

Dragana B. Vukićević*
Nada Č. Đurić**
Université de Belgrade
Faculté de Philologie

Оригинални научни рад
Примљен: 28. 09. 2022.
Прихваћен: 15. 11. 2022.

LES MÉTAMORPHOSES GÉNÉRIQUES DU FANTASTIQUE DANS LA LITTÉRATURE SERBE DU XIX^E SIÈCLE***

La prose fantastique au centre de notre recherche recouvre un siècle de littérature serbe (du début du XIX^e siècle jusqu'aux premières décennies du XX^e siècle). Le but de la recherche est de retracer la genèse du fantastique lié au motif de la mort – de désigner ces variations génériques dans les histoires chrétiennes didactico-allégoriques, les récits d'horreur, les récits vampiriques mais également dans les genres tels que l'idylle, la comédie bourgeoise, le conte de fée littéraire, le drame ou le roman de science-fiction. L'analyse est orientée d'une part vers la découverte du plus petit dénominateur commun du fantastique, et d'autre part vers l'étude des différences causées par le contexte du genre. En nous appuyant sur les interprétations de Bakhtine, qui considère les genres littéraires comme des « filtres » à travers lesquels une expérience est passée, et les réflexions de Foucault sur les épistémès dominantes à travers lesquelles ces expériences sont médiatisées, nous avons fondé notre analyse des mondes fantastiques sur la reconnaissance des relations de complémentarité entre le discours mimétique et le discours fantastique. Chaque formation stylistique, renforcée par des genres dominants, a stabilisé un certain modèle du fantastique et au sein de chacune a surgi le besoin d'une « fictionnalisation autre » des morts. Nous avons suivi

* prof.vukicevic.dragana@gmail.com

** nadja.djuric@fil.bg.ac.rs

*** Cet article est une version étendue de la communication « Les métamorphoses génériques du récit fantastique dans la littérature serbe du XIX^e siècle » présentée au colloque international *Gesellschaft für Fantastikforschung*, tenu du 6 au 8 septembre 2018 à l'Université de Fribourg (Suisse).

l'essor du fantastique allégorique sur les exemples de la prose de Gavriilo Stefanović Venclović ; la montée du positivisme, par exemple, a ouvert la voie à la science-fiction etc. Une attention particulière est portée au récit vampirique (M. Glišić) et aux traitements mélodramatiques du motif de la mort (M. Glišić, D. Ilić, P. Mihailović). Notre recherche ne portait pas sur la fictionnalisation épique de la mort, mais d'abord sur celle qui reposait sur la conceptualisation de la frontière effroyablement dangereuse du non-être.

Mots-clés : fantastique, genre, allégorie, récit vampirique, fantastique mélodramatique, formation stylistique.

Le choix du titre traduit notre désir de proposer une cartographie de nos recherches, mais dans cette tentative de délimiter notre sujet de manière aussi précise que possible, nous avons rencontré l'imprécision provocante de la notion clé – *le fantastique*¹. Dans son texte exemplaire *Introduction à la littérature fantastique*, malgré la définition restrictive qu'il donne du fantastique, Todorov lui-même remarque : « La littérature fantastique nous laisse entre les mains deux notions, celle de la réalité et celle de la littérature, aussi insatisfaisantes l'une que l'autre » (Todorov 1970 : 176). Souhaitant éviter l'opposition tout aussi insatisfaisante – fantastique/réel, nous adoptons le point de vue de Maria Dąbrowska-Partyka, qui prend pour le point de départ de la recherche sur le fantastique l'opposition suivante : « la représentation du monde, canonique dans une culture déterminée, contre le monde transgressif ou subversif du fantastique² » (Дабровска-Партика 1989 : 76). Dans cette perspective, nous n'aborderons pas le fantastique comme une donnée réelle, mais comme une relation qui dépend des « idées reçues sur l'essence et la nature de la réalité, la vérité de la réalité, propres à une culture déterminée » (Дабровска-Партика 1989 : 76). Nous suivrons les transformations historiques du fantastique sur un corpus de textes circonscrit aux thèmes délimités. Nous avons choisi d'étudier les récits fantastiques sur les morts car nous estimons que la mort est un des thèmes fantastiques les plus inspirants, pour plusieurs raisons :

¹ Au moyen de la bibliographie antérieure (Todorov, Caillois, Doležel, Pavel, Marie-Laure Ryan, mais aussi les travaux de chercheurs serbes, réunis dans le recueil *Le fantastique serbe* [Српска фантастика], publié par l'Académie serbe des sciences et des arts en 1989), nous avons surtout essayé de naviguer à travers les définitions plus ou moins étroites (dont certaines assez rigides) du fantastique, et les diverses tentatives de séparation rigoriste du fantastique pur de cet autre fantastique qui ne l'est pas. Comme nous estimons que le fantastique pur n'existe pas, dans cet article la notion du fantastique sera élargie pour inclure ce que d'autres concepts (concepts plutôt que théories) ont exclu.

