

*Walter Scott et sa perception négative du fantastique  
dans l'œuvre d'E.T.A. Hoffmann*

Séminaire d'Histoire Littéraire :  
*La naissance du fantastique en Europe – Histoire et Théorie*

Ana Pano Alamán  
Università degli Studi di Bologna

## *Sommaire*

### Introduction

1. L'insertion de faits inexplicables dans une composition
2. Le mode d'écriture fantastique: résultat d'une fantaisie irrégulière
3. Fantastique comme expression d'un grotesque exagéré en dehors des règles
4. Le fantastique sans fonction et sans finalité dans le récit
5. Un surnaturel habitant l'homme et la réalité de manière inquiétante
6. Le fantastique immoral et contraire au goût
7. Scott et sa perception négative du fantastique

### Bibliographie

## Introduction

Entre le 2 et le 7 mai 1827, Walter Scott écrit *On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodor William (sic) Hoffmann*. Scott a rédigé cet article à la demande de R. P. Gillies, qui dirigeait à l'époque la *Foreign Quarterly Review*. Gillies avait également présenté, en 1824, l'œuvre d'Hoffmann aux lecteurs anglais avec sa traduction de *Die Elixire des Teufels* (L'élixir du diable). Cet article fut publié en France en 1830 sous le titre *Du merveilleux dans le roman*, et parut, abrégé, en tête de l'édition des *Contes fantastiques* d'Hoffmann, établie par Loève-Weimars avec les traductions de Defauconpret, de 1829.

On peut constater que les versions anglaise et française présentent des différences. Ainsi, le titre en français associe le *supernatural* au merveilleux, le texte adressé au public français étant plus court puisque la première partie de l'article de Scott a été supprimée. Enfin, ce qui pour Scott est un *mode of writing* fantastique devient un *genre fantastique* en français. Ce sont des différences que nous n'analyserons pas en détail ici mais qui ne manquent pas d'intérêt.

Il est possible que l'éditeur français ait voulu publier le texte de Scott, qui est loin d'être aimable avec Hoffmann, avec les récits de l'auteur allemand, pour attirer un grand nombre de lecteurs, vu qu'à l'époque, l'écrivain écossais jouissait d'une excellente réputation en France<sup>1</sup>. En tout cas, cet article a attiré l'attention sur Hoffmann<sup>2</sup> et a eu, semble-t-il, une certaine influence sur la conception française d'un fantastique qui serait étroitement lié à l'œuvre de l'écrivain allemand. L'on trouvera ainsi, dans le *Dictionnaire de la Langue française* de Littré, plusieurs définitions de *fantastique* dont: «Se dit en général des contes de fées, des contes de revenants et, en particulier, d'un genre de contes mis en vogue par l'allemand Hoffmann, où le surnaturel joue un grand rôle»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> En 1827, paraît *The Life of Napoleon Bonaparte*. Un an avant, Scott était venu à Paris pour rassembler de la documentation sur Napoléon. Il occupait ses soirées à raconter des histoires devant une société choisie. À ce propos, voir LACROIX, P., *Soirées de Walter Scott à Paris*, Paris, s. éd., 1829.

<sup>2</sup> BOZZETTO, R., *Roger Caillois et la réflexion sur le fantastique*, Europe n° 726, octobre 1989, p. 192.

<sup>3</sup> LITTRÉ, É., *Dictionnaire de la Langue française*, Paris, Gallimard-Hachette, 1960, «Fantastique», tome 3, p. 1408-1409.

Dans *On Supernatural in Fictious Composition*, Scott s'occupe largement des procédés d'insertion du surnaturel dans les œuvres de fiction et notamment dans celles d'Hoffmann, dont l'auteur écossais perçoit d'une part et rejette, de l'autre, quelques uns des éléments qui vont caractériser la théorisation du fantastique.

Dans la «bataille» qui a lieu au début du XIXe siècle entre le mouvement romantique et les tenants du classicisme, Scott, qui est fasciné par le surnaturel, prend une position plutôt favorable à la tradition classique et aux tenants de la raison lorsqu'il tente de définir ce *fantastic mode*, qui ne sera, pour lui, qu'un mode d'écriture acceptable, pourvu qu'il soit soumis à certaines règles. Nous allons essayer de cerner les éléments caractéristiques de ce mode d'écriture fantastique du point de vue de l'auteur écossais pour montrer que Scott, en méprisant la façon dont le fantastique insérait le surnaturel dans la fiction, fut l'un des premiers à en percevoir les traits particuliers. Une vision qui allait influencer, surtout en France, la caractérisation du genre.

### **1. L'insertion de faits inexplicables dans une composition**

Vers la fin du XVIIIe siècle et pendant les premières années du XIXe, le surnaturel rentre à nouveau dans la littérature sous diverses formes. Les spectres, les fées, les géants et autres êtres surnaturels, qui échappent à toute explication rationnelle, se retrouvent dans les contes populaires auxquels les premiers romantiques allemands s'intéressent. Comme beaucoup d'écrivains écossais à l'époque<sup>4</sup>, Walter Scott était attiré par les *Märchen* allemands et par voie de conséquences aux vieilles légendes écossaises.

Il accepte qu'il existe un monde d'ombres dont l'homme ne comprend pas les lois parce que ses «facultés mentales sont dans l'obscurité»<sup>5</sup>. Un monde d'ombres qui se manifeste par un surnaturel – au-delà du naturel – pour lequel il n'a pas d'explication rationnelle. Cette sphère du surnaturel fascine Scott, c'est pourquoi il s'intéresse aux

---

<sup>4</sup> R. P. Gillies, J. Hogg et Th. Carlyle. En fait, ces écrivains avaient une grande admiration pour la littérature et la culture allemandes. Ils visitaient donc l'Allemagne et apprenaient sa langue. Certains d'entre eux ont fait connaître en Grande Bretagne les œuvres principales de Goethe, Tieck et Hoffmann. Cf. GIBault, H. (éd.), *Écosse, littérature et civilisation*, Grenoble, Ellug, 1980.

