



Between the Real and the Unreal: Space and Time in Fantastic Literature

Mirela Gheorghe¹

Abstract. Through their multiple defining dimensions, space and time become essential instruments for interpreting literary motifs, meanings, as well as literary modes and models. Fantastic literature achieves a striking transformation and a bewildering fusion of these two categories, replacing chronological and rational temporality, as well as objective and concrete spatiality, with subjective and personalized spatio-temporal dimensions.

Keywords: space; time; fantastic literature

Entre Réel et Irréel : Espace et Temps dans la Littérature Fantastique

« Nous sommes transportés dans une autre dimension, une dimension constituée non seulement de paysages et de sons, mais aussi d'esprits. Un voyage dans une contrée sans fin, dont les frontières sont notre propre imagination. Un voyage au cœur des ténèbres, là où il n'existe qu'une seule dimension : la Quatrième Dimension. » — *La Quatrième Dimension (The Twilight Zone)*, série télévisée

¹ Ph.D., Senior Lecturer, Danubius International University of Galati, Romania, Address: 3 Galati Blvd., 800654 Galati, Romania, Corresponding author: mirela.gheorghe@univ-danubius.ro.



Copyright: © 2026 by the authors.
Open access publication under the terms and conditions of the
Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY NC) license
(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>)

1. Introduction

La littérature fantastique occupe une place particulière dans l'ensemble de la création littéraire grâce à sa capacité de déstabiliser les certitudes du réel et de projeter le lecteur dans un univers de l'ambiguïté, de la rupture et de l'inquiétude métaphysique. Entre le réel et l'irréel, entre le visible et le caché, le fantastique construit une zone frontière où les lois ordinaires de l'existence perdent leur stabilité, tandis que les coordonnées fondamentales de l'expérience humaine -l'espace et le temps- acquièrent des valences nouvelles, souvent troublantes. Dans cette littérature, l'espace ne représente plus seulement le cadre de l'action, et le temps ne fonctionne plus comme une simple succession chronologique des événements ; tous deux deviennent des structures symboliques et psychologiques destinées à refléter la crise de l'identité, l'angoisse, le mystère et la confrontation de l'individu avec l'inconnu.

L'analyse des dimensions spatio-temporelles dans la littérature fantastique permet ainsi de mettre en évidence les mécanismes par lesquels le genre produit l'effet d'étrangeté et déstabilise la perception du réel chez le lecteur. Des espaces ambigus et labyrinthiques jusqu'au temps dilaté, circulaire ou réversible, le fantastique transforme les coordonnées du monde concret en un territoire de l'inquiétude et de la révélation intérieure.

2. L'espace Fantastique

Les définitions classiques du fantastique considèrent comme une constante du genre l'idée d'une rupture survenant « dans l'ordre de la signification » (Călinescu, 1970, p. 35) ou dans le « système des règles établies » (Todorov, 1970, p. 59), rupture ayant pour conséquence « l'irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable réalité quotidienne » (Caillois, 1965, p. 16). Cette intrusion de l'anormal dans le cadre d'une réalité banale et quotidienne, définie par des repères logiques et rigoureux, suppose soit la création d'un espace propre au surnaturel, procédé récurrent dans la littérature fantastique traditionnelle, tributaire des clichés gothiques, soit la production de mutations spectaculaires de l'espace de la réalité commune, qui favorisent la rupture fantastique. Le fantastique devient ainsi la matrice de l'une des formes narratives les plus élaborées, dotée d'un code systématique de symboles et d'un schéma interne de fonctionnement.

Quand l'espace naturel, tridimensionnel, homogène, continu et unique pour tous subit des modifications profondes qui en altèrent la structure même, la terreur peut

surgir à tout moment. Toutefois, alors que le fantastique traditionnel évoquait des aventures ayant pour cadre des contrées si lointaines qu'elles semblaient ne pas appartenir à ce monde — et, par conséquent, paraissaient peu crédibles —, le fantastique moderne crée des récits inquiétants précisément en aménageant, au cœur même de l'univers quotidien et reconnaissable, des espaces inconnus.