² Nous traduisons toutes les citations du serbe.

- le signe vide de la mort (disparition, vide, néant) est idéal pour qu'on y projette le champ plein de la vie (sang, corps, histoire, psychologie) ;
- les morts sont fictionnalisés comme les habitants d'un monde alternatif (impossible, dénaturé, surréal) dans lequel on projette le possible (ce que l'on désire ou craint) du monde réel ;
- selon la taxinomie de Todorov, les thèmes du *je* et les thèmes du *tu* convergent dans la mort ;
- de même, dans la taxinomie du fantastique proposée par Caillois, les morts sont les héros d'un grand nombre de récits divers dont les thèmes sont fixés (contrat avec le diable, âme damnée à la poursuite de la justice, esprit condamné à l'errance, mort incarnée apparaissant parmi les vivants, vampires...).

Nous nous intéresserons alors à la fictionnalisation fantastique des morts dans les textes du XIX^e siècle, considéré par Todorov comme l'âge d'or du fantastique : « Le XIX^e siècle vivait, il est vrai, dans une métaphysique du réel et de l'imaginaire, et la littérature fantastique n'est rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIX^e siècle positiviste » (Todorov 1970 : 176).

Cependant, la littérature fantastique serbe du XIX^e siècle n'était pas marquée seulement par « la mauvaise conscience » d'une vision du monde scientiste. Des formations stylistiques diverses se succédaient et persistaient dans la littérature serbe du XIX^e siècle – avec le classicisme et le sentimentalisme même les récidives du baroque, le romantisme et le réalisme qui dominaient, et à la toute fin du siècle on constate la désintégration du réalisme et l'émergence de la littérature moderne. Chaque mouvement, consolidé par les genres dominants, stabilisait un certain modèle du fantastique et exigeait une « fictionnalisation autre » des morts. Nous nous pencherons d'abord sur le fantastique allégorique et ses métamorphoses génériques.

Nous aborderons en premier un texte qui n'appartient pas au XIX^e siècle, mais à la littérature fantastique baroque ; nous l'avons pourtant désigné comme texte paradigmatique de ce type de fantastique que nous qualifions d'allégorique, et qui sera présent, dans ses diverses transformations génériques, tout au long du XIX^e siècle. Au début du siècle, ce type de fantastique a marqué les textes représentatifs du didactisme des Lumières, et vers la fin du siècle il est devenu une arme puissante de la littérature satirique engagée.

Gavrilo Stefanović Venclović, écrivain, ecclésiastique et orateur serbe de la fin du XVII^e siècle (1680 ? – 1749 ?), est considéré par Predrag Palavestra comme l'auteur qui « a ouvert la voie à un nouveau type de fantastique dans la littérature serbe », l'auteur « d'une époque étrange où l'engouement religieux

et mystique du Moyen Âge se transformait en une vision du monde et de la vie fondée sur l'imagination » (Палавестра 1989 : 19). Malgré les différences (d'époque, de poétique) on peut tracer un parallèle entre le fantastique allégorique de Venclović et les récits didactiques chrétiens qui ont apparu plus tard dans la littérature serbe, surtout sous l'influence de Tolstoï, chez des auteurs tels que Simo Matavulj ou Svetolik Ranković.

Dans « L'histoire du marchand » un père tue son fils premier-né pour enduire du sang de celui-ci le corps d'un mendiant, qui était autrefois un homme riche et généreux, et ainsi le guérir. Même si l'attention du narrateur est dirigée vers la relation entre le mendiant et le marchand qui ont échangé leurs rôles, aussi bien que sur la formule didactique chrétienne – fais le bien, Dieu voit tout et il te le rendra – notre attention est attirée par la fin du récit et la résurrection miraculeuse de l'enfant tué. Il serait vain de lire ce texte comme une histoire d'horreur³, car dans le contexte de l'œuvre de Venclović l'horreur fond dans le récit de miracle, genre littéraire chrétien. C'est le genre qui détermine le type de fantastique et comprend le « programme » de lecture. La résurrection de l'enfant mort, motif fantastique dans un genre, ne l'est pas nécessairement dans un autre, ou peut l'être de manière différente. Ce conditionnement générique du fantastique et la nécessité de son interprétation contextuelle ont déjà été étudiés⁴.