<sup>5</sup> «We are (...) encompassed by the shadowy world, of which our mental faculties are too obscure to comprehend the laws», SCOTT, W., *On Supernatural in Fictious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann*, in WILLIAMS, I., (ed.), *Sir Walter Scott. On Novelists and Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1968, p. 313.

diverses manières d'insérer, dans une composition de fiction, les éléments qui appartiennent à ce monde inexplicable. Partant du constat que le surnaturel est très efficace pour attirer l'attention du lecteur, il met en garde les écrivains puisqu'il s'agit d'une matière qu'il faut traiter avec délicatesse<sup>6</sup>.

Le surnaturel se manifeste donc dans divers types de compositions. D'abord, dans les légendes où la «pensée se réconcilie avec la fantaisie seulement grâce à une passive assimilation dans des traditions populaires»<sup>7</sup>, dans les *contes de fées*, que Scott considère obsolètes et insipides, et enfin dans les histoires de fantômes. Dans ce dernier genre de récits, le lecteur peut, selon Scott, se libérer des chaînes de la réalité et trouver même des effets notables, destinés à provoquer une réaction chez le lecteur, en fonction de l'habileté du poète. Scott se réfère ici à l'insertion d'éléments liés à des apparitions de spectres, à la magie, à des merveilles ou à des prodiges qui comportent pourtant «quelque chose que la pensée croit de façon inconsciente»<sup>8</sup> même si ces événements sont irréconciliables avec la vraisemblance. Il en va de même pour le surnaturel inséré dans les romans, où il est question de l'histoire d'un pays, de la mythologie, des coutumes des temps anciens, et qui offrent aux temps modernes une description graphique des choses qui n'existent plus.

Le surnaturel se présente enfin sous une forme perverse dans le *fantastic mode of writing*, par lequel «toutes sortes de combinaisons, même ridicules ou choquantes, sont mises en oeuvre sans scrupule»<sup>9</sup>. Ce mode d'écriture fantastique, qui sera traduit par «genre fantastique» dans la version de Loève-Veimars, détermine ainsi un type de composition dont l'auteur écossais n'apprécie pas la portée mais semble, dans un premier temps, reconnaître l'originalité.

## 2. Le mode d'écriture fantastique: résultat d'une fantaisie irrégulière

---

<sup>6</sup> «The supernatural fictitious compositions require to be managed with considerable delicacy», SCOTT, W., *On Supernatural...*, cit., p. 315.

<sup>7</sup> «Those flights of imagination [...] to which the mind is reconciled only by a passive acquiescence in popular traditions (fairies, giants, genii and monsters) (...). Works of this character (...) require little attention in the perusal», S. Johnson, cit. in SCOTT, W., *On Supernatural...*, cit., p. 317.

<sup>8</sup> «Points of interest, of nature, and of effect, which, though irreconcilable to sober truth, carry with them something that the mind is not averse to believe», *Ibid.*, p. 321.

<sup>9</sup> «All species of combination, however ludicrous, or however shocking, are attempted and executed without scrupule», *Ibid.*, p. 325.

Le mot *fantastic* apparaît en majuscules dans l'article, semble-t-il pour souligner la différence entre le surnaturel que Scott accepte d'insérer dans une composition et cette nouvelle façon d'écrire par laquelle la «licence la plus sauvage et sans bornes est attribuée à une fantaisie irrégulière»<sup>10</sup>.

Le *fantastic mode* se rapporte ainsi à une certaine idée d'irrégularité, de mouvement, d'exagération même, liée à une esthétique baroque de l'art, que Scott semble mépriser. Dans ce type de fantastique, résultat d'une fantaisie irrégulière, l'imagination ne trouve pas de limites ou de règles et tend à générer des formes bizarres, où *bizarre* est lié, d'une part, au concept de *fantasque* et donc sujet à des fantaisies, et, de l'autre, au concept d'*extravagant*, qui s'écarte du goût ordinaire d'une manière contraire au bon sens. Nous verrons plus en détail ces concepts que Scott utilisera abondamment dans son article pour décrire et en même temps rejeter le mode d'écriture fantastique.

Scott associe ce *fantastic mode* à l'œuvre de l'écrivain allemand E.T.A. Hoffmann, dont le tempérament et les habitudes lui auraient provoqué un élan d'originalité et de bizarrerie très vifs, qui expliqueraient cette tendance vers l'irrégularité. Même l'incertitude et la nature précaire de son existence auraient rendu son esprit susceptible de dépression et proche du dérangement mental.

Pour illustrer cette idée, Scott rapporte un passage de la vie d'Hoffmann où l'auteur allemand, lors d'une expérience vécue lorsqu'il était jeune, raconte comment il a perdu le contrôle de ses sensations en se croyant dans un rêve. Il semble «que le vase doré qui glissait sur la table était le moyen par lequel le Prince des Ténèbres s'était approprié de mon âme, qui ne pourrait plus échapper à la destruction éternelle. Il semblait aussi qu'un reptile vénéneux suçait le sang de mon cœur, et je tombais dans un abîme de désespoir»<sup>11</sup>.

Scott ajoute un deuxième passage de la vie d'Hoffmann pour expliquer comment sa sensibilité était morbide. «Ses nerfs étaient ainsi accessibles à ce degré de sensibilité morbide qui excite l'esprit, non seulement sans le permis de notre raison, mais aussi en contradiction avec ses dictés»<sup>12</sup>. Cet état d'esprit (excitation des nerfs, mélancolie,

---

<sup>10</sup> «Wild and unbounded license is given to an irregular fancy», *Ibidem*.

<sup>11</sup> *E.T.A. Hoffman's ausgewählte Schriften*, ed. J. E. Hitzig, p. 113-18, cit. in SCOTT, W., *On Supernatural...*, cit., p. 328-329.

<sup>12</sup> «Not only without the consent of our reason, but even contrary to its dictates», SCOTT, W., *On Supernatural...*, cit., p. 331.

dépression) semble pour Scott générer, chez Hoffmann, une fantaisie trop vive qui à son tour lui provoque des perceptions très vives et excessives et des changements d'humeur, dont Hoffmann lui-même aurait établi une classification que Scott reprend dans son article:

L'humeur d'un jour est une disposition profonde vers les sentiments romantique et religieux; celle du deuxième jour, la perception d'une humeur exaltée ou excitée; le troisième jour, celle de l'humeur satirique; le quatrième, celle du sens musical excité ou extravagant; le cinquième, un état d'esprit romantique tourné vers le désagréable et l'horrible; le sixième jour, une propension amère et satirique excitée au degré le plus romantique, capricieux et exotique; le septième, un état de quiétisme de la pensée, apte à recevoir les impressions poétiques les plus belles, les plus chastes, les plus agréables et les plus imaginatives; le huitième, un état d'esprit également excité mais accessible seulement aux idées les plus désagréables, les plus horribles, les plus démesurées et les plus insupportables<sup>13</sup>.