Complétant l'idée de rupture, l'aventure fantastique suppose ainsi la mise en scène d'hommes ordinaires confrontés à des situations extraordinaires, dans un espace à la fois familier et ambigu, où l'étrange et, souvent, l'horrible se superposent naturellement au quotidien. Ce passage d'un espace à un autre s'opère de manière subtile et presque imperceptible, le périmètre fantastique devenant un véritable champ de bataille où s'affrontent des forces lumineuses, apolliniennes, et des forces obscures, dionysiaques (King, 1995, p. 55).

Le fantastique constitue cette zone de pénombre où le mirage est trop réel pour pouvoir être nié — un mirage qui, pour être créé, n'a nul besoin de trucages optiques. Sa fonction est de « dire la vérité sur nous-mêmes en nous racontant des mensonges sur des êtres qui n'ont jamais existé » (King, 1995, p. 57). Le fantastique crée ainsi un espace mental propice à l'émergence d'un septième sens, permettant à l'esprit de pénétrer au-delà des apparences d'un monde trompeur, où rien n'est ce qu'il paraît être, mais où tout demeure possible.

3. L'ambiguïté de L'espace Fantastique

L'espace initial dans lequel évolue le personnage constitue une sorte de « port franc », une zone libre et ouverte, accessible à la fois au narrateur et au phénomène fantastique. C'est un espace que le personnage n'investit jamais véritablement et dans lequel il ne développe pas de profondes racines, ce qui le rend particulièrement vulnérable. Plus encore, l'espace où se déroule l'aventure fantastique n'est qu'une apparence, une simple façade dont les détails architecturaux trompent le regard des non-initiés et ne se révèlent qu'à une minorité réceptive au mystère. L'espace fantastique devient ainsi une image dans l'image, une image qui dissimule tout autant qu'elle dévoile.

Ainsi, la façade respectable et soignée de la demeure du docteur Jekyll dissimule la porte ouverte sur l'univers effroyable de M. Hyde, tout comme, derrière la résidence du fascinant comte se profile l'ombre du château de Dracula. Le laboratoire de Victor Frankenstein constitue le passage vers le domaine de sa monstrueuse création, tandis qu'au-delà de la Pompéi moderne, avec ses hôtels, ses restaurants et ses touristes

bigarrés, subsiste, dans une autre dimension, la véritable cité, celle qui existait avant l'éruption du volcan. De même, le manoir de la famille Moscu ouvre de vastes couloirs de passage vers le territoire fantomatique du revenant, tandis que la ville quotidienne où vit Toma Novac ne représente qu'un des avatars d'une même entité spatiale transposée dans des décors successifs (Stevenson, 1886; Stoker, 1897; Shelley, 1818; Gautier, 1852; Eliade, 1936; Rebreanu, 1925).

À l'ambiguïté de l'espace du personnage répond, en miroir, l'ambiguïté de l'espace du phénomène insolite. Cet espace est lui aussi structuré selon un double plan - derrière sa banalité apparente se dissimule une réalité profonde qui ne se révèle qu'au personnage, grâce à l'expérience fantastique qu'il traverse :

« Les aventures les plus extraordinaires sont pourtant celles qui se déroulent sur la perspective Nevski. Oh ! Ne vous fiez jamais à ce que vous y voyez ! Je m'enveloppe soigneusement dans mon manteau lorsque j'y passe, en m'efforçant de ne pas regarder de trop près ce que je rencontre sur mon chemin, affirme le narrateur de *La Perspective Nevski* de Gogol. Ici, tout n'est que mensonge et rêve, et la réalité diffère totalement des apparences qu'elle revêt. »

Cet espace révélé place le protagoniste face à la fois au mystère des choses et à sa propre énigme, au point de finir par se confondre avec le personnage lui-même, tout comme le domaine de la famille Usher, dans *La Chute de la maison Usher*, finit par se confondre avec le nom de la famille.