Pour comprendre le fantastique allégorique dans le conte de Venclović, il faut se référer aux interprétations bibliques de la mort qui donnent à voir que celle-ci peut être évitée (Abraham et Isaac) ou que le mort peut être ressuscité (Lazare). Les lois du « mourir naturel » peuvent être réfutées puisque Dieu est l'opérateur fictionnel omnipotent du récit biblique, et que les « possibles » du récit qui lui sont attribués se répandent à l'infini. La décision de considérer le récit qui raconte le meurtre de son propre enfant, dans le dessein d'enduire de

³ Dans le paysage ontologique d'un monde différent du nôtre, l'histoire du marchand et du mendiant qui tue son fils premier-né pour oindre rituellement le marchand malade du sang de l'enfant, n'avait aucun élément d'une histoire d'horreur. Les histoires de tentation ne sont pas des histoires d'horreur pour les croyants car on n'attribue pas à Dieu le talent d'un conteur d'horreur, à moins que vous ne soyez un lecteur hérétique, comme Saramago... Mais ce lecteur nécessite un paysage ontologique différent. Dans l'ingénieux *Évangile selon Jésus-Christ* de Saramago, Dieu confronte le Christ aux sacrifices qu'on offrira à son service. Les histoires de tentations et de sacrifices des saints se dotent de l'auréole noire des histoires d'horreur sur la torture. Le fantastique change de genre, tel un serpent qui mue. Pour certains lecteurs il devient visible, et pour d'autres non. Pour les incroyants – tout est fantastique car il n'y a pas de monde au-delà de ce monde. Il ne s'imagine pas, on le connaît *sole fide*.

⁴ « Qu'une image, une description, un événement paraissent fantastiques ou non ne dépend pas des éléments dont ils sont constitués, mais du genre dans lequel ils apparaissent » (Самарџија 1989 : 173). Snežana Samardžija prouve cette affirmation en variant le motif de la tête coupée à travers les genres différents de la littérature orale.

son sang le malade, comme un récit d'horreur dépendra de la manière dont nous harmonisons l'univers ontologique du texte avec le cadre herméneutique qui accueille les dieux extratextuels de l'univers du texte – l'auteur et les lecteurs. Dans la perspective de Todorov, il n'y pas de fantastique dans ce récit, car dans ce monde auquel le dogme chrétien confère une unification épistémologique, il n'y a pas d'indécision ou de doute chez le lecteur. Derrida écrit dans *L'écriture et la différence* : « C'est Dieu qui exclut la folie et la crise, c'est-à-dire les « comprend » dans la présence résumant la trace et la différence. Ce qui revient à dire que la crise, l'anomalie, la négativité etc., sont irréductibles dans l'expérience de la finitude ou d'un moment fini, d'une détermination de la raison absolue ou de la raison en général » (Derrida 1967 : 89, note 1). Ainsi arrivons-nous au facteur psychologique, désigné comme condition nécessaire à la réception du fantastique – le sentiment de dualité des mondes représentés et/ou l'indécision dans le choix du monde privilégié.

En analysant les mécanismes cognitifs de la réception du texte fantastique, le psychiatre Vladeta Jerotić interprète la scission du monde comme le point d'avènement du fantastique : « Toute unité et tout ensemble, réels ou imaginaires (le noyau de l'univers avant le moment de l'explosion, l'œuf cosmique, l'ovule et le spermatozoïde avant la première division, l'embryon dans le ventre de la mère, Adam pas encore séparé d'Ève – homme androgyne dans Dieu androgyne), en éprouvant la division et avec elle le début de la différenciation, acquiert la première Ombre de la douleur et du malaise... L'homme se réveille avec le sombre souvenir de l'Unité existante » (Jerotić 1989 : 33). Pour réfléchir sur cet « homme divisé » qui doit narrer, et donner de l'unité (et du sens !) à sa propre histoire, nous faisons appel à la théorie des mondes possibles de Ljubomir Doležel. Le fantastique est une relation-alternance générique, toujours une expansion, qui détermine les rapports entre le monde réel interprété comme monde privilégié, étalon, système de référence à partir duquel on passe à la comparaison des mondes autres et alternatifs. S'il existe un haut degré d'homogénéisation entre le monde privilégié et les mondes alternatifs et que leur séparation n'est pas sensible – le fantastique n'est pas perçu comme un élément structurant du texte (bien qu'il puisse toujours être un élément de sa réception). Puisque l'homme croyant est unifié dans Dieu, l'enfant mort ressuscité devient le signe-conducteur de l'interprétation didactique chrétienne et de l'explication du monde qui lui est propre, et le fantastique du récit de miracle l'outil d'une vérité plus profonde sur le monde :