Scott préfère associer les textes d'Hoffmann au dérangement mental de l'auteur allemand au lieu d'aborder un nouveau procédé narratif. Le fantastique mode semble donc pour Scott être le résultat de ce goût pour la démence qui va de pair avec la folie. Il s'agit là d'un aspect du fantastique lié à un discours plus large sur la valeur de l'irrationnel et de la folie, qui, en plein XIXe siècle, renvoie aux discours onirique et psychiatrique aussi bien qu'au magnétisme et au spiritisme<sup>14</sup>. Selon Roger Bozzetto, il se crée, à cette époque, un espace conceptuel nouveau qui est confronté aux anciennes conceptions du monde, et qui, de ce fait, provoque des fortes contradictions. Des contradictions que les premiers romantiques vivent comme des «déchirements» qui aboutiront à la constitution d'un 'moi' tourmenté.

Une des composantes de ce moi concerne «la recherche et l'exploration des espaces intérieurs», qui sera encadrée par la science et la médecine. C'est dans ce cadre

---

<sup>13</sup> «He records as the humour of one day, a deep disposition towards the romantic and religious; of a second, the perception of the exalted or excited humorous; of a third, that of the satirical humorous; of a fourth, that of the excited or extravagant musical sense; of a fifth, a romantic mood turned towards the unpleasing and the horrible; on a sixth, bitter satirical propensities excited to the most romantic, capricious, and exotic degree; of a seventh, a state of quietism of mind open to receive the most beautiful, chaste, pleasing, and imaginative impressions of a poetical character; of an eighth, a mood equally excited but accessible only to ideas the most unpleasing, the most horrible, the most unrestrained at once and most tormenting», *Ibid.*, cit., p. 332.

<sup>14</sup> BOZZETTO, R., *Roger Caillois et la réflexion sur le fantastique*, cit., p. 194.

que les discours sur l'irrationnel, la folie et le fantastique s'inscrivent. Gwenhaël Ponnau, dans son livre sur la folie dans la littérature fantastique, affirme que, à cette époque, «à une surnature extérieure, qui justifiait les possessions, et imposait la figure du Diable», selon une approche théologique, «succède une compréhension de la démence fondée sur l'analyse des illusions des troubles de la perception»<sup>15</sup>.

La folie se retrouve ainsi dans le cadre des discussions touchant non seulement la médecine mais aussi le magnétisme, le somnambulisme, l'hypnose et même les recherches et les expériences sur les stupéfiants et ses vertus hallucinatoires. La réalité et l'imaginaire se confondent et s'unissent, selon Ponnau, dans l'acte simple et indivisible de la conscience intime du moi.

Consciemment ou non, Scott emprunte à la médecine et aux disciplines ambiguës du savoir médical de l'époque une certaine vision sur la folie, les effets des stupéfiants et le trouble de la perception pour affirmer que la fantaisie excitée (*excited fancy*) d'Hoffmann, son imagination irrégulière et *non réglée*, et même «une utilisation immodérée de l'opium» auraient été l'inspiration de l'auteur allemand pour ses compositions fantastiques et ses récits extravagants et bouleversants.

Scott reconnaît que Hoffmann était un homme d'un rare talent, un poète, un artiste, un musicien atteint, toutefois, d'une forte disposition à l'hypocondrie et, encore, à l'extravagance. Ainsi, non seulement ses récits mais aussi ses dessins et sa musique, capricieuse, seraient devenus «des extravagances fantastiques»<sup>16</sup>. À cet égard, il est intéressant de regarder de plus près les concepts *capricious* et *extravagance* que Scott utilise à plusieurs reprises pour définir le mode d'écriture fantastique.

Le caprice, d'une part, comme «volonté subite qui vient sans aucune raison»<sup>17</sup>. Il s'agit même d'une «saillie d'esprit d'imagination», liée à une composition où l'artiste, au gré de son inspiration, crée sans s'assujettir aux formes et cela de façon inconstante et irrégulière, sans observer les règles.

Le terme extravagance, qui provient du verbe *extravaguer*, c'est à dire «faire des choses folles et dépourvues de raison»<sup>18</sup>, n'est pas ici sans importance. L'extravagance

---

<sup>15</sup> PONNAU, G., *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997.

<sup>16</sup> «So his music became capricious, - his drawings caricatures, - and his tales, as he himself termed them, fantastic extravagances», SCOTT, W., *On Supernatural...*, cit., p. 327.

<sup>17</sup> LITTRÉ, É., *Dictionnaire de la Langue française*, cit., «Caprice», tome 1, p. 1437-1438.

<sup>18</sup> *Ibid.*, «Extravagance», «Extravaguer», tome 3, p. 1300-1301.

étant donc le résultat des «digressions intempestives», des folies produites par la fantaisie de cet auteur qui échappe aux contraintes de la raison.

Scott rejette donc ce fantastique, résultat d'une imagination trop vive, qui produirait «toutes sortes de combinaisons». Des combinaisons similaires à des cabrioles (*gambols*) grotesques, que la version de Loève-Weimars présente comme des «tours d'escamotage», et que le lecteur devrait se limiter à observer.

### 3. Le fantastique comme expression d'un grotesque exagéré

Grâce, donc, à son imagination, Hoffmann écrit des textes extravagants, fantastiques, résultat des combinaisons non seulement bizarres et grotesques mais aussi semblables à des peintures arabesques.

