



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 10, n° 6, Juin-Juillet 2009
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5085>

Indicible et fantastique

Timothée Picard

L'indicible dans les œuvres fantastique et de science-fiction, Nathalie Prince
et Lauric Guillaud, dir., Michel Houdiard Editeur, 2008, EAN 2912673984



Pour citer cet article

Timothée Picard, « Indicible et fantastique », Acta fabula, vol. 10,
n° 6, Essais critiques, Juin-Juillet 2009, URL : [https://
www.fabula.org/revue/document5085.php](https://www.fabula.org/revue/document5085.php), article mis en ligne le
30 Mai 2009, consulté le 30 Avril 2025, DOI : 10.58282/acta.5085

Indicible et fantastique

Timothée Picard

Ce volume, édité par Nathalie Prince et Lauric Guillaud, recueille les actes d'un colloque tenu à l'Université du Maine les 22, 23 et 24 octobre 2007. Son objet est l'étude des liens entre fantastique (ou science-fiction) et indicible. L'avant-propos ajoute, en notions corollaires à celle d'indicible, l'invisible ou l'irreprésentable, et problématise alors le thème d'étude de la façon suivante (p. 7) : « Le fantastique, et à sa manière la science-fiction, ne sont-ils rien d'autre justement que l'évocation ambiguë d'un indicible ou d'un ineffable ? Comment penser ou représenter cet au-delà du mot, de l'image ? Comment cerner la question de la figuration de l'infigurable, la notion de transgression par l'image ou celle de la textualisation de l'irreprésentable ? »

L'organisation de l'ouvrage reprend la distinction désormais classique entre le « fantastique de la monstration », qui s'affirme par des formes extériorisées (usage abondant du personnel surnaturel), vise à produire un effet de terreur, et privilégie donc l'émotionnel à l'intellectuel ; et le « fantastique de l'indétermination », dans lequel les événements surnaturels, intériorisés, sont placés sous le signe de l'incertitude, et le lecteur est invité à utiliser de façon prioritaire son intellect plutôt que ses sens, afin de tenter de produire une interprétation. Du point de vue de la poétique, le premier accorde une place déterminante à la description proliférante et contradictoire, et tout particulièrement à l'hypotypose et à l'hyperbole ; et le second met en place des stratégies narratives chargées d'ambiguïté, qui ne permettent pas de fixer le sens, et recourt donc quant à lui davantage à l'esthétique de la suggestion, de la retenue, de la litote. L'indicible serait donc mis en scène en employant tantôt les ressources de l'excès, tantôt celles de la retenue.

Du côté de l'excès, on trouve les textes les plus contemporains du corpus analysé au fil du volume, avec les exemples de Lovecraft (en la matière souvent considéré comme paradigmatique en raison –voir l'article de Gilles Menegaldo– de l'« exhibition lexicale et du trop plein sémantique » caractéristiques de ses textes), de Bret Easton Ellis (Hervé Lagoguey met en avant un « gouffre schizoïde » entre les deux visages du protagonistes, l'un dicible et l'autre pas) ou de John Varley (texte de Sylvie Allouche et Jérôme Goffette sur *Gens de la lune*, et la question de la confrontation du logos à l'indicible de la mort –thème évidemment récurrent dans

ce recueil- comme allégorie des « horizons sans cesse modifiés du verbalisable et du pensable »).

Du côté de la retenue, on trouve des textes plus anciens de Thomas de Quincey (analyse par Françoise Dupeyron-Lafay des modalités d'évocation, sur le registre du défaut cette fois, d'une autre défunte, en l'occurrence la sœur disparue), de Théophile Gautier (Marie Fournou montre comment l'écrivain parvient à suggérer le pire à partir de schèmes récurrents pourtant marqués par le manque : laconisme, vacuité, fragmentation, etc.), de Henri de Régnier (Patrick Besnier met en lumière l'envers inquiétant du poète parnassien réputé classique et lumineux), de Marcel Schwob (Hubert Desmarests montre comment la nouvelle *La machine à parler* exhibe –en même temps qu'elle la met en abyme- cette question de l'adéquation entre l'indicible et fantastique), enfin, de Nathaniel Hawthorne (Stéphanie Carrez analyse la façon dont *La Grande escarboucle* met en scène de façon exemplaire le caractère foncièrement indicible de toute expérience esthétique –en l'occurrence : la confrontation d'un texte à une beauté qui le dépasse).

