

Théories du fantastique (1980-2005) : construction, déconstruction, reconstruction

Notule pour une épistémologie de la fantasticologie

Le caractère évanescent et polymorphe du fantastique et sa diversité sont un défi à la théorie littéraire. La force paroxystique de ses effets, sa résistance à la pensée –sauf à le réduire à un ensemble de techniques ou de recettes froidement appliquées– exacerbent la tentation théorique, ainsi que l'atteste la vitalité des débats presque permanents sur l'essence du fantastique : à peine croit-on l'avoir saisi que la définition s'avère partielle, insuffisamment générale face à la diversité des textes fantastiques, des auteurs, des courants... Il n'est donc peut-être pas inintéressant, en guise de notule pour une épistémologie de la fantasticologie, d'évoquer les tâtonnements d'un parcours théorique représentatif sans doute de ceux d'autres chercheurs de ma génération.

Marquée par l'héritage de Vax, Caillois et Fabre, et formée par les travaux de Todorov, Genette, et les apports de la psychocritique (C. Mauron), de la psychanalyse (« l'inquiétante étrangeté » de Freud, Lacan, Green et Anzieu), de la textanalyse (Bellemin-Noël) et de la sociocritique, ma recherche théorique initiale est orientée par deux questions majeures : le fantastique est-il un genre ? Si oui, quelles sont les étapes de sa genèse ? Un long cheminement, tantôt empirique et tantôt théorique, du structuralisme et du formalisme à la *deconstruction*, aboutit à des monographies, mais aussi à des propositions plus générales d'ordre logique (modélisation : fantastique elliptique par opposition au fantastique obvie), typologique (distinctions entre gothique, fantastique, merveilleux, Science-Fiction, *Heroic Fantasy*, *Magic Realism*, fantastique féminin, fantastique iconique, fantastique musical, fantastique cinématographique), méthodologique (approches thématique, narratologique ; textanalyse et psychanalyse littéraire, herméneutique, déconstructionnisme, *reader-response criticism*, phénoménologie). Jalonné d'exemples tirés de ma propre praxis théorique, cet état des lieux débouchera sur des propositions pour l'étude du fantastique intermédial caractéristique de notre époque.

Le plus petit dénominateur commun

Plutôt que de tenter d'atteindre l'universalité idéale d'un concept suffisamment abstrait pour pouvoir embrasser la totalité de ses réalisations, réelles, potentielles ou virtuelles, d'une théorie de tous les fantastiques, l'on se résout souvent soit à adapter la théorie à son objet, à se borner à définir des variétés du fantastique, c'est-à-dire à définir *les fantastiques*, soit à définir le plus petit dénominateur commun à ces fantastiques. De fait, qu'y a-t-il de commun entre les textes fantastiques lacunaires d'Henry James, ceux de Stephen King, caractérisés, à l'inverse, par l'excès, l'exagération, la monstration (fantastique « obvie »), le fantastique esthétisant de « Vernon Lee », le fantastique d'Angela Carter qui mêle réalisme grotesque, carnavalesque et réalisme magique, et celui d'Enki Bilal, entre fable, science fiction et surréalisme ?

Ces œuvres, malgré leur diversité, partagent toutes le même « plus petit dénominateur commun » : l'on y voit le sujet *saisi par* quelque chose (voix passive) qu'il *ne peut* lui-même saisir (négation) et qui lui interdit même toute possibilité de jamais saisir quoi que ce soit d'autre. La nature ontologique, l'essence de cela qui arrive n'importe guère : surnaturel ? naturel ? Seul compte ce face à face du sujet avec un morceau insécable et opaque de réel, non soluble dans le logos, impossible à assimiler ou à évacuer. Débordé par l'affect, le sujet est noyé dans cette expérience qui dépasse les capacités humaines à comprendre, dire ou exprimer, et nie les catégories fondamentales de l'expérience humaine (temps, espace...), mais aussi les catégories logiques (ou/ou, ni/ni) qui permettraient d'en effectuer la saisie noétique. *L'immédiateté* de cette expérience indéfinissable et ineffaçable (cela ne peut pas être arrivé et pourtant je ne peux faire comme si cela n'était pas arrivé), réduisent le sujet à

l'impuissance. L'incompatibilité absolue entre ce dont le témoignage de ses sens l'assure et la signification que son savoir et l'expérience acquise persistent à vouloir lui donner génère en effet un état de dépendance et d'angoisse comparable à ceux de l'enfance, du cauchemar, de l'hypnose, de la drogue, de la psychose : le vertige, la dissociation. Écriture du *saisissement* et de la *dissociation* donc, le fantastique décrit une expérience *irréversible, immédiate*, qui désaxe le sujet et le monde autour de lui.

La spécificité du fantastique semble résider dans la *violence* de ces *affects* et dans le régime du *croire* paradoxal qu'il instaure, et que son caractère fondamental –*l'im-médiateté*-- rapproche de la pensée mythique, de la sensation pure (celui de l'enfance, de la folie) ; c'est pourquoi l'on a pu dire que, même si ses formes sont « extrêmement diverses », le « sentiment de fantastique est universel » (Bozzetto 65). C'est pourquoi, aussi, le fantastique et le sacré ne s'excluent pas l'un l'autre.¹

Mais ce plus petit dénominateur commun, condition nécessaire pour qu'une œuvre soit considérée comme fantastique, est-elle suffisante pour différencier le fantastique des autres types d'écriture « non théique » ? L'on tente généralement de vérifier la validité et la valeur opératoire de l'hypothèse en le comparant à d'autres genres ; le fantastique n'est pas le merveilleux, ni le réalisme, ni le gothique, ni le mysticisme, ni le rêve, ni le fantasme... Il ne se réduit pas à la somme, ou au produit de ses thèmes ou de ses structures, même si ceux-ci ne sont pas indifférents. Le fantastique est alors défini par défaut, et par élimination : le fantastique, c'est *ce qui reste*. *Reductio ad absurdum* ? Voire.

Le squelette de la méduse

La litanie des préfixes privatifs constitue le socle, essentiellement négatif on le voit, à partir duquel on tente de définir le fantastique comme l'antithèse du réalisme, voire de la réalité ou du réel... Im/possible, im/probable, im/monde ; in/compréhensible, in/assimilable ; il/logique ; ab/ject ; for/clos ; u/topie, u/chronie, u/glossie ; ex/clus ; dé/possédé, dé/voyé ; dif/férent, dif/forme, dif/féré... Comment asseoir une définition autre que négative sur un tel socle, dans les années pré-postmodernes ?

En opposant au malaise engendré par cette négativité conceptuelle les briques concrètes des approches théoriques du récit les plus rigides, comme pour structurer le fantastique par ... sa théorie, comme pour offrir un squelette à la méduse, et en tenir les effets –urtiquants : unique certitude !—à distance. Mais quelle est, au fond, l'origine du pouvoir du fantastique ?

La phénoménologie apocalyptique évoquée ci-dessus ne s'applique qu'à l'expérience du personnage ; quel que soit son degré d'identification à celui-ci, ce n'est pas face à l'événement que le lecteur se trouve directement confronté, mais à un texte, à un artefact construit comme une trace de l'événement indicible, impossible (Terramorsi), inimaginable (Bozzetto), et pourtant efficace... Cette efficacité est-elle un effet d'écriture (*intentio auctoris*) ? un effet du texte (*intentio operis*) ? un effet de lecture (*intentio lectoris*) ?²

La réponse à cette question varie tout au long du XX^{ème} siècle, et détermine les évolutions de la théorie littéraire en général, et de la théorie du fantastique en particulier. Comme le rappelle Martine Joly à propos de la critique littéraire générale, la remise en cause, dans les années 1960, de la critique classique attachée à l'étude de l'*intentio auctoris*, par les tenants de l'étude du fonctionnement du texte indépendamment des intentions initiales de l'auteur (*intentio operis*), donne naissance à la « première sémiologie », dont l'objet est « d'établir une

¹ S. Geoffroy-Menoux, « Détours et hybridations : mystères fin-de-siècle, *intermedial fantasy* et phénoménologie du subliminal », in F. Dupeyron-Lafay (ed.), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2005.