Le fantastique est donc rapproché du concept de *grotesque*, d'une part et d'*arabesque*, de l'autre. Il s'agit, pour les formes grotesques de «figures qui font rire en outrant la nature» ou bien «qui outrent et contrefont la nature d'une manière bizarre»<sup>19</sup>. Le fantastique utilise le grotesque et renvoie donc à une idée de déformation de la nature par l'exagération des détails. En ce sens, il ne faut pas oublier que Hoffmann était aussi un caricaturiste et que sa façon de dessiner et de représenter la réalité et le caractère des individus se rattache à une manière de voir les choses qui met l'accent sur les détails par le filtre de l'imagination. Nous reviendrons sur cette question.

Le terme *arabesque* se rapporte non seulement à l'idée d'une multiplicité de figures et de formes entrelacées et présentes dans un espace<sup>20</sup>, mais aussi à l'écriture arabesque et, en quelque sorte, à la tradition orientale des contes des *Mille et une Nuits*. Par ailleurs, le terme *arabesque* vient expressément mis en rapport avec les œuvres du peintre et dessinateur français Jacques Callot, que Scott associe aux compositions d'Hoffmann. Dans ces compositions, l'artiste tente de rassembler dans un petit espace un nombre infini d'objets introduisant les plus étranges créatures de l'imagination et «éblouissant l'observateur sans satisfaire sa compréhension»<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, «Grotesque», tome 4, p. 305.

<sup>20</sup> *Ibid.*, «Arabesque», tome 1, p. 534.

<sup>21</sup> «In fact, the grotesque in his compositions partly resembles the arabesque in painting in which is introduced the most strange and complicated monsters, resembling centaurs, griffins, sphinxes (...) and other creatures of romantic imagination, dazzling the beholder as it were by the unbounded fertility of the

Scott n'accepte donc pas que ces éléments étranges soient présents dans un récit, que cette infinité d'objets entrelacés et placés soient placés sans logique dans une composition. Il conseille d'éviter l'irrégularité, le désordre, quand il s'agit d'insérer le surnaturel dans un récit. Il suggère surtout éviter l'excès, l'abus du surnaturel, la modération étant la parole d'ordre en ce qui concerne l'insertion du surnaturel dans la fiction. Ainsi, il ne faut pas abuser des éléments associés aux peurs, à l'obscurité et aux superstitions parce que, montrés trop souvent, la narration risque de perdre son effet. Enfin, l'élégance est abandonnée si l'écrivain exagère le surnaturel puisque l'accumulation de superlatifs rend le texte ridicule.

Là encore, Scott se rattache à une certaine idée d'ordre, de régularité, d'austérité même, loin du fantastique. Celui-ci étant défini par le manque de contours précis et par la tendance à l'exagération et au non respect de règles. Même la «région mystique» des événements surnaturels, que l'écrivain décide de montrer dans son récit, est pour Scott assujettie à des lois, à des normes que le mode d'écriture fantastique ignore ne répondant qu'à «l'imagination fébrile»<sup>22</sup> de l'auteur.

#### **4. Le fantastique sans fonction et sans finalité dans le récit**

Le surnaturel, l'événement inexplicable doit avoir une fonction ou un objectif spécifiques dans la narration. Du point de vue de Scott, l'insertion du surnaturel répond à un but précis et même le surnaturel extravagant ou l'élément grotesque peuvent être admis si l'écrivain respecte cette première condition. À ce propos, Scott cite le roman *Frankenstein*, dans lequel bien que la création de vie à partir d'une matière morte soit «un événement de nature fantastique» (le terme est ici utilisé pour affirmer le caractère bizarre, dégoûtant même, de l'événement), l'intérêt du récit tourne non pas autour de la création du monstre, du prodige, mais autour des sentiments de cette créature.

Au sujet de *Frankenstein*, Scott avait publié en 1818 un article dans le *Blackwood's Edinburgh Magazine* où il affirmait déjà que le «miracle» dans ce cas n'était pas introduit pour provoquer de la simple merveille, mais qu'il était utilisé pour

---

author's imagination, (...) while there is in reality nothing to satisfy the understanding or inform the judgment», SCOTT, W., *On Supernatural...*, cit., p. 335.

<sup>22</sup> «Even that mystic region is subjected to some laws (...). Not so in the fantastic style of composition, which has no restraint save that which it may ultimately find in the exhausted imagination of the author», *Ibid.*, p. 325.

permettre de réfléchir sur le miracle, «le *postulatum* à la base du récit étant néanmoins très extravagant»<sup>23</sup>. C'est le terme *extravagant* donc celui qui rapprocherait *Frankenstein* du modèle fantastique. Le prodige est bizarre et proche de cette exagération, de ce manque de règles formelles que Scott conseille d'éviter.

Pourtant, le bizarre, l'élément extravagant dans *Frankenstein* est admis parce que, d'une part, il répond à une certaine logique (le monstre est le résultat d'une expérience scientifique) et de l'autre, parce que sa fonction est, dans le récit, facilement identifiable. Il s'agit d'utiliser le prodige pour transmettre un message au lecteur et le faire réfléchir sur ce qu'il lit et, dans ce cas, sur la possibilité pour le monstre d'avoir des sentiments. L'extravagance serait ainsi une concession accordée à l'auteur pour donner une instruction morale au lecteur, l'acceptation du merveilleux étant donc «une sorte de péage d'accès à une salle de lecture»<sup>24</sup>.

Le mode d'écriture fantastique tel qu'elle se manifeste chez Hoffmann est pourtant loin de cela, selon Scott. Les compositions de ce type étant en quelque sorte privées de sens ou de but final au-delà de la «surprise du moment» qu'éprouve le lecteur devant des événements bizarres et inexplicables. Une surprise du moment qui oblige le lecteur à s'étonner et lui provoque une sensation de désorientation. Puisque le lecteur ne trouve pas facilement, dans ce type de récit fantastique, une logique ou une raison à l'apparition de l'élément surnaturel, il demeure désorienté.

Cette désorientation chez le lecteur se rapporte, en quelque sorte, à la notion d'hésitation qui est à la base de la définition de fantastique établie par Tzvetan Todorov. Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov affirme que le lecteur a deux solutions devant un événement, qu'il ne peut s'expliquer par les lois du monde familier qui est le nôtre. Il peut soit penser que l'événement est le produit d'une illusion des sens, de l'imagination soit accepter que l'événement a eu lieu dans la réalité mais que cette réalité est alors régie par des lois inconnues. «Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est

---

<sup>23</sup> «The miracle is not wrought for the mere wonder, but is designed to give rise to a train of acting and reasoning in itself just and probable, although the *postulatum* on which it is grounded is in the highest degree extravagant», *Ibid.*, p. 326.