Souvent, le personnage fantastique tente d'échapper à cet espace devenu soudainement inquiétant. Cette tentative est cependant vouée à l'échec dès le départ, dans la mesure où nul ne peut se fuir lui-même sans recourir à une ultime et désespérée solution : « Alors... alors... il faudra donc que je me tue, moi-même ! », s'écrie, à la fin de la nouvelle, le narrateur du *Horla* de Maupassant, lorsque toutes ses tentatives pour se soustraire au monstre qui le dévore de l'intérieur ont échoué.

Se dessine ainsi un espace intérieur, celui du personnage, indissociable — bien qu'opposé — à l'espace extérieur initial. Le passage du personnage de l'espace extérieur vers les abîmes de son monde intérieur équivaut à une descente dans la spirale de son propre être, là où il découvrira sa véritable identité, même lorsque cette quête débouche, bien souvent, sur le néant.

« De ce fait on comprend également pourquoi le fantastique ne remet jamais en cause l'espace euclidien : celui-ci, tout extérieur, n'a finalement aucune importance ; seul compte l'espace intérieur du personnage, qui lui permet d'opérer une véritable

régression, qu'elle se joue au niveau de l'individu [...] ou de l'espèce mythique. Là encore, l'espace fantastique ne prend son sens que par rapport au temps (Malrieu, 1992, p. 126). »

À la fin de l'aventure fantastique, le personnage finit par se confondre à la fois avec l'espace et avec le temps du phénomène insolite, se retirant définitivement du monde réel tel qu'il est conçu par le narrateur. Cette caractéristique est commune à un grand nombre de textes appartenant au genre. Même lorsque l'isolement n'est pas total, le personnage n'appartiendra plus jamais pleinement au monde initial, car les portes du fantastique, une fois franchies, ne se referment qu'après le passage de celui qui les a traversées et demeurent, dans le meilleur des cas, entrouvertes.

4. Réalisme et Ancrage Mimétique

La rupture et le désordre fantastiques ne peuvent s'instaurer qu'à partir d'un espace-temps réaliste. Ainsi, le récit fantastique suppose, dans un premier temps, un puissant ancrage mimétique — qui fonctionne comme garant des événements en cours de déroulement — avant de l'abolir dans un second temps. Autrement dit, le fantastique s'appuie sur une représentation réaliste du monde dans le seul but de pouvoir, par la suite, la subvertir.

L'ancrage mimétique se réalise par une abondance d'indices de contextualisation historique et géographique, perceptibles à travers la présence de lieux référentiels précis qui deviennent autant d'acteurs essentiels du fantastique. Ainsi, les récits consacrés du genre mettent en scène des espaces tels que Paris (chez Balzac, Gautier et Maupassant), avec les rives brumeuses de la Seine (chez Maupassant), le Mont-Saint-Michel (chez Maupassant), Saint-Petersbourg (chez Gogol), Prague (chez Meyrink et Kafka), Bucarest (chez Eliade, Cezar Petrescu et Gib Mihăescu), le continent africain (chez Maupassant), l'Inde (chez Eliade), et bien d'autres encore.

La description des cadres est, dans la plupart des cas, doublée d'une socialisation des décors, qui consiste à les doter de l'effet de réel nécessaire. L'espace-temps dans lequel se déroule l'action du récit fantastique offre ainsi une objectivité référentielle qui constitue précisément l'étalon de la subversion opérée par le texte. Le fantastique s'inscrit donc dans un *hic et nunc* accessible à tous, dans la mesure où « toute prise de distance produisant un univers trop éloigné de celui du lecteur ou une représentation trop invraisemblable détruit le fantastique en le naturalisant » (Fabre, cité dans Mellier, 2000, p. 15)

Le fantastique dépasse toutefois l'ancrage mimétique en mettant entre parenthèses la représentation du réel telle qu'elle est généralement conçue. L'univers qu'il crée prend alors la forme d'un double négatif du réel, radicalement autonome par rapport à celui-ci. Saisi par le doute, le lecteur ne peut plus se détacher de la crise instaurée par le texte fantastique et ne peut plus se réfugier dans les mondes alternatifs d'une simple lecture d'évasion, comme c'est le cas dans la science-fiction ou dans le genre merveilleux.