² Voir Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, trad. Française. Paris: Grasset, 1992.

typologie incontestée et universelle des signes (se reportant à Peirce, Saussure, Hjelmslev) » et qui se livre à une analyse immanente, structurale ou textuelle, du texte (Joly 2).

Dans les années 1970, la « deuxième sémiologie », et notamment la « sémiotique », applique sa méthode « sémio-pragmatique » d'analyse à l'étude de « ce qui se passe 'sous les signes' ou 'entre les signes', ce qui est à la base de leurs mutuelles relations d'où jaillit le sens, avec toutes les nuances, toutes les menues variations qui l'accompagnent » ; l'École de Paris et la sémiotique greimasienne en sont des exemples, ainsi que les travaux sémiologiques de Barthes ou Odin (Joly 203-4). Une troisième étape est marquée par la prise en compte de « l'interaction auteur-œuvre-public » et de « son inflexion sur l'historicité de l'interprétation », ainsi que du « jeu des trois intentions entre elles : l' *intentio auctoris*, l' *intentio operis* et l' *intentio lectoris* » (Joly 2).

En ce qui concerne plus précisément le fantastique, les investigations théoriques découlant de ces questions oscillent entre l'immanentisme caractéristique du pan-structuralisme des années 70 et du « tout-narratologique » des années 80 et la contextualisation historiciste. Cette double orientation engendre une alternance entre approches synchroniques et approches diachroniques, entre théories de la forme (formalisme) et théories du contenu, et est à l'origine de trois types de travaux : ceux consacrés aux questions typologiques (questions de frontières, de seuils entre genres voisins : merveilleux, gothique, fantastique, *science fiction*, *heroic fantasy*, *magic realism*, grotesque, carnavalesque, baroque...) ; ceux portant sur des questions thématiques (thèmes, motifs, personnages particuliers, par exemple les « histoires d'aberrations », « histoires démoniaques », « histoires de cauchemars », « de monstres », « de délires », « de maléfiques » répertoriées par la *Grande Anthologie du fantastique* (Pocket) ; ou encore « le thème de » la poupée, du golem, de l'automate, du miroir, du portrait, etc. C'est là l'approche privilégiée par les encyclopédies et dictionnaires des littératures de l'imaginaire, notamment le *Dictionnaire encyclopédique* de Jacques Goimard et Serge Manfredo (sous presse). Le troisième courant critique se voue à l'analyse des différents modes d'expression mis en œuvre dans le fantastique, défini comme une écriture particulière : la théorie met en évidence ses spécificités techniques par une lecture non seulement des macro-structures mais aussi des micro-structures : *framing*, focalisation, effets d'optique (fantasmagorie, anamorphose, spécularité, mise en abyme), récit à la première personne, modalité, dialogisme, tropes du non-dit (dialectique de l'excès et du manque), intertextualité : le fantastique apparaît à la fois comme une écriture expérimentale et comme le comble de la littérature.³

L'un des meilleurs exemples de ce type de fantastique « classique » est sans nul doute le fantastique éminemment abstrait, elliptique et donc énigmatique d'Henry James. Auteur dont la majorité des textes appartient, du fait, notamment, de leur « réalisme psychologique », à la littérature dominante (*Mainstream*) et canonique, ses textes fantastiques nécessitent la mise en œuvre d'une critique formelle du discours associée à la psychocritique. Encouragée par Maurice Lévy à appliquer la méthode « sémio-pragmatique » d'analyse caractéristique de la « deuxième sémiologie », je me mets en quête d'une modélisation théorique greimasienne du fantastique jamesien. L'objectif est la localisation du fantastique en un point du modèle actantiel. Dans un corpus comportant la totalité des textes fantastiques de James, analysés de manière contrastive par opposition aux textes dits réalistes du même auteur, un élément récurrent est identifié comme essentiel : la mise en scène, non seulement du pouvoir ablatif du fantôme, capable, par sa seule présence, de néantiser le sujet et son monde avec lui, mais aussi du pouvoir ablatif de la victime.⁴ Le « spectre » jamesien, dont le statut éminemment

³ S. Geoffroy-Menoux, *Introduction à l'étude du fantastique dans la littérature anglo-américaine*, Paris : éditions du temps, 2000.

⁴ Voir sur ce point les articles suivants : « Du statut actantiel du spectre jamesien ». *Cahiers de Narratologie*, N° 6, « Le personnage romanesque ». Presses Universitaires de Nice, 1995, pp. 221-232 ; « Eléments pour une géométrie actantielle de la fantasmagorie ». *Cahiers du CERLI*, N° 6, « Mélanges Maurice Lévy », 1995, pp. 67-

paradoxal fausse systématiquement la rencontre fantastique, est bien le *locus* de ce fantastique, en ce qu'il infirme et annule aussitôt que posé le schéma actantiel de base, pour y superposer d'autres schémas actantiels simultanément valables. Le texte opère, étape par étape, une déviation de l'axe du désir initialement proposé, jusqu'à l'ultime transformation narrative, qui fait émerger une constellation actantielle totalement perverse et inversée par rapport au modèle générique.⁵ En d'autres termes, les leurre jamesiens brouillent constamment le code herméneutique de la traditionnelle *ghost story*, à tel point que le carré de Greimas et les « formes simples » (Jolles) mises au jour par la critique structuraliste des mythes et des contes populaires ne peuvent à elles seules rendre compte de la complexité du texte fantastique jamesien.

L'approche greimasienne, jointe à la narratologie, permet en vérité de montrer comment les contradictions entre les structures actantielles sous-jacentes et le modèle apparent renforcent l'extraordinaire ambiguïté déjà instaurée par les jeux troubles de l'auteur au niveau de la narration (focalisation, temporalité, modalité). En définitive, celui-ci joue, plus que des structures elles-mêmes, des décalages entre les structure(s) actantielle(s) de surface et les multiples sous-structures profondes, occultes, contradictoires diffractées à partir d'une double ellipse fondamentale.⁶ L'expérience fantastique jamesienne impose donc au lecteur une trajectoire dessinée entre deux foyers également vides : d'une part le réel, *idiotès* et résistant, et d'autre part le *logos*, lacunaire et différé. Le fantastique jamesien est défini par la notion dynamique d'ellipse --comme manque et absence (structurels)--, comme stratégie d'écriture, et comme trajectoire de lecture (sous le signe de la *dissociation* et du *double bind*). Rappelons que selon « la théorie de la double contrainte [des chercheurs de Palo Alto] (...) le récepteur d'un message accompagné d'un méta-message l'excluant est mis dans l'impossibilité d'y réagir de manière adaptée »⁷ : le texte fantastique exclut la catharsis.

Les conclusions tirées de l'étude du fantastique jamesien peuvent être extrapolées à l'ensemble du fantastique : ces clivages et ces manques structurels, même s'ils ne sont ni l'apanage exclusif du fantastique, ni constitutifs à eux seuls du fantastique, génèrent une tension et un plaisir⁸ inséparables du fantastique.⁹ Au-delà de la notion todorovienne subjective et empirique d'*hésitation*, je substitue donc celle de *décalage*, et propose d'en généraliser l'application à tous les aspects de l'œuvre fantastique. Ce décalage historique, épistémologique et culturel,¹⁰ diégétique,¹¹ narratologique (d'ordre dialogique),¹² et

80 ; « Eléments pour une théorie narratologique du fantastique moderne: du fantastique comme ellipse », *Cahiers du CERLI*, N° 7 & 8, « Fantastique et science-fiction: théorie, modernité et renouvellement », pp. 51-58 ; ainsi que la conclusion de mon ouvrage *Miroirs d'Outre-Monde ; Henry James et la création fantastique*. Paris: L'Harmattan, 1996.