<sup>24</sup> «In such cases the admission of the marvellous expressly resembles a sort of entry-money paid at the door of a lecture-room», *Ibidem*.

l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel»<sup>25</sup>.

### 5. Un surnaturel habitant l'homme et la réalité de manière inquiétante

Une deuxième condition que le *fantastic mode* doit accomplir concerne la séparation entre le monde des ombres et le monde réel. Le surnaturel doit être représenté, d'après Scott, d'une façon aussi «incompréhensible et diverse de nous-mêmes, de notre monde, que nous ne puissions pas en déterminer l'origine, (...) et dont nous ne puissions pas avoir une perception régulière»<sup>26</sup>.

Scott se montre à nouveau favorable à l'esprit rationnel, qui propose non seulement d'éviter l'exagération mais aussi de bien délimiter le caractère inconnu, irrationnel, inexplicable du surnaturel sans le confondre avec la nature régulière, rationnelle du monde «vrai» régi par la logique, où tout peut être expliqué.

Pour l'auteur écossais, la source du surnaturel reste dans la sphère de l'au-delà, d'un monde que l'homme ne connaît pas, qu'il ne peut pas expliquer. Il évoque surtout des événements d'un passé lié aux superstitions, aux légendes, à travers des spectres, des fées, des merveilles dont l'homme n'a pas une perception claire car ils appartiennent à un autre monde. Scott parle à cet égard de «région mystique». Il en va différemment pour le mode d'écriture fantastique où le surnaturel, le prodige serait lié à des aspects de la réalité quotidienne, qui nous sont communs, familiers.

Dans l'introduction à son premier recueil de contes *Pièces de fantaisie à la manière de Callot*, Hoffmann associe le concept *Phantasie* au moyen par lequel l'imagination transporte les images de la vie courante dans le monde de ses visions. Pour créer ses histoires et notamment ses personnages, il emprunte au peintre et dessinateur Jacques Callot l'idée de l'existence de quelque chose de familier et d'étrange (*uncanny*, en anglais et *Umheimlich*, en allemand), qui se manifeste, en même temps, dans toutes les choses et chez tous les individus.

---

<sup>25</sup> TODOROV, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éd. du Seuil, 1970, p. 29.

<sup>26</sup> «The exhibition of supernatural appearances in fictitious narrative ought to be rare, brief, indistinct, and such as may become a being to us so incomprehensible, and so different from ourselves, of whom we cannot justly conjecture whence he comes, or for what purpose, and of whose attributes we can have no regular or distinct perception», SCOTT, W., *On Supernatural...*, cit., p. 316.

Le sens du mot allemand *Umheimlich* a été analysé par Freud dans *L'inquiétante étrangeté* (1919). Un texte où il est surtout question de cette sensation d'angoisse, de trouble, qui provoque la présence d'un élément étrange, non familier, dans le monde qui nous est familier. Freud cite, à cet égard, Hoffmann comme «le maître sans égal de l'inquiétante étrangeté dans le cadre de la littérature»<sup>27</sup>.

Le bizarre, ce qui trouble la tranquillité de notre monde et qui est latente dans les objets, les espaces et les individus offre ainsi un passage vers le fantastique ou la rêverie. C'est le biais qui permet à l'écrivain de transposer la vie quotidienne de façon inattendue dans la sphère de la fantaisie. En ce sens, Hoffmann semble percevoir non seulement l'étrange, le caractéristique, qui se manifeste dans la réalité des choses quotidiennes mais aussi le merveilleux, ce *Wunderbar*<sup>28</sup>, qui se mêle à l'existence humaine et qu'il représente dans ses compositions. Ainsi, dans l'œuvre d'Hoffmann, «le philistisme se noie dans le merveilleux que son regard de poète découvre à travers la réalité prosaïque et monotone des choses quotidiennes»<sup>29</sup>.

Il s'agit donc d'une attitude qui le guide vers la découverte de l'étrange dans le quotidien. Les éléments qui le conduisent sur la pente du fantastique<sup>30</sup> sont, d'une part, la vision hallucinante et extraordinairement claire des choses et, d'autre part, l'étrange, qui est présent dans les divers aspects de la nature et notamment dans la physiologie des individus. En tant que caricaturiste, Hoffmann avait certainement une grande capacité non seulement pour découvrir des détails cachés dans le réel, dans le quotidien, mais aussi pour montrer, dessiner et exagérer tous les aspects de la réalité.

Heinrich Heine, dans *Die Romantische Schule* (1836), écrit que, même avec tous ses gestes bizarres, son intérêt par le magnétisme, le rêve, le pressentiment, le dédoublement de la personnalité, les fantômes, les automates et cette «ténébreuse puissance du destin» présente dans ses récits, Hoffmann se maintient ancré à la réalité de ce monde<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> FREUD, S., *Il perturbante*, in *Freud Opere*, Torino, Boringhieri, 1977, vol. 9, p. 95.

Version française: FREUD, S., *L'inquiétante étrangeté* (1919), in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

<sup>28</sup> Hoffmann lui-même avait défini ces deux éléments qui constituent son art dans *Meister Floh*, ed. Goldener Klassiker Bibliothek, Ellinger, vol. X, p. 205. Cit. in B. Allason, introduction à HOFFMANN, E.T.A., *Il maggiorasco e altre novelle*, cit., p. 9.

<sup>29</sup> ALLASON, B., Introduction à E.T.A. HOFFMANN, *Il maggiorasco e altre novelle*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1963, p. 6.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>31</sup> HEINE, H., *La scuola romantica* (1836), Milano, Athena, 1927.

En opposition au surnaturel que Scott tente de sauvegarder, le fantastique hoffmannien n'évoquerait plus des temps passés, des atmosphères liées aux légendes et au monde de l'au-delà, lointain et à peine perceptible. Il dévoilerait, au contraire, dans ses textes, ce côté bizarre et familier en même temps, fantastique, que le poète découvre dans tout ce qui l'entoure. Le fantastique lui permettrait de représenter les images de la vie dans le cadre de ses propres visions, de son «monde intérieur romantique et magique»<sup>32</sup>.