Le fantastique suppose ainsi une vision déformante de l'univers connu, lequel s'altère tout en demeurant visible. Les angles sous lesquels les images sont perçues deviennent alors plus importants encore que les objets eux-mêmes, dans la mesure où « le fantastique ne réside pas dans les objets, mais dans le regard » (Hello, cité dans Mellier, 2000, p. 16). Dans cette perspective, le fantastique s'appuie sur un discours portant sur les limites du réel, à partir des possibilités offertes par le surnaturel. Il relève essentiellement de la technique de la suggestion et de celle de la réticence.

Toutefois, certains récits relevant du genre privilégient, au contraire, des modalités plus explicites, exploitant le procédé des descriptions minutieuses afin de relater la rencontre terrifiante entre le personnage et diverses créatures surgies des abîmes inconnus du réel (Bram Stoker, H. P. Lovecraft, Stephen King). Ces œuvres, qui présentent des zones d'interférence avec des catégories voisines — telles que le récit d'horreur — reposent principalement sur deux procédés fondamentaux : l'explicitation et l'objectivation.

5. Le Temps Fantastique

Une autre catégorie essentielle du récit fantastique est celle du temps, la littérature du genre s'inscrivant dans une vision spécifique de la temporalité, étroitement liée à un certain contexte historique

Marqué par des découvertes dans tous les domaines de l'activité humaine et, par conséquent, par de profondes transformations des mentalités et des perspectives, le XIX^e siècle approfondit le sentiment de la relativité et consacre l'instabilité ainsi que le mouvement, en détruisant des tabous et en renversant des systèmes de valeurs préétablis. Les certitudes se transforment en incertitudes, suscitant à la fois effroi et fascination, dans un processus de mutation des mentalités où les hommes sont

contraints de reconsidérer leur place et leur rôle dans un monde qui semble avoir perdu ses repères traditionnels.

Confrontés à toutes les significations que revêtira désormais l'évolution et évoluant eux-mêmes dans un univers qui se dérobe de toutes parts aux définitions rigoureuses, ils tenteront d'arracher au temps son instant d'éternité et d'immobilité. La photographie et l'Art — celui-ci étant lui-même une photographie plus ou moins fidèle de la réalité — constitueront les moyens récurrents par lesquels l'homme moderne cherchera à suspendre le cours du temps, en le fixant dans des cadres destinés à affronter le néant.

La littérature fantastique, en particulier, tentera une véritable « récupération » du temps, en plongeant dans un passé atypique qu'elle projette dans un espace temporel affranchi des contraintes chronologiques rigides. Cette démarche rejoint, en un point obscur, le mythe de l'éternel retour — retour à la matrice originelle, préservée des influences formatrices d'une civilisation fruste et mécanisée.

Parvenus au plus profond des abîmes, les protagonistes de l'aventure fantastique se retrouvent également au plus profond des temps : le Temps Mythique, le Temps des Grands Commencements, celui des origines, lorsque se sont noués les destinées du monde. Il n'est donc pas fortuit que les auteurs de littérature fantastique recourent fréquemment à des mythologies particulières : l'héritage médiéval et celui de la Nouvelle-Angleterre, les légendes gaéliques et irlandaises, le folklore écossais, ainsi que plusieurs récits de John Buchan, ou encore le fonds traditionnel roumain, tel qu'il est exploité par des auteurs comme Mircea Eliade, Cezar Petrescu, Vasile Voiculescu ou encore Mihail Sadoveanu.

Le fantastique joue ainsi en permanence avec l'équilibre entre le temps mythique, immuable, et le temps historique, soumis à l'écoulement, de même qu'avec l'équilibre entre l'espace mythique, atemporel, et l'espace géographique, tangible. Il implique une démarche régressive, à la différence de la science-fiction, qui postule au contraire une démarche prospective. Cette régression s'opère au niveau de l'Imaginaire, lequel est « accompagné ou se traduit, sur le plan de la conscience politique, par une attitude plus ou moins ouvertement réactionnaire ». Les monstres fantastiques représentent à la fois la projection de la haine ou du dégoût éprouvés par un étranger à l'égard de la société dans laquelle il pénètre, volontairement ou non, et la projection des tares de cette même société, qu'ils menacent de corrompre — ou de dévoiler. Cette fonction apparaît de manière évidente dans des œuvres telles que *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* ou le classique *Frankenstein*.