Si l'indicible relève le plus souvent de la stratégie rhétorique (c'est une feinte, résorbée en réalité presque toujours dans le triomphe du dire –puisqu'il y a texte), il n'en reste pas moins que sa mise en scène et son traitement répondent toujours à un besoin –en théorie, puis en acte- d'une rénovation de la littérature et de ses modalités et capacités d'expression. Un deuxième temps de l'ouvrage s'attache aux procédés récurrents par lesquels les écrivains, utilisant comme levier la feinte de l'indicible, formulent et mettent en œuvre un idéal du « dire autrement ». Roger Bozzetto s'attache ainsi aux images du seuil, du portrait et du miroir dans la littérature de science-fiction. Jérôme Dutel et Bertrand Ferrier s'intéressent quant à eux à la façon dont certaines œuvres (en particulier le dernier tome de la trilogie fantastique de Marie-Aude Murail, *Tom Lorient*) « inventent » des mots et même des dictionnaires inédits pour rendre dicible l'indicible. Enfin, Charlotte Bouquet tente d'articuler à la thématique du colloque la question de la musique comme art particulièrement susceptible de confronter le langage à un indicible. Il est en effet celui qui, de tous les arts, répond le moins aux critères de la mimésis, et résiste donc le plus à la possibilité d'une transposition d'art.

Ce sujet aurait probablement nécessité d'être davantage développé (dans le cadre d'autres communications), à la fois en soi (en tant que défi intersémiotique susceptible de recoupement avec les questionnements relatifs à la littérature fantastique), mais aussi en envisageant de nouveau la place capitale qu'occupe la question de l'indicible musical dans le contexte des philosophies et poétiques propres au romantisme allemand, au symbolisme européen, et même bien au-delà. La musique y figure en effet l'art par excellence –fascinant et inquiétant- chargé, notamment dans le genre de la « nouvelle musicale fantastique » tel qu'initié par

Hoffmann, de thématiser ou « fictionnaliser » la confrontation de l'homme fini aux mystères d'un possible infini. Une telle prise en compte aurait, entre autres choses, permis de donner au thème de « l'inouï » toute la place qu'il méritait aux côtés de « l'invisible » et de « l'irreprésentable ». Les orientations récentes de la critique universitaire relative au fantastique vont dans le sens légitime d'une réhabilitation pleine et entière d'un « fantastique de la monstration » aux côtés de celui de « l'indétermination », d'un axe de production anglo-saxon, parallèlement à celui de la littérature de langue allemande et cela, d'autant que cette dernière a été traditionnellement plébiscitée par la critique universitaire, et fait l'objet d'abondants travaux (malheureusement anciens, désormais). Cela veut dire, aussi, que l'on s'est mis à accorder une place de plus en plus importante aux questions de l'image (prise dans un sens à la fois plastique et rhétorique) et de la représentation, inclination augmentée et comme justifiée, de surcroît, par l'apport de la peinture et, surtout, du cinéma. C'est d'ailleurs le sens des études de Anne-Sophie Leluan-Pinker (étude de la fonction de portraits dans des œuvres de Wilkie Collins), de Patrica Crouan (imaginaire de la carte et des géographies imaginaires dans une série de récits qui vont de Stevenson à Burroughs), ou d'Avril Dunoyer (sur la place du nuage dans la représentation des corps impossibles au cinéma). Cette propension est assurément une très bonne chose, surtout lorsque cela a eu pour conséquence la révision de la question des frontières entre les mal nommées « paralittérature » et « littérature canonique ». Mais il ne faudrait pas non plus que cela s'exerçât au détriment d'un examen renouvelé de l'imaginaire musico-fantastique, capital comme on le sait dans toute une immense production littéraire et artistique européenne qui s'étend d'Hoffmann à aujourd'hui. Surtout quand cela amène à avancer de façon à notre sens tout à fait abusive qu'il existe une « précellence du paradigme optique à l'intérieur du fantastique » (Michel Viegnes, dans *Le fantastique*, Garnier-Flammarion, coll. « Corpus », 2006, un ouvrage de synthèse au demeurant excellent, et qui nuance tout de même ce propos) ou encore, de façon plus péremptoire encore, comme le proposent François Raymond et Daniel Compère dans *Les Maîtres du fantastique en littérature* (1994), que « le fantastique musical n'existe pas ». Il nous semble en effet au contraire qu'au sein d'une réflexion portant sur les liens qu'engagent fantastique et indicible, la musique occupe la place centrale. Loin d'être un fait de hasard, la référence à la musique fantastique permet en effet à la littérature, dans un contexte poétique, esthétique et philosophique particulier, de thématiser et fictionnaliser certaines de ses interrogations les plus essentielles. Ainsi, nous croyons beaucoup à l'idée qu'en littérature le fantastique en général, et les thèmes de la musique fantastique et de l'opéra fantastique en particulier, possèdent un caractère allégorique, et ont à ce titre une fonction bien précise. En ce sens, l'étude conclusive de Denis Mellier, qui propose une « critique de l'indicible fantastique », et démonte dans ce cadre très efficacement toutes les formes de