L'aspect surnaturel proviendrait donc, comme chez les romantiques, d'une réalité perçue à travers le monde intérieur de l'âme, et non pas d'un monde parallèle que l'homme perçoit à peine ou d'une région lointaine et mystique. Le surnaturel, dans une composition fantastique, serait l'élément qui exprime dans toute son ampleur la complexité de la réalité et de l'âme humaine, qui découvre le monde dont le *fantastic mode* s'inspire. Un fantastique romantique qui unit l'*anthropos*, auquel appartient l'homme et le *cosmos*, l'espace empreint de magie qu'il habite. Deux isotopies qui, pour Scott, doivent rester séparées mais qui s'unissent naturellement chez Hoffmann par le biais de l'imagination.

L'écrivain allemand essaie ainsi de concilier l'imagination avec l'observation des formes et des manifestations de la vie quotidienne. L'imagination étant la faculté d'inventer qui «arrange les images et les combine en mille manières»<sup>33</sup>. C'est pourtant sa fantaisie – ancien synonyme d'imagination –, entendue comme produit de l'imagination affranchi des règles<sup>34</sup>, celle qui lui permet de voler

vers les régions les plus éloignées de la raison, défiant le monde diabolique de la folie pour retomber, encore sûr de soi-même, un peu étonné peut-être, dans les limites de ce qui est acceptable du point de vue humain, de la vie quotidienne, de ce qui est parfaitement raisonnable<sup>35</sup>.

L'imaginaire et la réalité fusionnent ainsi et les phénomènes de l'un et l'autre se rapprochent lorsque la conscience intime du moi intérieur s'affirme. Scott réagit donc

---

<sup>32</sup> HOFFMANN, E.T.A., *Il vaso d'oro. Pezzi di fantasia alla maniera di Callot*, Torino, Einaudi, 1995, p. 8.

<sup>33</sup> LITTRÉ, É., *Dictionnaire de la Langue française*, cit., «Imagination», tome 3, p. 1405-1407.

<sup>34</sup> *Ibid.*, «Fantaisie», tome 4, p. 746-748.

<sup>35</sup> SPAINI, A., dans un article paru dans la *Rivista d'Italia* le 15 novembre 1921. Cit. in B. Allason, introduction à E.T.A. HOFFMANN, *Il maggiorasco e altre novelle*, cit., p. 13.

contre ce mode d'écriture dans laquelle il semble aussi percevoir un surnaturel autour duquel se construit le récit. Le surnaturel n'étant plus un complément que l'écrivain insère avec une fonction ou un but précis dans une composition mais simplement un élément dérangeant, contraire au goût et aux bonnes formes.

## 6. Le fantastique : immoral et contraire au goût

Scott n'accepte ce *fantastic mode* tel qu'il se manifeste dans l'œuvre d'Hoffmann, non seulement par ce souci de modération, de précision et de respect des normes auquel il tient mais aussi par une question de goût. La forme la plus fréquente sous laquelle le surnaturel se présente dans l'œuvre d'Hoffmann se rapporte aux peurs, aux cauchemars et développe le macabre, le diabolique<sup>36</sup>. Cette deuxième forme déplaît à Scott car elle est contraire à ce que doit être bonnes formes. À ce propos, il accepte que «l'on peut être indulgent lorsqu'on tend vers le fantastique au cas où celui-ci vise à provoquer des idées agréables»<sup>37</sup>.

Des idées agréables que Hoffmann aurait pourtant été capable de produire. À cet égard, Scott reconnaît que Hoffmann était un grand observateur de la nature humaine et qu'il aurait été un extraordinaire peintre de l'âme «si cette mentalité malade et dérangée ne l'avait pas porté à confondre le merveilleux avec l'absurde»<sup>38</sup>.

Dans le *Märchenwelt*, dans le monde merveilleux que Hoffmann décrit, existe tout un pressentiment du lien existant entre l'âme de l'individu et l'âme de la nature. Son merveilleux a aussi des points en commun avec le monde de l'allégorie, mais elle est «libérée de toute abstraction et transformée sans résidus en une action accomplie par des créatures de chair et de sang»<sup>39</sup>.

En ce sens, Scott souligne dans son article le pouvoir que Hoffmann possédait pour décrire le caractère humain, un pouvoir qui est notamment déployé dans le récit *Das Majorat* (*Le Majorat*, 1817), que l'écrivain écossais admire non pas par la simple

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>37</sup> «The utmost length in which we can indulge a turn to the fantastic is, where it tends to excite agreeable and pleasing ideas», SCOTT, W., *On Supernatural...*, cit., p. 348.

<sup>38</sup> «Hoffmann seems to have been a man of excellent disposition, a close observer of nature, and one who, if this sickly and disturbed train of thought had not led him to confound the supernatural with the absurd, would have distinguished himself as a painter of human nature, of which in its realities he was an observer and an admirer», *Ibid.*, p. 336.

<sup>39</sup> ALLASON, B., Introduction à E.T.A. HOFFMANN, *Il maggiorasco e altre novelle*, cit., p.12.

merveille qui s'insère dans l'histoire, mais par «la lumière avantageuse sous laquelle est placé le caractère humain»<sup>40</sup>.

Ce récit, qui a été peu traduit, concentre «tout le fantastique que l'on veut: spectres, apparitions, un délit ténébreux, un cas de somnambulisme psychotique, ayant pour fonds un château solitaire, un bois infesté de loups près d'une mer battue par la tempête»<sup>41</sup>. Hoffmann est ici loin du fantastique bizarre, étrange, grotesque qui se manifeste dans d'autres récits. Dans *Le Majorat*, le «bon goût» et les «idées agréables» sont combinés avec la modération de la fantaisie. Il s'agit donc d'une œuvre acceptable pour Scott qui semble emprunter au mot *goût* le sens qu'on trouve dans le Littré : «une faculté acquise ou innée qui nous fait discerner la convenance de telle ou telle chose, de tel ou tel genre, de telle ou telle manière»<sup>42</sup>. Tout ce qui est bizarre, extravagant s'écarte donc du «bon goût» et devient inacceptable.