Dans la mesure où ils constituent une menace pour l'ordre — ou le désordre — social, les monstres sont voués à être exterminés ou, du moins, à faire l'objet de toutes les tentatives possibles d'extermination.

L'aventure fantastique peut se dérouler dans un passé récent et historiquement datable — le récit de Jack Pansay, dans *Le Rickshaw fantôme*, de Kipling, ne précède que de trois ans sa narration — ou, au contraire, se perdre dans un passé lointain. Dans *Apparition*, de Maupassant, le narrateur demeure marqué par des événements survenus cinquante-six ans auparavant, tandis que des personnages tels que Romuald, dans *La Morte amoureuse*, de Gautier, ou la gouvernante du *Tour d'écrou* (*The Turn of the Screw*), de Henry James, ne relatent qu'à la fin de leur existence l'aventure extraordinaire vécue dans leur jeunesse, aventure qui a modifié à jamais le cours de leur vie en l'orientant vers le mystère et l'inquiétude.

Le temps du personnage et, implicitement, celui de l'aventure fantastique sont nettement distincts du temps du lecteur : lorsque le récit commence, tout est déjà joué, le récit fantastique évoquant des événements qui n'appartiennent plus à l'actualité. Il s'opère ainsi une mise à distance de l'aventure fantastique non seulement sur le plan spatial (éloignement par rapport à un ici), mais également sur le plan temporel (distance par rapport à un maintenant). C'est pourquoi la plupart des observations formulées à propos de l'espace fantastique s'appliquent également au temps fantastique, dans la mesure où « le passé représente la profondeur du temps » (Malrieu, 1992, p. 119), les deux catégories finissant par s'interpénétrer au point de se confondre.

Il existe toutefois des exceptions à cette règle, lorsque le temps du personnage rejoint celui du narrateur et celui du lecteur, par la prolongation de l'étrange dans le présent. Ce n'est pas un hasard si un nombre significatif de romans de Stephen King, maître du fantastique moderne à forte dimension anxiogène, s'achèvent sur l'image ouverte d'un fantastique dont les germes sont semés dans un présent incertain, orienté vers un « à suivre » riche de promesses inquiétantes.

6. Le Temps Fantastique, Une Expérience Subjective

Parlant du temps comme dimension de la vie humaine, E. M. Forster observait, dans *Aspects du roman*, que « dans la vie, à côté du temps, il existe autre chose, quelque chose qui mériterait de recevoir le nom de valeur, quelque chose qui ne se mesure ni en heures ni en minutes, mais en intensité » (Forster, cité dans Aramă, 1988, p. 36).

Dans le genre fantastique, cette valeur semble revêtir une importance plus grande encore que dans le reste de la littérature, car le temps s'y dilate et se contracte, se répète et devient réversible ; les événements se condensent sous le regard de la conscience troublée du personnage, tandis que la durée elle-même acquiert un caractère incertain. Dans bien des cas, le temps devient l'un des instruments de réalisation de l'événement fantastique ou contribue à en renforcer la mise en évidence.

La littérature fantastique opère ainsi une troublante conversion et un déroutant mélange des valeurs temporelles, créant des brèches dans le système temporel généralement admis comme valide et fonctionnel. L'une des modifications les plus subtiles consiste à substituer à la causalité chronologique et rationnelle une causalité subjective, propre au protagoniste de l'aventure fantastique : le narrateur ne s'intéresse plus au temps strict des événements, mais à celui de leur vécu, tel qu'il est filtré par une conscience individuelle.

Soustrait à une durée mesurable en secondes objectives, le temps du personnage fantastique devient personnalisé et se subordonne à une expérience subjective et singulière. C'est pourquoi, bien qu'ils soient nombreux et minutieusement répartis dans la structure du récit, les repères temporels se raréfient aussi bien avant qu'après l'accomplissement de l'aventure fantastique, l'isolant ainsi d'un temps collectif aisément repérable.