fétichisation auxquelles, dans le fantastique comme ailleurs (la littérature des camps, Beckett, etc.), la notion d'indicible prête le flanc, pour mettre en avant la valeur plus que jamais stratégique que revêt son dispositif rhétorique, de même que les fonctions et finalités bien précises qu'elle revêt, est tout à fait admirable. Il faut citer ici sa conclusion :

Le fantastique est bien présentation de ce que nous peinons à dire. C'est pour cela que, hormis la puissance rhétorique et l'efficace pathétique de son effet, l'indicible ne réside pas dans les œuvres, les objets, ni même les écritures. Ils n'en sont pas le siège. L'indicible est une question adressée, comme le signal de ce que nous ne pouvons nommer à nous-mêmes, ne supportons pas de regarder, lecteurs et spectateurs, et que parfois, dans l'agitation ou la stase terrifiantes de leurs figures, les œuvres font entrevoir. Les plus grandes ou les plus belles peuvent, dans certains cas, rares il est vrai, permettre d'y trouver des mots pour nommer ces indicibles. Il s'agit souvent moins de découvertes que de reconnaissances. Partant, permettent-elles de nous en libérer ? Certaines, et ce ne serait pas là pas le moindre des effets du fantastique, parviennent à nous aider à vivre avec la hantise de leur figure.

Digression : la place de la musique dans une réflexion sur les liens entre indicible et fantastique

Denis Mellier n'envisage pas la question de la place de la musique dans cette réflexion portant sur indicible et fantastique. C'est pourquoi nous nous autorisons la petite digression proposée ci-dessous. Elle est traversée par le souci et le désir fort que l'on réintègre dans la réflexion critique portant sur le fantastique, et particulièrement lorsque la notion d'indicible est en jeu, la littérature de langue allemande, la musique, et la valeur et fonction allégoriques, à visée métaphysique ou existentielle, du fantastique littéraire¹.

En littérature, les liens entre musique et fantastique peuvent être engagés de différentes manières. D'abord sous forme partielle, concernant telle ou telle donnée affiliée au monde de la musique : le matériel musical (partition magique, instrument monstrueux), le personnel musical (compositeurs fantômes, instrumentistes fous, chanteurs aux voix inouïes, dont l'effet peut être bénéfique ou maléfique) amateur de musique (dont la mélomanie confine à la folie). A la jonction entre le matériel et le personnel, on trouve l'automate musical à l'origine d'un leurre. Ensuite sous la forme d'une référence à un corpus privilégié : *Don Giovanni*, *Le Freischütz*, *Robert le diable*, etc. A ce titre, ce corpus peut faire l'objet d'une référence circonscrite, d'une scène d'évocation musicale : en privé, en concert, dans le cadre d'une représentation, d'une réécriture –étant entendu qu'il faut ici privilégier les références qui glosent la teneur fantastique, tentent de la reproduire, voire