⁵ "The Turn of the Screw" est à cet égard paradigmatique de cette stratégie.

⁶ À comparer peut-être avec l'approche multilinéaire du discours en linguistique.

⁷ Martine Joly, *L'image et son interprétation*, Paris: Nathan "Cinéma", 2002, p. 175. C'est moi qui souligne.

⁸ Un plaisir, en tout cas, pour ce type de lecteur particulier que Bozzetto, dans *Du fantastique iconique*, nomme "le lecteur de fantastique", qui "accepte l'hétérogénéité du donné à voir et du compréhensible" (19) et "projette sur le texte son désir d'interprétation, tout en sachant qu'il n'atteindra pas son but." (19-20)

⁹ Le noyau traumatique (le foyer vide de l'ellipse) exerce sur l'espace textuel le même effet que celui des trous noirs à proximité desquels l'espace se courbe; cette terminologie empruntée à la géométrie (notion de point mathématique) et à l'astronomie (espace courbe, trou noir), témoigne d'une démarche en partie analogique.

¹⁰ Dans une démarche liée à la perte du sacré, le fantastique « ranime, mais dans une perspective autre, le folklore des premiers temps, des récits populaires, des mythes morts. » Maurice Lévy, *RANAM*, n°4, 1973.

¹¹ Le caractère intempêtif de l'événement extra-ordinaire par rapport à la banalité de son cadre naturel et réaliste est souligné par tous (Castex, Vax, Caillois, Grivel, Terramorsi, et al.). Ruptures, déchirures, irruptions intempêtives: ce décalage événementiel et diégétique est constitutif du fantastique.

¹² Un dialogue permanent s'établit entre auteur et lecteur par l'intermédiaire du personnage ou du narrateur, lesquels sont souvent des représentations intradiégétiques du lecteur (*implied author/encoded reader*). Il s'agit

phénoménologique¹³ est dynamique et constitue la base d'une définition du fantastique non pas comme une structure –déconstruite et dénoncée comme lacunaire aussitôt que posée par le texte-- mais comme une trajectoire hyperbolique entre deux *blanks* ou ellipses (manque *et* absence), d'une part du côté de l'expérience, du « réel », et d'autre part du côté de la saisie de cette expérience par le logos (la raison et le langage).

Un art faussement indiciaire : illusion indiciaire/illusion référentielle¹⁴

Le texte fantastique exhibe en effet comme trace réelle (indice) ce qu'il *construit* comme artefact (symbole) mimétique (icône) de ce-qui-ne-peut-avoir-été : il est la trace matérielle de cela qu'il présente comme à la fois impossible et irrémédiable. Inversant l'illusion sur laquelle repose le réalisme –puisque c'est ici la présence matérielle, incontestable du texte qui est supposée prouver que l'événement a eu lieu--, le fantastique joue sur une double illusion : l'illusion indiciaire (trace) et l'illusion référentielle (réel). Ecriture doublement déceptive, il livre conjointement la trace et son déni, la trace et le déni de son inscription, voire le déni de sa propre possibilité, et enferme le récepteur dans un *double bind*, puisqu'il l'incite à une lecture documentarisante de « faits » dont est exhibée, dans le même temps, la dimension fictive. Car c'est, paradoxalement, la monstration de cette dimension fictive (souvent même la mise en scène de l'élaboration de sa propre écriture faussement indiciaire) qui vraisemblabilise l'œuvre.

Or le lecteur, même troublé, n'est pas dupe, et prend plaisir¹⁵ à ces illusions constitutives d'un « effet genre » (Odin) : il ne faut pas négliger sa « précompréhension » (Ricoeur) de l'œuvre. Si le personnage ignore ce qui se passe, le lecteur, lui, sait ce qu'il est en train de lire (du fantastique), sait qu'il joue à se faire peur, et néanmoins croit ce qu'il lit, parce qu'il (sait qu'il) désire le croire...¹⁶ « L'effet présuppose un appel ou un rayonnement venu du texte, mais aussi une réceptivité du destinataire qui se l'approprie », selon Jauss, qui montre, avec l'Ecole de Constance, que le sens est le produit « d'une dialectique intersubjective » (Jauss 246) faisant du lecteur le complice de l'auteur. Comme nous l'écrivions à propos de James, l'axe paradigmatique du texte lui-même est la résultante de l'intersection de l'ensemble des réseaux thématiques génériques et historiques (aberrations chronologiques ou spatiales, représentation du mal sous toutes ses formes, hypotyposes des instances constitutives de la personnalité humaine, par exemple le double, le fantôme, le vampire...) avec l'ensemble des obsessions personnelles et des éléments biographiques clés (pour l'auteur, le personnage et les lecteurs).

L'histoire si longue et si mouvementée de la réception du « Turn of the Screw », ce texte essentiellement fait de « blancs » et qui anticipe et intègre dans sa trame et son intrigue même les interférences du phénomène interprétatif, prouve que l'œuvre naît bien de « la convergence du texte et de la réception » (Wolfgang Iser)¹⁷ et que, « dans le cas extrême de l'ouverture maximale, celui des textes fictionnels dont le degré d'indétermination est conçu de

d'un décalage narratologique, tout texte fantastique étant dialogique. Ce dialogisme est stratégique (facteur d'identification); il reflète aussi la perception qu'a l'auteur des décalages intra-psychologiques dont la psychè des personnages est le lieu.

¹³ L'attitude de lecture est, elle aussi, caractérisée par un décalage: il ne s'agit pas ici d'hésitation, mais d'une ambivalence liée à l'ambiguïté de certains textes fantastiques (et modernes ou post-modernes).

¹⁴ Selon la sémiotique de Peirce.

¹⁵ «Le lecteur prend plaisir dans le cadre d'une sorte de participation émotionnelle à cette lecture volontairement et expressément lacunaire.» Bozzetto, op. cit, p. 19.

¹⁶ Le fantastique dure donc le temps que dure cette croyance et le jeu avec elle... et non pas le temps de l'hésitation entre plusieurs interprétations, contrairement à ce qu'affirme Todorov.

¹⁷ Cité par Jauss, note 47, p. 246.

manière à engager l'imagination du lecteur actif à intervenir, [...] chaque réception nouvelle se développe à partir d'un sens attendu ou préexistant, dont la réalisation ou la non-réalisation fait apparaître la question qu'il implique et déclenche le processus de réinterprétation. » (Jauss 113) Et quand la « complexité ambiguë » du texte « cesse d'être compréhensible », alors « la question première à laquelle elle était censée répondre, ou refusait de répondre »¹⁸ motive de nouvelles lectures, de nouvelles théories du fantastique : « le nouvel interprète ne se satisfait plus de la réponse ou du sens [...] formulés avant lui et qui font encore autorité et cherche une réponse nouvelle à la question impliquée par le texte ou qui lui a été transmise » (Jauss 113). D'où l'avènement de nouvelles formes, susceptibles de permettre au texte de se soustraire, fût-ce temporairement, à la sagacité de ses lecteurs...