Mais c'est Dieu lui-même qui fit ce miracle pour la foi de cet homme et l'amour qu'il vouait à Dieu et aux pauvres, et non parce que le sang de cet enfant put lui servir ! Car de nombreux empereurs et seigneurs, à cause des mensonges des médecins, égorgèrent

des enfants et s'enduisirent, malades, de leur sang, mais cela ne leur fut d'aucune aide, sinon qu'ils se rendirent coupables d'un grand péché. Et voici que là, dans cette affaire, on peut témoigner que la guérison vint à cet homme par Dieu et non par le sang lui-même, car lorsque la mère arriva des termes et entra voir l'enfant, et voulant lui donner le sein le découvrit, voilà que l'enfant se mit à pleurer, sain et sauf et sans aucune marque sur lui (Венцловић 1980 : 16).

Dans l'univers ontologique des croyants, le monde de la justice divine éternelle et la résurrection de l'enfant mort ne sont pas fantastiques. C'est une description *possible* par rapport au monde privilégié unifié par Dieu. L'église se présente comme l'espace idéal et la *Bible* comme le code universel pour comprendre « le fantastique », comme lieu de lecture/translation et de compréhension (maîtrise) de « l'être double ». La position de celui qui vient écouter, ou qui lit les discours de Venclović, est paradoxale dans la mesure où il est lui-même interprété à travers ces textes. En venant à l'église, les croyants sont « lus » à l'instar des mots dans le texte (les récits fantastiques allégoriques fonctionnent comme des « instructions pour une vie plus douce et plus juste »). Ayant à l'esprit cette position des auditeurs/lecteurs de Venclović, nous ne voulons pas, comme le fait Todorov, exclure le fantastique allégorique du système de la littérature fantastique. Dans notre interprétation, le fantastique allégorique religieux⁵ n'est pas moins fantastique que les autres types de fantastique, car même si le monde unifié et la lisibilité du texte ne font aucun doute (pour le croyant, le code de lecture se trouve dans la *Bible*), le fantastique est toujours basé sur un sentiment authentique de dualité du monde (fugacité et éternité, fragilité du corps et spiritualité), ainsi que sur le déchirement terrestre des croyants, présent en permanence.

Durant le XIX^e siècle, le fantastique allégorique de provenance chrétienne demeure présent, mais le processus de sécularisation a provoqué ses transformations génériques. Nous trouvons un aspect de ces transformations dans les récits didactiques des Lumières, où une ligne de démarcation est nettement tracée entre la vérité et les fausses apparences (le fantastique, qui était au service de la vérité éternelle, sert maintenant à démystifier une vision du monde trompeuse, erronée). Nous pouvons suivre le déplacement diégétique du fantastique, qui passe du niveau extradiégétique au niveau intradiégétique ou hypodiégétique. Le fantastique devient épisodique, relatif au point de vue d'un

⁵ Selon P. Palavestra, l'allégorie est une forme poétique « d'une grande extensibilité et flexibilité qui par son adaptabilité naturelle à toute idée permet toutes sortes de variations de type, motif, sujet, thème et genre, ainsi que l'emploi simultané de traditions mythiques, folkloriques et littéraires (en particulier le conte de fée), c'est-à-dire l'usage libre de nouveaux genres fantastiques (récits gothiques et récits de cimetière sur les fantômes et les mauvais esprits, les démons, les sorcières, les diables, les vampires etc.) » (Палавестра 1989 : 18).

héros dont la perspective est mise en question à un niveau diégétique supérieur (d'habitude par un narrateur omniscient ou une instance d'autorité). Dans les textes de Milovan Vidaković, l'un des romanciers sentimentaux serbes les plus lus dans la première moitié du XIX^e siècle, les esprits et les morts ramenés à la vie sont des fraudeurs, ou des erreurs des sens ; la clé de lecture de ces récits de démystification se trouve déjà dans les morales des fables de Dositej Obradović⁶ (Leipzig, 1788) :