¹ Nous avons déjà tenté d'aborder cette question du lien entre fantastique, musique et indicible dans le cadre d'une étude sur Hoffmann qui vient de paraître dans *Esthétisme en acte* (Jean-Louis Cabanès, dir.), Presses Universitaires de Paris-Ouest, p. 281-291.

l'utilisent comme pivot pour susciter à leur tour, dans la fiction, un fantastique. Le fantastique musical peut encore concerner le lieu opéra : l'espace de l'opéra dans son horizontalité (le public, la scène, les loges) ou, le plus souvent, dans sa verticalité (hauteurs et profondeurs, envers de la machine), ou l'opéra laissé temporairement ou définitivement à l'abandon. Ce peut également être un lieu opéra fictionnel (sans référent ou sans effet de référencialité), un opéra du futur, et le personnel réel ou imaginaire de cet opéra. Enfin, il faut évoquer quelques modalités d'extrapolation. De façon transversale à tous ces différents thèmes, on peut recenser les variations autour du thème du diabolique musical. L'impression ou l'effet fantastique peut être suscité ou renforcé par l'usage de paradis artificiels. Enfin, la référence à la musique ou à l'opéra fantastiques peut intervenir dans le cadre d'un emploi semi métaphorique : l'évocation du rêve et des paradis artificiels, l'opéra de la nature, le théâtre de la guerre, le crépuscule de civilisation, etc.

D'un point de vue historique, on peut avancer que c'est une même mutation de sensibilité qui explique la concomitance entre l'émergence du fantastique d'une part et le processus d'absolutisation de la musique au sein du romantisme allemand de l'autre (mouvement qui vise à défaire la musique d'un double joug : celui de la représentation d'une part et celui du langage d'autre part ; et à charger cette musique d'une forme d'idéalité placée sous le signe de l'infini). Cette mutation explique également la similitude de certains mécanismes et de certains enjeux au sein de ces deux processus. Ceux-ci sont effet sous-tendus par : une même défiance à l'égard de la raison et une volonté de réhabiliter l'affect ; une même philosophie de la subjectivité doublée d'une crise du sujet ; une même volonté de remettre en question une relation par trop mimétique de l'art au réel ou à la nature ; une même volonté de définir un autre type de beauté que celui de la beauté classique, une beauté qui excèderait les formes, une beauté sublime, dont l'effet mêlerait jouissance et douleur, ravissement et terreur ; une même revendication relevant d'un droit à l'exercice capricieux et serpentin de la pensée, et à la création d'une œuvre qui en rende compte de façon mimétique, œuvre qui creuserait le beau de son envers et complément fantaisiste, grotesque ou fantasque. L'ensemble étant engagé dans un même refus du désenchantement du monde, la réitération d'un droit imprescriptible au mystère et le souci d'une ouverture à l'infini. Du point de vue de la poétique, on remarque également des similitudes, en littérature, entre l'écriture du fantastique et celle de la musique : elles sont en effet toutes les deux justement soumises à cette rhétorique de l'indicible dont il est question ici. Ce n'est donc pas pour rien que *Le Chevalier Gluck*, l'un des premiers textes publiés d'Hoffmann, fait véritablement entrer la musique en littérature, et le fait sous le double signe du fantastique et de l'indicible. La grande scène d'évocation musicale de cette nouvelle, qui s'ouvre sur la question topique du « comment dire / comment décrire ? » et y répond en scénarisant l'expérience de l'extase musicale par la

métaphore du royaume fantastique, fixe alors le cadre d'un siècle au moins d'écriture mélomane en Europe. Les thèmes de l'infini dans l'esthétique romantique, de la suggestion dans la poétique symboliste, ou encore les réflexions que l'on mène, de Wittgenstein à Jankélévitch sur l'indicible ou l'ineffable musicaux, renvoient d'abord et avant tout à la musique, au défi qu'elle pose aux écrivains pour devenir littérature, défi pour une bonne part mis en scène et surmonté par le biais de la fiction fantastique.