L'étude de la syntaxe du récit, des schémas ou modèles narratifs, dans une perspective narratologique et structuraliste, on le voit, n'est donc pas suffisante pour aborder les questions majeures du sens et de l'effet produit. Le fantastique étant à l'évidence un « fait culturel », largement dépendant de l'« horizon d'attente » (Jauss) du public pour qui les « significations virtuelles inscrites dans l'œuvre » (Jauss 219) peuvent être occultées ou imperceptibles, quelles relations peut-on établir entre les formes et le système de représentation fantastique et les échanges interculturels et inter-esthétiques ? C'est à cette question que tentent de répondre mes études du fantastique populaire et du fantastique des « minorités », envisagé comme enclave de la *mass culture* au sein de milieux homogènes dominants (*mainstream culture*) ou bien comme un élément de cohésion au sein de milieux hétérogènes, et qui pose avec acuité la question du rapport du fantastique en tant que *genre* au *gender* (de l'émetteur et du récepteur), à l'interculturalité, à l'intertextualité homosémiotique ou hétérosémiotique.

Le fantastique comme *para-doxa* : un exemple de fantastique au féminin (Angela Carter)

Par leur ancrage dans la culture orale et populaire (le *folk-lore*, au sens noble du terme) et leur caractère hybride, les contes fantastiques d'Angela Carter, entre gothique, réalisme grotesque, carnavalesque et réalisme magique, nécessitent la mise en œuvre d'analyses théoriques situées au carrefour de plusieurs *épistémè* (recherches folkloristes, structuralistes, narratologiques, comparatistes), ce caractère hybride et feuilleté de l'approche pouvant seul rendre pleinement justice à la pratique textuelle de l'auteur elle-même.

Dans son recueil *The Bloody Chamber*, par exemple, Angela Carter soumet les grands classiques de la littérature enfantine à une interprétation psychanalytique et à une réécriture poétique, surréaliste, féministe qui aboutit à des contes pour adultes composites, au carrefour de la littérature orale, de la littérature classique et de la paralittérature. Une étude narratologique (jeu des temps et des pronoms), structuraliste, folkloriste (motifs, contes-types), et comparatiste permet de retracer les métamorphoses de ces contes et les effets de ce passage de l'oralité à la littéralité puis à la littéarité, et du conte populaire à un fantastique féminin¹⁹ poétique mais très attaché à ses sources populaires (proverbes, *old wives' tales*, légendes, savoir-faire féminin). Cet enracinement dans la culture populaire tendant à une réappropriation de l'imaginaire féminin, voire de l'identité féminine (*femininity*) est associé à une hypertextualité légitimante (ex. « The Erl-King »), mélange qui me semble caractéristique

¹⁸ A propos de Racine: « On voit sa tragédie se réduire à ce [théâtre bourgeois], alors que sa complexité ambiguë sur le point de la religion et de l'autorité avait cessé d'être compréhensible—[...] alors que la question première à laquelle elle était censée répondre, ou refusait de répondre, n'était plus perçue ou admise. » Jauss 226.

¹⁹ J'ai montré que le conte écrit est un conte oral privé de sa situation de communication, qui doit compenser ce manque par une sur-écriture destinée à retrouver la dynamique de la communication orale par ses figures de style, tons, titrologie et procédés éditoriaux spécifiques afin de se conformer à "l'horizon d'attente" de ses récepteurs. Cf. "Angela Carter's *Bloody Chamber*: Twice-Harnessed Folk-Tales", in *Para@doxa, Studies in World Literary Genres*, Vol. 2, N°2, Washington, May 1996, pp. 249-62.

des littératures dominées. La méthodologie structuraliste est donc complétée par une analyse historiciste, socio-critique prenant en compte les conditions historiques de son élaboration, de sa diffusion et de sa réception, inséparables de ses effets.

L'aspect hypertextuel du fantastique féminin caractérise aussi plus généralement le fantastique des minorités et les littératures dominées, longtemps et trop souvent classées comme « paralittérature ». « La présence effective d'un texte dans un autre » (Genette), et plus précisément la présence du texte de la culture dominante dans un autre, que ce soit sous le signe de l'appropriation légitimante,²⁰ sous les espèces parodiques du carnivalesque, ou déréalisantes du réalisme magique, est toujours associée au fantastique chez les auteurs appartenant à des minorités : la question identitaire est centrale dans ces textes dont les auteurs s'avèrent partagés entre désir de reconnaissance patriarcale et sentiment d'illégitimité voire d'indignité. C'est ce que montre l'étude socio-sémiotique de l'influence des stratégies éditoriales et des pratiques commerciales sur la réception et sur l'effet (*Wirkung*), donc l'identification générique, du texte. Les littératures populaires sont particulièrement labiles et ses lecteurs particulièrement perméables à l'interaction texte/paratexte : le fantastique populaire doit être abordé dans le cadre d'études prenant en compte l'ensemble texte, contexte, co-texte.²¹

Para-doxa et paratexte

Le cas de l'évolution de la science-fiction de Ray Bradbury, de l'auteur populaire « culte » pour les lecteurs de « pulp magazines » et autres fanzines, à l'auteur canonique publié en éditions de luxe et en éditions de poche, dont le succès justifie les adaptations scéniques, filmiques ou en bande dessinée (canonique en Europe) et les traductions multiples, apporte la preuve du lien entre mutations transmédias et mutations transgénériques. « Le type de lecture adopté dépend [...] en grande partie de l'articulation entre le contexte institutionnel de production, de réalisation et de diffusion [...] avec ses marques stylistiques internes et la coopération de l'interprète. »²² En d'autres termes, « le sens de l'œuvre d'art n'est plus conçu comme une substance transtemporelle, mais comme une totalité qui se constitue dans l'histoire même. » (Jauss 213) L'analyse contextuelle et co-textuelle associées à l'analyse textuelle ébranlent cependant les anciennes certitudes, au point que certains parlent alors de faillite de l'interprétation, de « sémiosis illimitée », de « sémiotique du flou ». « L'imagination reste définitivement inscrite dans la somme, et le désordre, de ses créations, et chaque nouvelle création se confond avec l'effort pour réduire ce désordre, alors même qu'elle l'accroît. L'organisation littéraire, aussi manifeste qu'elle se donne, est source d'obscurité. »²³

Limites de la théorie, théorie des limites : le non textuel ; le non verbal

Un tel constat n'implique-t-il pas un rejet *de facto* de la notion même de structure ? Ne faut-il pas reconnaître l'échec relatif de la stratégie structuraliste/néo-structuraliste, battue en brèche

²⁰ Voir les textes de SF du jeune Ray Bradbury, ou les romans de Stephen King.

²¹ « Le style, plus le support, plus l'institution (le texte, le contexte et le co-texte de la communication [...]) adressent au lecteur des consignes de lecture dominantes: soit une lecture fictivisante, soit une lecture documentarisante... » (Joly 125, fait référence à Roger Odin, "Film documentaire, lecture documentarisante", art. cit.

²² M. Joly, p. 132, renvoie à Roger Odin, "Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur. Approche sémiopragmatique." *Iris* N° 8, *Cinéma et narration*, Vol. 2, Paris, Corlet, 1989.

²³ *Dictionnaire Larousse des Littératures*, art. « entropie ».

par la critique déconstructionniste d'inspiration derridéenne qui envahit alors le discours théorique ? Comment concilier des approches considérées jusque-là comme inconciliables ?

Il s'ensuit une détresse conceptuelle –jubilaire– associée à un scepticisme généralisé, un flottement théorique face à un objet d'étude qui a lui-même évolué : tout texte étant susceptible d'être soumis à la *deconstruction*, une théorie réservée au seul fantastique est-elle possible ? utile ? Le fantastique relève-t-il même seulement de la seule écriture, de la seule littéralité, de la seule littérarité ? Comment, en particulier, rendre compte du fantastique contemporain, qui flirte avec les limites du verbal ?