L'expérience insolite implique, à son tour, un profond décalage entre le temps réel et le temps subjectif, de sorte que ce que le personnage perçoit comme ayant duré une éternité ne correspond, en réalité, qu'à des unités temporelles infimes, mesurées non par les battements de l'horloge, mais par ceux du cœur. D'autre part, une fois l'aventure achevée, à la perception dilatée de sa durée s'oppose une contraction de la perspective temporelle : bien que cinquante-six années se soient écoulées depuis l'étrange événement dont il fut à la fois témoin et protagoniste, le narrateur d'*Apparition* de Maupassant a l'impression que tout s'est produit récemment, tant l'écoulement du temps n'a pas altéré le moindre détail.

Outre l'évocation rétrospective (*flash-back*), le temps peut également revêtir des valeurs de simultanéité, comme dans le roman de Mark Twain, *Un Yankee à la cour du roi Arthur*, où les dimensions temporelles du personnage-narrateur diffèrent radicalement de celles de la société médiévale dans laquelle il est projeté. Les effets produits par ce procédé vont du comique et de la satire au dramatique et au philosophique, comme c'est le cas de la nouvelle fantastique de Mihai Eminescu, *Le Pauvre Dionis* (Tiutiuca, 2002, p. 141).

7. Conclusion

La littérature fantastique transforme l'espace et le temps en de véritables instruments de l'inquiétude et de la révélation, dépassant leur fonction traditionnelle de simples coordonnées de l'action. Par la déformation du réel, par l'ambiguïté et par l'instauration d'une rupture entre l'apparent et le profond, le fantastique crée un univers instable dans lequel le personnage et le lecteur sont contraints de reconsidérer leur rapport au monde, à eux-mêmes et au mystère. L'espace devient une porte ouverte sur l'inconnu, tandis que le temps acquiert fluidité, réversibilité et dimensions subjectives, reflétant la crise moderne des certitudes ainsi que la fascination pour les zones obscures de l'existence. Ainsi, le fantastique ne constitue pas seulement une littérature du surnaturel, mais surtout une littérature des limites — limites de la perception, de la raison et de la réalité elle-même.

C'est précisément par cette capacité à remettre en question l'ordre du monde et la stabilité des vérités considérées comme immuables que le genre fantastique continue de fasciner et d'interpeller, demeurant l'une des formes les plus profondes d'exploration de l'imaginaire humain.

Références

- Aramă, I. (1988). *Motivul călătoriei în literatura fantastică a secolului al XIX-lea* [Le motif du voyage dans la littérature fantastique du XIXe siècle]. Thèse de doctorat. Université de Bucarest, Faculté de philologie.
- Caillois, R. (1965). *Au cœur du fantastique*. Gallimard.
- Călinescu, M. (1970). *Eseuri despre literatura modernă*. Editura Eminescu.
- Eliade, M. (1936). *Domnișoara Christina*.
- Eminescu, M. (1872). *Sărmanul Dionis (Le Pauvre Dionis)*.
- Gautier, T. (1852). *Arria Marcella*.
- Gogol, N. (1835). *La Perspective Nevski*.
- Henry, J. (1904). *Le Rickshaw fantôme*.
- James, H. (1898). *Le Tour d'écrou (The Turn of the Screw)*.
- King, S. (1995). *Anatomie de l'horreur* (Tome 2). Éditions du Rocher.
- Malrieu, J. (1992). *Le fantastique*. Hachette.

Maupassant, G. de. (1883). *Apparition*.

Maupassant, G. de. (1887). *Le Horla*.

Mellier, D. (2000). *La littérature fantastique*. Éditions du Seuil.

Poe, E. A. (1839). *La Chute de la maison Usher*.

Rebreanu, L. (1925). *Adam și Eva*.

Shelley, M. (1818). *Frankenstein; or The Modern Prometheus*.

Stevenson, R. L. (1886). *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*.

Stoker, B. (1897). *Dracula*.

Tiutiucă, D. (2002). *Teorie literară*. Editura Fundației Universitare « Dunărea de Jos ».

Todorov, T. (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Éditions du Seuil.

Twain, M. (1889). *Un Yankee à la cour du roi Arthur*.