique), no. 1, 1987, Université des Langues et Lettres de Grenoble, Grenoble, 1987

Milner, M., Préface au *Diable amoureux*, Flammarion, Paris, 1979, p. 9

Nodier, Ch., *Du fantastique en littérature*, Revue de Paris, décembre 1830, repris dans *Œuvres complètes*, t. V, *Rêveries*, Editions Slatkine Reprints, Genève, 1998

Rabatel, A., *Une histoire de point de vue*, Université de Metz, Paris, 1997