D'où une certaine « dilution de la théorie dans la pratique » (Max Duperray)—dans la pratique pédagogique, s'entend : à la théorisation ambitieuse et exigeante des années 90 a succédé un ouvrage pédagogique reposant sur une définition minimale mais consensuelle (fruit d'un compromis avec l'éditeur) du fantastique en littérature à la fois comme un *effet de lecture lié à la mise en œuvre d'un système de représentation et d'un mode d'écriture* particulier, souvent expérimental, jouant à la fois de l'excès et du manque (« l'effet fantastique » peut d'ailleurs aussi être produit par certains textes non labellisés comme tels), et comme un puissant générateur de formes.²⁴ D'où, par conséquent, une évolution vers une prise en compte de convergences plus floues, parfaitement adaptées aux textes de « Vernon Lee », redécouverts à l'époque, qui me suggèrent l'image dynamique de l'onde et du pli, esthétique intégrant le mouvement, et complète désormais les concepts de décalage et d'ellipse fantastique décrites précédemment. La fluidité de l'onde, la plasticité du pli donnent les clés de la façon dont le texte leeien glisse vers le fantastique, par fondus-enchaînés de palimpsestes et d'hypotypes successifs.

Frontières du fantastique, frontières de l'écriture

Une nouvelle étape s'ouvre ainsi, consacrée aux questions techniques, aux rapports entre le fantastique et certaines catégories esthétiques : fantastique et baroque, fantastique et grotesque,²⁵ sacré et spectaculaire, stratégies de l'effet spécial, de l'outrance, de l'exhibition. Ma réflexion théorique s'intéresse alors aux limites de l'écriture, et s'oriente vers l'analyse des relations entre deux arts hantés par les limites de la figuration et les « voix du silence » : la musique, art non figuratif par excellence, et le fantastique, écriture du non figurable.

Le *fantastique transartistique* caractéristique de certains auteurs du XIX^{ème} siècle et dominant aujourd'hui provoque alors un regain d'intérêt pour la théorie, s'agissant notamment des interactions entre intertextualité, interculturalité et systèmes hétérosémiotiques ; le croisement de la sémiotique de l'image et de la phénoménologie permet d'aborder la questions des rapports entre imaginaire, fantastique, iconique et virtuel dans le cadre de travaux théoriques et appliqués consacrés aux relations entre texte et musique, texte et image. La mise en évidence du *fantastique hétérosémiotique ou intermédiaire (intermedial fantasy)* constitue le point ultime de cette réflexion.

Revenant sur l'hypothèse selon laquelle le fantastique serait le comble de la littérature, je tente d'analyser le rapport entre texte et musique dans des transpositions musicales de textes fantastiques, notamment du « Turn of the Screw » (1898) de James adapté pour l'opéra par Benjamin Britten. Le fantastique est-il transposable, traduisible, d'un mode d'expression, d'un code à un autre ? Ce passage entraîne-t-il des modifications génériques ? Qu'advient-il de

²⁴ S. Geoffroy-Menoux, *Introduction à l'étude du fantastique dans la littérature anglo-américaine*. Paris: éditions du temps, 2000.

²⁵ « Le fantastique de Vernon Lee au tournant du siècle: entre baroque et grotesque », *La littérature fantastique en Grande-Bretagne au tournant du siècle*, Max Duperray ed., Presses Universitaires de Provence, 1997, pp. 147-170.

l'effet (*Wirkung*) « déterminé par le texte », et de la réception déterminée « par le destinataire » définis par Jauss ? Peut-on parler de fantastique musical ? Dans quelle mesure ce chef-d'oeuvre du fantastique perd-il, ou non, son caractère fondamentalement énigmatique et ambigu dans le passage d'un *medium* (littéralement) à un autre, par lequel l'*équivoque* jamesien devient *vocal* (au sens anglais du terme) c'est-à-dire audible, par lequel l'informulé, l'indicible prennent corps ?

L'analyse des changements de code porte sur le rapport entre le texte jamesien et le texte du livret d'opéra, le texte et la mise en scène, le texte et sa mise en musique, et tente de déterminer le rapport entre les mutations transmédiateurs et les mutations génériques éventuelles. Un certain nombre d'hypothèses se trouvent confirmées : la musique modifie le texte, mais se plie à des impératifs génériques et des règles de composition qui correspondent toujours à des choix d'expressivité et de fidélité à l'esprit du texte. Britten reprend les avancées expérimentales de James, et sa musique emprunte certains modes d'écriture générateurs de fantastique : la structure même de l'opéra s'articule autour du thème musical de l'érou, générateur de suspens comme l'est le suspens littéraire²⁶. Tous deux dérivés du motif de l'érou, le motif musical qui caractérise la gouvernante et celui caractérisant Quint jettent un éclairage douteux sur l'entreprise salvatrice de la gouvernante : ces personnages ne peuvent manquer d'apparaître comme le double l'un de l'autre. L'ambiguïté fondamentale du texte est donc préservée, et l'ambivalence des personnages (la gouvernante, Quint, Jessel, les enfants) débouche bel et bien sur l'équivalent musical de la thématique littéraire du double et du reflet.

Inversement James, bien que souvent taxé d'ignorance et d'indifférence à la musique, semble appliquer des techniques musicales dans « *The Private Life* » (1892). La fugue constitue le fond sonore, le principal sujet de conversation, mais aussi la thématique et la technique narrative structurante de ce récit d'escamotage, où James met en scène la fuite du texte et l'effacement du sujet, et associe fugue, pli et mise en abyme, et, plus largement, fantastique et musique.²⁷

Dans ce même cadre, d'autres travaux portent sur la transposition littéraire d'éléments musicaux, les formes de composition, les structures, l'effet produit par les textes fantastiques musicaux *et* l'effet qui y est mis en scène, dans l'oeuvre de Vernon Lee. Cet auteur tente en effet une équivalence des codes sémiotiques fondée sur et justifiée par l'homologie des effets produits par ces différents codes : une synesthésie de perception traduite par son esthétique trans-artistique picturo-musico-littéraire. Du fait de la présence d'un grand nombre d'artefacts-traces, ses textes émaillés d'ekphraseis présentent une homologie de structure frappante avec ses musées imaginaires ; cette saturation culturelle du texte permet la présence concrète du passé et l'émergence du « *genius loci* ». Ces textes constituent un ensemble de signes verbaux, iconiques et musicaux qui font référence à des sources innombrables (légitimant des recherches génétiques et intertextuelles) et d'autre part sont générés par l'écriture même : l'approche sémiologique et narratologique permet alors de saisir le statut respectif des oeuvres d'art incluses, variable selon les modalités de leur co-présence, dans le texte : collage et montage, voire collage de collage. Concernant le thème de la voix, de ses effets et de sa représentation, central dans tous ces textes, V. Lee résout l'aporie fondamentale de *dire* la voix en inscrivant, *entre le son et la lettre, l'espace du regard : elle médiatise la voix par l'image insérée*. Ce sont en effet des tableaux vivants fantastiques qui *donnent corps*

²⁶ S. Geoffroy-Menoux, « *The Turn of the Screw*, de James à Britten », in *Ecritures du fantastique ; la littérature et les arts*, vol. 2, Florent Montclair ed., Besançon : Presses du Centre Unesco, 1998, pp. 29-38.

²⁷ S. Geoffroy-Menoux, « 'The Private Life', ou l'art de la fugue », *Henry James ou le fluide sacré de la fiction*, Paris: L'Harmattan, 1998, pp. 191-202.

à la voix devenue personnage (*picturalisation* de la voix).²⁸ Au-delà du simple fantastique musical, c'est d'écriture trans-artistique et d'*intermédialité* qu'il s'agit.