On sait en effet quel idéal d'œuvre a été mis en place par le romantisme allemand et prolongé dans le symbolisme européen, un idéal placé sous le signe de l'autonomie, de la réflexivité, du *Witz* et de l'organicité, auquel la musique sert de modèle herméneutique, poétique, et pratique. Or l'opéra et, qui plus est, l'opéra fantastique, suggéré par la musique, mais recréé par la littérature, permet excellemment d'allégoriser cela : un monde par excellence affranchi du monde réel, cet autre monde merveilleux issu du libre jeu de la fantaisie créatrice, cet organum absolu ou archi-genre susceptible de prendre en charge la nostalgie de l'infini placée au centre du projet romantique, et cependant inatteignable et informulable. D'où la proposition avancée par Hoffmann et ses héritiers, que les plus beaux opéras sont les opéras imaginaires, ceux qui se forment tout seuls à l'orée du sommeil ou libérés et stimulés par le punch ou par l'opium (voir la scène consacrée au *Freischütz* dans *Le club des Hachichins* de Gautier). Et l'on comprend dès lors pourquoi, chez Hoffmann, l'archétype de l'initiation réussie, l'initiation musicale, c'est-à-dire totale, ne peut se faire que par l'entremise d'un personnage musical surnaturel, un compositeur d'opéra disparu depuis dix ans (Gluck) ou même un personnage d'opéra détaché de son interprète à l'heure de la mort (Donna Anna dans *Don Juan*).

Si, dans l'esthétique romantique, il est avancé qu'il est vain de tenter de rendre compte par le biais du langage de la substance et de l'effet de l'infini musical, c'est tout de même bien les contours d'une sorte d'opéra archétypal que dessine le scénario type de l'extase musicale en tant qu'initiation au royaume de l'infini, avec ces constantes que sont le champ lexical de l'ombre et de la lumière, de la spatialisation dynamisée par le jeu de l'élévation et de la chute, la métaphore océanique, le champ lexical de la religiosité, l'évocation de la nature qui chante, les correspondances, les dialectiques du ravissement et de la douleur, de la joie et de la terreur, etc. Peu importe ici le fait que l'absolu musical, tel que défini de façon exemplaire par Carl Dahlhaus (*L'idée de la musique absolue, Une esthétique de la musique romantique*, Genève, Editions Contrechamps, 1997 [*Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, 1978]), trouve en son centre la musique pure, symphonie ou quatuor et non pas l'opéra : cette musique pure ne peut entrer en littérature qu'en prenant la forme d'un opéra de papier fantaisiste ou fantastique.

Sans entrer dans le détail des différences entre « conte merveilleux » et « nouvelle fantastique » (au demeurant peu opérationnel dans le cadre du romantisme allemand), rappelons que le lien engagé entre musique et conte merveilleux est non pas de hasard mais au contraire substantiel. Ce dernier est en effet souvent considéré par ses praticiens comme un summum du poétique, au sens romantique du terme, c'est-à-dire un summum de création. Or sa description – par exemple chez Novalis – se fait par le biais d'une référence au rêve et à la musique. Le meilleur moyen de rendre compte d'un monde fictionnel dont le fonctionnement serait semblable au rêve serait en effet d'en comparer la logique propre, non mimétique, avec ce qui a lieu dans la musique. De fait, plus généralement, la musique et l'opéra fantastiques servent souvent aux écrivains mélomanes de levier de revendication d'un droit à l'enchantement, au ravissement, au fabuleux, au spectaculaire. On trouve cela aussi bien chez Voltaire que chez Gautier, chez Leiris que chez Baricco. Cela va même plus loin : en raison de sa stylisation extrême, il est plusieurs fois avancé, par exemple chez Hoffmann ou Leiris, que l'essence même de l'opéra est d'être fantastique, ou que tout opéra est en un sens fantastique. D'où l'existence d'un large corpus de contes merveilleux musicaux ou de nouvelles musicales fantastiques ; la musique y représente alors non seulement un élément thématique mais aussi une forme de mise en abyme, à même l'œuvre, de ce qui constitue leur idéalité.