Scott rejette ainsi la représentation de ce qui est monstrueux. Il préconise un surnaturel agréable proche du merveilleux. Ce type de merveilleux que Hoffmann confond, selon Scott, avec l'absurde et avec ce grotesque contraire aux belles formes<sup>43</sup> qui serait surtout présent dans un autre récit, probablement le plus connu, d'Hoffmann: *Der Sandmann (L'Homme au sable, 1815)*.

Scott cite à plusieurs reprises ce texte pour montrer qu'il s'agit d'une narration qui ne peut pas être classée facilement. Il est impossible d'assujettir ce genre de récit à la critique car «ce ne sont pas les visions d'une pensée poétique et elles n'ont même pas l'apparence d'authenticité qu'une hallucination transmet au patient»<sup>44</sup>.

Un des éléments les plus saillants du récit est un automate, expression d'une présence terrible de vie et d'esprit dans l'immobilité de la matière, qui est une de ces formes grotesques rejetées par Scott. Il s'agit d'une idée désagréable, bizarre et extravagante proche du «prodige» de *Frankenstein*, où il est question notamment de donner de la vie à une matière morte. Pourtant, il n'y a pas de logique ou de but définis

---

<sup>40</sup> «We have given an instance of a tale in which the wonderful is, in our opinion, happily introduced, because it is connected with and applied to human interest and human feeling», SCOTT, W., *On Supernatural...*, cit., p. 349.

<sup>41</sup> ALLASON, B., Introduction à E.T.A. HOFFMANN, *Il maggiorasco e altre novelle*, cit., p.13.

<sup>42</sup> LITTRÉ, É., *Dictionnaire de la Langue française*, cit., «Goût», tome 4, p. 169-173.

<sup>43</sup> «This sickly and disturbed train of thought had not led him to confound the supernatural with the absurd», SCOTT, W., *On Supernatural...*, cit., p. 336.

<sup>44</sup> «They have scarcely even the seeming authenticity which the hallucinations of lunacy convey to the patient», *Ibid.*, p. 352.

dans l'insertion d'un tel procédé, c'est à dire, rendre la vie à un automate. C'est pourquoi le fantastique de *L'homme au sable* est inacceptable.

## 7. Scott et sa perception négative du fantastique

Scott perçoit dans l'œuvre d'Hoffmann un certain nombre d'éléments qui se rapprochent d'un fantastique moderne où le surnaturel mêle les rêves à l'existence, l'idéal au réel<sup>45</sup>. Un surnaturel merveilleux qui se tourne vers la réalité, où l'écrivain perçoit deux faces, l'une visible et l'autre invisible, familière et bizarre en même temps. Il perçoit un monde qui peut être exprimé, et en même temps, un monde qui est inavouable, indicible. Deux mondes qui s'expriment à travers ces différences à propos du fantastique.

Pour l'auteur écossais, le surnaturel n'est autre chose que le merveilleux vivant dans la sphère d'un monde inconnu, à peine défini et qui vise notamment à évoquer une certaine atmosphère, des événements du passé et, un peu moins, des esprits d'outre-tombe<sup>46</sup>. Un merveilleux qui cohabite harmonieusement avec le réel puisqu'il est réputé appartenir à un autre monde et ne peut interférer sur le notre.

Ainsi, proche du roman gothique anglais, Scott admet la reproduction minutieuse des vêtements et de l'ambiance des époques lointaines, ce qui ne sont que des *drapery*, des aspects de fond pour prédisposer graduellement le lecteur à accepter des prodiges dont il faut éviter l'exagération. Dans ces récits, dit Bozzetto, le surnaturel est «soit présent sans trouble et sous ses formes anciennes et codées comme dans le *Château d'Otrante* (1764) (...) soit un effet de supercherie comme chez Ann Radcliffe, où se trouve le surnaturel expliqué»<sup>47</sup>.

Scott reproche d'ailleurs à Horace Walpole, d'une part, l'utilisation abusive de prodiges et à Ann Radcliffe, de l'autre, son recours constant à une explication rationnelle des merveilles qu'elle insère dans ses compositions<sup>48</sup>. Il préconise donc une

---

<sup>45</sup> MARMIER, M.X., notice précédant les *Contes fantastiques E.T.A. Hoffmann*, traduits par M.X. Marmier, Paris, Charpentier, 1843, p.1.

<sup>46</sup> POGGI GHIGI, V., *James Hogg e l'uso del soprannaturale nella narrativa*, in Atti del V Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di Anglistica (A.I.A.), a cura di M. P. De Angelis, V. Fortunati, V. Poggi, Bologna, CLUEB, 1983, p. 45.

<sup>47</sup> BOZZETTO, R., *Roger Caillois et la réflexion sur le fantastique*, cit., p. 194.

<sup>48</sup> POGGI GHIGI, V., *James Hogg e l'uso del soprannaturale nella narrativa*, cit., p. 45.

sorte de compromis entre l'ancienne foi, liée aux traditions et au passé, et le moderne scepticisme. Le surnaturel, comme complément du récit, devrait non seulement «provoquer la terreur mais surtout ajouter une pièce indispensable au mosaïque de la reconstruction authentique du passé»<sup>49</sup>, un passé plein de superstitions, opposé au monde rationnel, positif et moraliste dans lequel Scott vit encore.

C'est la raison qui l'emporte dans sa définition de surnaturel mais il ne peut se soustraire à une attraction des événements inexplicables. Ses *Letters on Demonology and Witchcraft*, écrites entre 1830 et 1832, en sont un bon exemple. Il s'agit d'une anthologie d'histoires où il y adopte une approche rigoureusement rationnelle pour analyser une série de phénomènes étranges. Dans ces lettres, les visions surnaturelles sont attribuées à une passion excitée, à la crédulité, ou à la maladie physique. Nous avons noté, à cet égard, comment il établit le rapport entre maladie, dérangement mental et visions hallucinantes chez Hoffmann.