Se pose à ce stade, avec insistance, la question théorique : dans quelle mesure le fantastique est-il lié à la littéralité, à la littérarité ? N'est-il pas plus largement affaire de représentation, c'est-à-dire d'image ? L'évolution actuelle de la production fantastique elle-même, marquée par les innovations techniques du cinéma, de la télévision, de la photographie et des arts visuels en général,²⁹ et surtout le développement de nouvelles images et d'un nouveau rapport à la réalité (le virtuel), porteur d'une idéologie de la « communication » qui aboutit à la construction d'une réalité virtuelle dont la référence ultime n'est plus de l'ordre du réel, mais de l'ordre du fantasme et du désir,³⁰ nous incitent à revenir aux fondamentaux. C'est-à-dire, au-delà des théories de l'adaptation liées aux questions de la réécriture (parodique ou autre) et de l'intertextualité, au rapport entre image et imaginaire.

Penser le fantastique intermédial

Dès l'origine, c'est « le fantastique pictural [qui] aurait fourni ses images et ses figures au fantastique littéraire, » écrit Bozzetto, « l'image étant la plus adéquate à présenter une scène hallucinée. »³¹ Et ce sont les effets optiques ou les techniques picturales, adaptés au support littéraire (l'anamorphose par exemple) qui font évoluer le fantastique par la suite. Affaire de technique --effets spéciaux, manipulations d'image, hallucinations-- autant que de contenu ou de thèmes,³² le développement des média est la preuve de ce lien entre image, média et médiumnalité, résumé par Derrida dans sa célèbre boutade : « l'âge de la télévision est propice aux fantômes »... L'époque post-moderne du tout (télé)visuel sera-t-elle celle du pan-fantastique, inaugurant le temps d'une spectralisation généralisée ?

Il est vrai que les média rendent visible --et visuel-- l'invisible --le rêve de Swedenborg devenu réalité ! Le spectral devient visuel, et le réel... virtuel, tandis qu'inversement, aux yeux d'un certain public --celui, considérable, de la « télé-réalité »--, ce qui est visuel est réel, voire n'est réel que ce qui est visuel.³³ Tout objet représenté, toute image est-elle donc fantastique pour autant ? Quels sont les éléments constitutifs de ce nouveau fantastique hétérosémiotique et intermédial, qui mêle des signes de différentes natures et les lie par des rapports de co-présence, de dérivation, et engendrent une contamination de codes justiciables d'une double approche phénoménologique et sémiotique ? N'est-il pas temps d'associer les analyses de type « immanent » aux approches « historicistes » (théories de l'énonciation, sémiotique, socio-critique), et à la phénoménologie, pour aborder ce nouveau fantastique ?

La Trilogie Nikopol,³⁴ triple album de bande dessinée d'Enki Bilal, adaptée au cinéma sous le titre *Immortels ad vitam* (mars 2004)³⁵ constitue un cas idéal pour tester la validité de nos

²⁸ S. Geoffroy-Menoux, « L'esthétique trans-artistique picturo-musico-littéraire de Vernon Lee », *Narratologie* n° 6, CNA, Presses Universitaires de Nice, 2004 ; « Images, textes, voix: fonctions respectives et interactions dans la création littéraire de V. Lee », Journée d'Etude du CRLH, Université de la Réunion, 1er décembre 2001. CRLH, *Travaux et documents*, Université de la Réunion, juin 2002.

²⁹ Au point d'anticiper sur l'adaptation, en pré-adaptant l'œuvre écrite au cinéma ou à la télévision: les textes sont souvent écrits en fonction du scénario possible et non l'inverse.

³⁰ M. Joly parle à juste titre de « visible déréistique »: « La vieille problématique du référent réel et de l'image vole ici en éclats [...] Les images virtuelles [...] séparées du réel [...] et de toute réalisation potentielle [...] [relèvent] de la modalité [...] du désir. » Joly 87.

³¹ R. Bozzetto, *Du fantastique iconique*, citant une lettre personnelle de Raymond Perrot, note 14 page 14.

³² Les personnages et motifs traditionnels du fantastique et de la « Literature of Power » qui font un retour remarqué (aux USA surtout).

³³ A ne pas confondre avec le visible.

³⁴ *La Foire aux immortels* (1980), *la Femme piège* (1986) et *Froid Equateur* (1992).

hypothèses. L'action du film couvre les années 2023 à 2034,³⁶ et se situe tantôt dans des paysages urbains ultramodernes (New York, Paris, Berlin, London) emblématiques du monde occidental développé, tantôt dans des paysages désertiques (Égypte) emblématiques d'un monde plus naturel et archaïque; mais ces deux univers sont unis par un point commun: la dictature, les conflits tribaux et les luttes armées entre milices et mafias. L'intrigue s'articule autour des amours improbables d'une journaliste mutante (Jill Bioskop), du dieu Égyptien Horus, et d'Alcide Nikopol, dissident humain cryogénisé par la toute-puissante Société Eugénique "Globus", décongelé accidentellement et précipité, tel un Adam deux fois puni et deux fois chu, hors de son paradis hypothermique dans un monde terrifiant dont il s'abstrait grâce à la lecture des poèmes les plus morbides de Baudelaire.

Le film résulte d'une déconstruction par Bilal de sa propre œuvre dessinée --synthèse sélective et interprétative des éléments essentiels--, suivie d'une reconstruction-transposition de cette œuvre --canonique pour ce genre qui ne l'est pas encore-- sur un support autre, susceptible de satisfaire les attentes du public visé (jeunes adultes venus voir un film "culte"). Bilal et son équipe d'infographistes renommés dans les milieux musicaux créent une œuvre nouvelle et un nouveau médium, éminemment hybride puisqu'il mêle images filmées, parfois colorisées ou retouchées, images virtuelles, photographie, dessin animé, film d'animation. Ce glissement technique engendre un glissement générique ainsi qu'un glissement sur le plan de la réception (de la BD canonique au film "culte").

Le résultat de ce travail de *déplacement* et de *condensation* est un long *clip onirique*, aux confins du surréalisme, de la Science Fiction et du fantastique. La rhétorique de l'image bilalienne se caractérise, on le sait, par une représentation très esthétisante, bien que dysphorique, de la réalité urbaine postmoderne, dont les aspects majeurs sont la violence esthétique et l'esthétique de la violence. La beauté brutale, hiératique, étrangement fascinante, de ses personnages, presque aphasiques quand ils ne sont pas ventriloques, aux visages peu mobiles, au regard fixe et qui, tels des masques ou des idoles évoluent au milieu de foules robotiques, est la manifestation physique de l'asservissement politique et intellectuel des foules par la dictature esthétique de Ferdinand Choublanc, la manipulation des images et la fragmentation thématiques par ailleurs.

Sa palette chromatique expressionniste permet à Bilal d'exploiter les effets psychophysiques de l'image par le biais des sensations *tactiles* provoquées.³⁷ Son système sémiotique de formes et de couleurs oppose, par le jeu des connotations, des surdéterminations symboliques, la vie non organique de choses opaques, luisantes, dont la texture métallique lisse, froide et dure symbolise la noblesse et la beauté absolues, par opposition aux textures tendres, souples, molles, chaudes, mates typiques du *grain* d'une humanité résiduelle, triviale jusqu'à l'excrémentiel, telle que l'incarne un Nikopol hanté par les poèmes les plus obscènes des *Fleurs du Mal* largement cités.

Ce film hybride associe *l'effet canonisant* de l'intertextualité littéraire et poétique, à *l'effet "culte"* des références à des formes artistiques familières à son public, et dont il exploite pleinement l'*"effet genre"*. Cet emprunt à d'autres codes --iconiques, plastiques, linguistiques--³⁸ venant se superposer aux codes visuels et intertextuels proprement bilaliens

³⁵ Avec Charlotte Rampling, Linda Hardy (ancienne Miss France) et Thomas Kretschmann dans les rôles principaux.