Car la musique ou l'opéra fantastique seraient alors en somme quelque chose comme l'idéalité du conte merveilleux et de la nouvelle fantastique, le royaume idéal (mais dont le vertige terrifiant du sublime n'est pas exclu) dont l'œuvre littéraire constituerait le témoignage résiduel. La machine, l'exotisme, le féérique, le fabuleux, le merveilleux, le spectaculaire inhérents au monde opératique constituant un *analogon* singulièrement opérationnel dès lors qu'il s'agit de rendre compte de ce royaume où siège l'infini, de ce temple où art et religion fusionnent, de ce Djinnistan qu'est aussi la cervelle humaine à proximité du rêve, lorsqu'elle libère ses fantasmes, ses terreurs, ou se transforme en atelier de création. C'est en ce sens que l'on peut lire la contiguïté incongrue de l'hôtel et de l'opéra dans la nouvelle *Don Juan* d'Hoffmann, proximité que glose Leiris qui y voit l'idée que, pour qui sait se mettre à sa disposition, le monde du merveilleux est à portée de la main. « Quel opéra qu'une cervelle d'homme ! » s'exclame encore un des protagonistes de *Massimilla Doni* de Balzac.

Idéalité, donc, mais idéalité problématique, profondément ambivalente, qui rend compte de la grandeur féconde, mais aussi de la frustrante impossibilité à l'œuvre dans le projet romantique, dont l'opéra fantastique devient la formule : impossibilité de créer l'œuvre idéale, impossibilité de maintenir la tension de l'infini à laquelle elle prétend, impossibilité de saisir le sujet au moment où, érigé en universel, il

s'objective. D'où le fait qu'à l'idéalité de la musique ou de l'opéra fantastique, toujours visée mais jamais atteinte, soient associés les sentiments de l'enthousiasme et de l'angoisse, du spleen et de l'idéal, le désir de vivre l'existence intense que promet le monde opératique, et le risque du repli individualiste dans le monde du rêve et de l'inaction. Dès lors, la musique ou l'opéra fantastiques sont placés en littérature dans une forme d'ambivalence ontologique bien connue depuis les querelles des XVIIe et XVIIIe siècles, entre ceux qui considèrent l'opéra, summum de la fiction, comme une coquille vide de tout contenu, et trompeuse, ou au contraire attribuent à cet autre monde une substance et une vérité de premier ordre.

L'imaginaire de la musique ou de l'opéra fantastique sert très souvent, en littérature, à fictionnaliser tout à la fois une célébration de la subjectivité toute puissante et une crise du sujet moderne dans son rapport au monde (autant en termes de perception que représentation) : incertitude, crise du sens, propensions schizo-phrène ou paranoïaque d'une part, et indicible de la jouissance musicale au contenu incertain d'un point de vue éthique et métaphysique de l'autre, sont traitées de façon similaire et amenées à se confondre. Si de nombreux textes mettent en scène un individu qui se perd dans un opéra qui semble se jouer de lui dans un perpétuel jeu d'illusions, de toiles peintes et de doubles-fonds, où rodent idoles esthétiques et créatures monstrueuses, c'est que pour le sujet à la psyché tourmentée, le monde entier est pareil à un opéra fantastique, et que l'on ne sait pas trop s'il contient des idéaux pleins ou de simples chimères. Mais en même temps, cette impossibilité n'invalide en rien la légitimité profonde de ce projet, et la nécessité, au-delà des réussites partielles et provisoires, de le reconduire perpétuellement. Au royaume de l'infini ayant revêtu les atours de l'opératique est presque toujours associé le sentiment de nostalgie (nostalgie du merveilleux enfantin, nostalgie d'un âge d'or mythique, d'un lointain paradisiaque, comme chez Leiris, par exemple). Le geste de la littérature fascinée par la musique ou l'opéra fantastiques consiste donc à renverser ce geste passif et passéiste en création active et prospective, authentiquement moderne. C'est l'invite évidente de l'œuvre d'Hoffmann ; c'est aussi et surtout celle de Rimbaud : devenir un opéra fabuleux, au risque de la folie, de la santé, c'est expérimenter les autres moi qui constituent l'être, afin de savoir, une fois revenu de sa saison en enfer, saluer la beauté.

PLAN

AUTEUR

Timothée Picard

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : timothee.picard@gmail.com