En ce sens, l'opinion que Scott a de l'auteur allemand, pour qui l'attention médicale serait plus nécessaire que la critique littéraire<sup>50</sup>, met en évidence la préoccupation et la réaction qui provoque, à cette époque et chez certains écrivains, l'œuvre d'Hoffmann. Goethe, dans ses lettres posthumes, s'exprime en ces termes: «Quel lecteur fidèle et préoccupé de notre éducation nationale n'est pas triste en voyant s'affirmer aussi fortement en Allemagne, et pendant toutes ces années, les œuvres morbides de cet homme malade...»<sup>51</sup>.

Comme tant d'écrivains à l'époque, Scott appartient à une génération soumise aux dictées de la raison et d'un moralisme strict et cherche un refuge dans une sorte de métaphysique, à travers l'imagination. Il se penche sur le rêve d'un autre monde, se soustrait, à travers la fantaisie, au mécanisme de la raison, sans tout à fait l'abandonner, appelant du nom de folie tout ce qui n'est pas soumis à certaines règles.

Scott accepte une coexistence du surnaturel et de la nature, de sorte que la présence du premier, dans un récit, ne trouble pas la présence de l'autre, et ne trouble

---

À propos d' Horace Walpole et d'Ann Radcliffe, voir aussi les articles de W. Scott dans WILLIAMS, I. (ed.), *Sir Walter Scott. On Novelists and Fiction*, cit.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> «Considering his case as one requiring the assistance of medicine rather than of criticism», SCOTT, W., *On Supernatural...*, cit., p. 352.

<sup>51</sup> Cit. in ALLASON, B., Introduction à E.T.A. HOFFMANN, *Il maggiorasco e altre novelle*, cit., p. 5. Cf. GOETHE, W.J., *Letters from Goethe*, Edinburgh, University Press, 1957.

pas le lecteur. Le surnaturel étant non seulement une figure de l'imagination mais un mécanisme pour retarder le contact avec le monde «naturel»<sup>52</sup>.

Dans les lettres ainsi que dans son article sur Hoffmann, il montre ses contradictions, qui, selon Tadini, sont les contradictions d'une époque. D'une part, il montre sa «foi dans la fiction», dans la vérité poétique d'un monde merveilleux libre de la chaîne de cause-effet. D'autre part, il montre sa foi dans la capacité de l'esprit pour analyser froidement les faits et mettre de côté l'imaginaire superstitieux. Scott vit ainsi dans un «espace» de transition entre un surnaturel ou merveilleux agréable qui peut être expliqué, qui répond à un objectif précis, allégorique, et un fantastique grotesque qui se développe en dehors des normes, qui n'a pas de logique apparente, qui est contraire au goût.

Il réagit féroce­ment contre le mode d'écriture fantastique pour faire face, semble-t-il, à la menace d'une conception moderne du monde qui s'exprime à travers le caractère grotesque, irrationnel d'un *fantastic mode* où la merveille n'est plus un ornement mais l'élément fondamental autour duquel se construit le récit. Un fantastique qui voyage dans le monde de l'irrationnel pour explorer l'âme humaine.

---

<sup>52</sup> TADINI, E., Introduction à SCOTT, W., *Demoni e streghe* (a cura di M. P. Donat-Cattin), Roma,

### ***Bibliographie***

- BAUER, Petra, *The Reception of E.T.A. Hoffmann's Writings in 19th Century Britain*, Diss. Keele, 1996-1997.
- BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- BOZETTO, Roger, *Roger Caillois et la réflexion sur le fantastique*, Europe n° 726, octobre 1989.
- CAILLOIS, Roger, *Encyclopedia Universalis*, Paris, Hachette, 2003, «fantastique».
- FREUD, Sigmund, *Il perturbante (Das Unheimliche, 1919)* in *Opere Complete*, Torino, Boringhieri, 1977, vol. 9.
- HAYDEN, John O. (ed.), *Walter Scott. The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970.
- HEINE, Heinrich, *La scuola romantica (Die Romantische Schule, 1835)*, Milano, Athena, 1927.
- HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus
  - *Il vaso d'oro. Pezzi di fantasia alla maniera di Callot (Phantasiestücke in Callots Manier)*, trad. it. Carlo Pinelli, Torino, Einaudi, 1969.
  - *Contes fantastiques*, trad. fr. par X. X. Marmier, Paris, Charpentier, 1843.
  - *Il maggiorasco e altre novelle* (a cura di B. Allason), Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1963.
- LACROIX, Paul, *Soirées de Walter Scott à Paris*, Paris, 1829.
- LITTRÉ, Emile, *Dictionnaire de la Langue française*, Paris, Gallimard-Hachette, 1960.
- MILNER, Max, *L'imaginaire des drogues*, Paris, Gallimard, 1999.
- PONNAU, Gwenhaël, *La folie dans la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1997.
- POGGI GHIGI, Valentina, *James Hogg e l'uso del soprannaturale nella narrativa*, in *Atti del Congresso Nazionale dell'Associazione Italiana di*

Anglistica (A.I.A.), a cura di M. P. de Angelis, V. Fortunati, V. Poggi Ghigi, Bologna, CLUEB, 1983.

- SCOTT, Walter
  - *On Supernatural in Fictious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William (sic) Hoffmann*, in London, Foreign Quarterly Review, I, 1 (July) 1827.
  - *On Supernatural in Fictious Composition; and particularly on the Works of Ernest Theodore William (sic) Hoffmann*, in I. WILLIAMS (ed.), *Sir Walter Scott. On Novelists and Fiction*, London, Routledge & Kegan Paul, 1968.
  - *Demoni e streghe* (a cura di M.P. Donat-Cattin), Roma, Donzelli Editore, 1994.
  - *Remarks on Frankenstein, or the Modern Prometheus; a Novel*, Blackwood's Edinburgh Magazine, 20 March-1 April 1818, 613-320.
  - *Sur Hoffmann et les compositions fantastiques* in E.T.A. HOFFMANN, *Contes fantastiques*, Paris, Renduel, 1829.
  - *Du merveilleux dans le roman*, trad. fr. par Defauconpret, Revue de Paris, 1829.
  - *Letters on Demonology and Witchcraft*, (P.G. Maxwell-Stuart ed.), London, Wordsworth, 2001.
- SUCHER, Paul, *Les Sources du merveilleux chez E.T.A. Hoffmann*, Paris, Alcan, 1912.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.