³⁶ S. Geoffroy-Menoux, « Intermedial Fantasies and the Blurring of the Real : from Comic Book to Cartoon and to Film » : Enki Bilal's *Immortel (ad vitam)* ». In *Film and Comic Books*. Ian Gordon, Mark Jancovitch, and Matthew P. McAllister eds. University Press of Mississippi, 2005 (sous presse).

³⁷ Voir Bernard Berenson et sa théorie célèbre des "valeurs tactiles". *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York: G. P. Putnam's Sons, 1896.

³⁸ Modèles picturaux Surréalistes (Dali, Magritte); dessins animés (Roland Topor's *La Planète Sauvage*– arts appliqués (mode, design).

flatte le public qui se trouve valorisé par cette pré-inscription, cet encodage de son “horizon d’attente” dans l’œuvre. L’intertextualité homo- ou hétérosémiotique³⁹ fonctionne comme un code, qui, par la connivence qu’il instaure, contribue au glissement dialectique de la BD canonique au film “culte”.

Le cinéma est au cœur du volume III de la trilogie, qui ouvre sur la projection des *rushes* du film (fictif) *Amour/Amore* : les planches de BD sont en quelque sorte le *storyboard* du film demeuré inachevé à cause de la disparition des acteurs (Nikopol et Jill), et qui est montré image par image, comme une série de photographies presque identiques, malgré des différences mineures (plans plus ou moins serrés, cadrage, définition d’un hors champ plus ou moins visible ou suggéré). La spécularité est vertigineuse: à la mise en abyme du tournage dans la BD correspond celle du film, nécessairement pris pour celui tourné dans la ...BD.

Ce type de réflexivité est facilité par l’écriture visuelle, *déjà* cinématographique, de Bilal. Ainsi, il a recours aux mouvements de caméra, pour compenser l’inexpressivité des visages ; compose ses cases comme des tableaux, des photographies ou des plans de cinéma, avec une prédilection pour « l’image-affection » (saturation du cadre par les gros plans et plans américains) ; il dessine et compose ses paysages (friches urbaines, terrains vagues, déserts dévastés par la guerre) comme des plans panoramiques. Son traitement des dialogues (personnages dessinés champ-contre champ) évoque la rhétorique hollywoodienne classique. On note aussi les procédés de duplication et de répétition (la même scène étant représentée plusieurs fois, sous différents angles), qui donnent l’impression d’un dévoilement progressif du hors champ. Les effets de cadrage/décadrage⁴⁰ et les différentes options de collage (homogène ou hétérogène) et de montage (alterné ou convergent, expressif ou productif, « montage d’attractions »⁴¹), confèrent à certaines images la fonction de méta-images.

Ces techniques apparentées à celles du collage ont une fonction identique: lier entre eux des éléments hétérogènes par une pièce qui remplace et cache celle qui a été coupée et ôtée. Or, l’équivalence structurelle et formelle entre ces choix d’ordre technique et les deux aspects thématiques majeurs de l’œuvre, étrangement liés l’un à l’autre par Bilal, est frappante : d’une part, la thématique de la soudure, de la greffe, et, d’autre part, le rapport pathologique à l’Histoire.

La prédominance des figures de l’émiettement, du dépècement de corps morcelés en d’innombrables fragments, morceaux, greffons, moignons, tronçons, renvoie au double schème de la *mutilation* (guerre, torture, sports violents) et de la *greffe* (chirurgie esthétique ; transplantations d’organes ; soudure de la jambe métallique de Nikopol). Fragmentation, lacération, reconstitution, souvenirs: les motifs de la greffe, du collage, de la suture, de la soudure aléatoires doivent être compris en relation avec une relation morbide (forclusion, censure ou déni) aux traumatismes de l’Histoire. Il y a homologie entre ces « images-pulsion » (Deleuze) et le schème de la prédation qui structure les relations entre les personnages et l’œuvre tout entière, et qu’incarne Horus, comble de l’hybridation : tête de faucon et corps humain, il « se greffe » sur le corps de Nikopol.⁴²

³⁹ Références évidentes à des films ou cinéastes “cultes”: *Matrix*, Stanley Kubrik (*Orange mécanique* ; 2001, *l’Odyssée de l’espace*), Luc Besson (*Le Cinquième élément*) ; *Roller Ball*.

⁴⁰ Pascal Bonitzer définit ainsi le *décadrage*: “Ces points de vue anormaux qui ne se confondent pas avec une perspective oblique ou un angle paradoxal et renvoient à une autre dimension de l’image,” Pascal Bonitzer, “Décadrages” in *Cahiers du cinéma*, N° 284, janvier 1978, cité dans Deleuze, *L’image-mouvement*, p. 27-8.

⁴¹ « Insertion d’images spéciales, soit représentations théâtrales ou scénographiques, soit représentations sculpturales ou plastiques, qui semblent interrompre le cours de l’action ». Deleuze, *L’image-mouvement*, p. 247.

⁴² Les autres dieux aussi: produits d’images superposées, ils semblent, avec leur tête d’animal greffée sur un corps humain, issus d’un croisement entre personnages de BD, personnages dessinés à la main et photographies d’être humains.

La présence incongrue dans le ciel de New York de la pyramide volante abritant les dieux égyptiens est chargée de la même signification que la pomme, absurde car déplacée, qui remplace et masque le visage du « fils de l'homme » dans le tableau surréaliste de Magritte. Surgie par effraction dans le ciel new yorkais, elle est la matérialisation concrète du souvenir-écran (le souvenir collectif composé grâce aux livres d'histoire, d'un passé archaïque, d'une histoire fondamentalement autre), en lieu et place du traumatisme de l'histoire récente censurée et oubliée (la guerre civile à Sarajevo dont Bilal est originaire, et qui le hante). Elle est le passé d'un autre monde, occultant et masquant le *trou de mémoire* aliénant. Elle symbolise cette « mémoire collective, [qui] comme toute machine de mémoire, serait une machine à fabriquer de l'oubli, dans la mesure où elle s'opposerait à la mémoire subjective et qu'il s'agirait d'éradiquer la subjectivité au profit d'un discours collectif. » (Alain Brun, cité par Joly 163). Elle permet aux personnages de préserver leur amnésie protectrice, de prolonger leur déni de la métamorphose et des mutations engendrées par l'Histoire ; la mémoire provoque la folie, et c'est d'elle que Jill tente de se préserver en avalant ses pilules, comme Nikopol en citant Baudelaire.

L'impossibilité d'accéder au réel est perceptible jusque dans l'utilisation paradoxale des articles de presse, concrètement présents, collés, littéralement, dans les cases de la BD et le numéro factice du journal *Libération* offert avec l'album. L'effet de réel attendu de ses éléments référentiels (une date vraisemblable: "Jeudi 14 octobre 1993"; un éditorialiste réel: Serge July) est contrebalancé par l'effet déréalisant d'autres éléments clairement SF, tels que certains titres d'articles: « Le Jour où le Futur Téléscripsta », « Aujourd'hui, le 3 février 2025 rencontre le 14 octobre 1993. » Le statut ontologique des pseudo-photographies dessinées qui y sont collées est particulièrement ambigu : traces, donc révélations⁴³ et preuves de "ce-qui-a-été" (Barthes) elles montrent pourtant des scènes impossibles. Elles fonctionnent donc comme des indices (Peirce) d'objets irréels et d'épiphanies fantastiques...

Le statut générique et ontologique de cette œuvre dont Bilal revendique le caractère poétique, fantastique, onirique, fantasmatique et surréaliste est problématique. L'expression « œuvre intermédiaire » permet de décrire judicieusement ce mélange, dans la trame même du film (médium notoirement centré sur les effets de réel, contrairement à la BD), de techniques autres qui engendrent des effets divers. "On n'est pas dans le réel", a déclaré sobrement Bilal,⁴⁴ à propos de l'aspect technique de la fabrication de son film. Mais qu'en est-il de ses effets?

L'intermédialité elle-même a pour effet d'instaurer une incertitude interprétative, d'enfermer le spectateur dans le *double bind* d'une lecture à la fois documentarisante et fictivisante. Les effets de réel sont continuellement contrebalancés par des effets d'hyperréel (insertion sur un fond neutre et uniforme, d'images filmées, d'images et de personnages virtuels,⁴⁵ de jeux vidéos, de photographies retouchées),⁴⁶ des effets d'irréel (dessin, coloriage, fonds peints puis animés,⁴⁷ *cartoons*,⁴⁸ portraits au crayon) et des effets de surréel (séquences ou personnages colorisés, images superposées en surimpression, comme celle de la pyramide au-dessus de New York.⁴⁹ Il faut souligner la cohérence structurelle et formelle entre ces choix techniques --visant à créer des effets surréalistes, irréalistes, hyperréalistes à partir de montages et de

⁴³ Cf. *Blow Up* d'Antonioni.

⁴⁴ Bilal, interview du 24 Mars 2004, France Inter.

⁴⁵ Les personnages du Dr Froebe, de John.

⁴⁶ Les personnages qui semblent dessinés ou détournés au crayon (Jill).

⁴⁷ Fonds colorisés, par exemple l'eau peinte à la main puis animée par la superposition d'images d'eau filmée.

⁴⁸ Comme dans *Roger Rabbit*; les Dayaks sanguinaires en sont un exemple.

⁴⁹ Photographie numériquement modifiée et superposée sur le ciel de New York peint à la main.

collages hétérogènes— et la vision bilaliennne d’une réalité occultée, douloureuse. « Dès qu’une littérature remet en question l’ordre donné des institutions et des traditions, transgresse l’horizon clos de la société qui l’entoure et de sa littérature homologuée, et dès que s’ouvre ainsi, à l’intérieur d’une civilisation, la dimension historique, [...] la structure synchronique d’une société et les manifestations événementielles de sa littérature *ne s’inscrivent pas* dans la texture *homogène* d’un même *logos*... » (Jauss 116)

La lecture fictivisante (l’“effet genre” de la SF) générée par les effets d’irréalité sape constamment la lecture documentarisante (basée sur les effets de réel); en même temps, le processus réalisant —lié à l’adaptation concrète de la BD en film — est déconstruit par le processus de déréalisation —disparition du réel et aphanie—engendré par les effets paradoxaux d’hyperréalité dus à l’intermédialité et aux représentations médiates (intertextualité hétérosemiotique et homosémiotique).

Un tel fantastique va bien au-delà de “l’inquiétante étrangeté” décrite par Freud. Il met en place une chaîne sémiotique paradoxale, reposant sur un effet de réel qui tend à faire prendre le symbole (convention) pour un indice (trace), voire une icône (analogique), d’un réel... présenté comme impossible⁵⁰ par l’effet fantastique qui, lui, signale l’insuffisance à la fois du symbole (l’ellipse comme absence : il n’y a pas de mots pour « ça ») et celle de l’icône (l’ellipse comme manque). Non seulement le fantastique génère du hors champ au cœur même de l’image, mais il compose l’image du réel comme un hors champ⁵¹ qui engage *l’imaginaire* du lecteur à combler ces lacunes, manques et absences.

Sophie Geoffroy
Université de La Réunion (France)

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland. *La chambre claire*. Paris: Gallimard, 1980.
- Berenson, Bernard. *The Florentine Painters of the Renaissance*, New York: G. P. Putnam’s Sons, 1896.
- Bonitzer, Pascal. “Décadrages”, *Cahiers du cinéma*, N° 284, janvier 1978.
- Bozzetto, *Du fantastique iconique, pour une approche des effets du fantastique en peinture*. Paris: E C éditions, 2001.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma : I. L’image-mouvement*, Paris : Minuit, « Critique », 1983.
- Umberto Eco, *Les limites de l’interprétation*, trad. Française. Paris: Grasset, 1992.
- S. Geoffroy-Menoux, “Angela Carter’s *Bloody Chamber*: Twice-Harnessed Folk-Tales”, in *Para@doxa, Studies in World Literary Genres*, Vol. 2, N°2, Washington, May 1996, pp. 249-62.
- S. Geoffroy-Menoux, « Du statut actantiel du spectre jamesien ». *Cahiers de Narratologie*, N° 6, « Le personnage romanesque ». Presses Universitaires de Nice, 1995, pp. 221-232 ;
- S. Geoffroy-Menoux, « Eléments pour une géométrie actantielle de la fantasmagorie ». *Cahiers du CERLI*, N° 6, « Mélanges Maurice Lévy », 1995, pp. 67-80 ;
- S. Geoffroy-Menoux, « Eléments pour une théorie narratologique du fantastique moderne: du fantastique comme ellipse », *Cahiers du CERLI*, N° 7 & 8, « Fantastique et science-fiction: théorie, modernité et renouvellement », pp. 51-58.
- S. Geoffroy-Menoux, « Le fantastique de Vernon Lee au tournant du siècle: entre baroque et grotesque », *La littérature fantastique en Grande-Bretagne au tournant du siècle*, Max Duperray ed., Presses Universitaires de Provence, 1997, pp. 147-170.
- S. Geoffroy-Menoux, *Introduction à l’étude du fantastique dans la littérature anglo-américaine*, Paris : éditions du temps, 2000.

⁵⁰ Selon Peirce, les trois ordres de la signification sont le symbole (convention), l’icône (imitation) et l’indice (trace).

⁵¹ Lacan a montré que « dans son rapport au fantasme, la réalité apparaît comme marginale ».

- S. Geoffroy-Menoux, « *The Turn of the Screw*, de James à Britten », in *Écritures du fantastique ; la littérature et les arts*, vol. 2, Florent Montclair ed., Besançon : Presses du Centre Unesco, 1998, pp. 29-38.
- S. Geoffroy-Menoux, « 'The Private Life', ou l'art de la fugue », *Henry James ou le fluide sacré de la fiction*, Paris: L'Harmattan, 1998, pp. 191-202.
- S. Geoffroy-Menoux, « L'esthétique trans-artistique picturo-musico-littéraire de Vernon Lee », *Narratologie* n° 6, CNA, Presses Universitaires de Nice, 2004 ;
- S. Geoffroy-Menoux, « Images, textes, voix: fonctions respectives et interactions dans la création littéraire de V. Lee », Journée d'Etude du CRLH, Université de la Réunion, 1er décembre 2001. *CRLH, Travaux et documents*, Université de la Réunion, juin 2002.
- S. Geoffroy-Menoux, « Détours et hybridations : mystères fin-de-siècle, *intermedial fantasy* et phénoménologie du subliminal », sous presse, F. Dupeyron-Lafay (ed.), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2005.
- S. Geoffroy-Menoux, « Intermedial Fantasies and the Blurring of the Real : from Comic Book to Cartoon and to Film » : Enki Bilal's *Immortel (ad vitam)* ». In *Film and Comic Books*. Ian Gordon, Mark Jancovitch, and Matthew P. McAllister eds. University Press of Mississippi, 2005.
- Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*. Trad française. Paris : Gallimard, 1978.
- Joly, Martine. *L'image et son interprétation*, Paris: Nathan "Cinéma", 2002.
- Joly, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Nathan Université, « 128 », 1993.
- Maurice Lévy, *RANAM*, n°4, 1973.
- ODIN, Roger, « Film documentaire, lecture documentarisante », *Cinémas et réalités*, St Etienne, CERTIEC, 1972.
- Peirce, Charles Sanders. *Écrits sur le signe*. Rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle. Paris : Seuil, 1978.