N'y croyez pas, mes enfants, ce ne sont que de purs mensonges ! Mais écoutez l'explication. Il y a au cimetière de grandes croix qui jettent leurs ombres au clair de la lune, et alors celui qui dans sa jeunesse a appris à avoir peur, passant par là, voit ces ombres, ou voit un chien courir, ou un chat dont les yeux scintillent dans le noir, ou encore une croix putréfiée luisant et flamboyant : alors son imagination s'enflamme et son sang s'agite, l'horreur se saisit de lui, et encore plus s'il est seul ! Voilà comment sont nés les fantômes et les épouvantails ; les dragons volants, les fées et les chimères. Une nuit, au clair de la lune, notre vieille servante Ugrinka prit peur de sa propre ombre ; hélas à elle malheureuse, elle cria, et prit ses jambes à son cou. Heureusement, on sortit devant elle avec une chandelle, et elle comprit alors ce qui l'avait effrayée. La chandelle, c'est la raison éclairée, qui nous donne à voir la vérité, alors que d'obscur superstitions font que nous avons peur des poules et des ossements au cimetière, qui ne peuvent jamais faire de mal à personne (Обрадовић 2007 : 16).

Dans ces métamorphoses génériques, le mort-vivant des récits de miracles se retrouve dans les contes moraux qui mènent vers la rationalisation du monde (syndrome des Lumières). Dans la littérature du classicisme, on accentue le caractère du menteur. Dans une pièce de Sterija, *À menteur, menteur et demi* (Поповић 2006), le baron menteur invente l'histoire de l'impératrice de la lune, amoureuse de lui (le mensonge reproduit le cliché des récits amoureux du sentimentalisme) : malheureuse en amour, elle meurt, mais reprend vie par jalousie, car même morte elle désire voir sa rivale. Le fantastique sert à caractériser le personnage : le prétendu baron est menteur par intérêt, alors que la jeune fille naïve accepte d'être comparée à l'impératrice ressuscitée.

De nouvelles métamorphoses génériques de grande envergure suivent le changement d'épistémè et la concentration positiviste sur le monde que la science (ne) peut (pas) expliquer. Au XIX^e siècle, on constate une « grande migration » de types littéraires (d'un genre à l'autre), car le « paysage ontolo-

⁶ Dans la littérature serbe il existe un mot spécial pour le genre qui se rapproche le plus de l'essai et qui d'une part possède une indépendance morphologique, et d'autre part apparaît comme un commentaire après des fables. Il s'agit d'une morale polymorphe où se mêlent récits de vie, proverbes, réflexions, aphorismes, qui servent à traduire le langage allégorique des fables en significations concrètes. Dans l'esprit du rationalisme des Lumières, la croyance en ce qui n'existe pas, chez Dositej, mais également chez un des romanciers serbes les plus lus dans les premières décennies du XIX^e siècle – sera interprétée comme une erreur.

gique » a changé ; le doute apparaît, ce monde n'est plus interprété de manière univoque comme une réplique imparfaite du vrai monde. Dans ce nouveau « paysage ontologique » (Pavel), les morts commencent à apparaître dans une position liminaire intermédiaire – ils ne sont pas suffisamment morts dans leur corporéité dans ce monde, et pas suffisamment revivifiés dans l'éternité de l'au-delà. Dans le nouveau paysage ontologique, idéal pour l'épanouissement de la fantaisie, dans cet espace entre la croyance et son défaut où le monde privilégié du réel n'est pas assez bien défini, est créée une nouvelle figure du mort-vivant. Il est devenu « et l'un et l'autre », « ni l'un ni l'autre », l'habitant des deux mondes à la fois.

L'histoire de vampire est un sous-genre des histoires d'horreur, très populaire dans la littérature serbe. « Le premier rapport de police officiel sur les vampires, dont l'Europe a fait connaissance par l'intermédiaire des autorités autrichiennes, et qui a été rédigé en Serbie en 1732⁷ » (Палавестра 1989 : 19) témoigne de la diffusion répandue du récit sur le mort-vivant qui persécute les vivants pour sucer leur sang. Parmi les ouvrages théoriques serbes consacrés à cette problématique, nous voulons citer deux textes qui contextualisent les histoires de vampire de manière différente : l'étude d'Ana Radin, *Le motif du vampire dans le mythe et la littérature* (Радин 1996), et celle de Marija Šarović, *Les métamorphoses du complexe thématique du vampire : analyse comparatiste du motif vampirique dans les œuvres de R. Matheson, B. Pekić, B. Vian et S. Loukianenko* (Шаровић 2008)⁸.

Nous avons choisi d'aborder le conte de Milovan Glišić, « Après quatre-vingt-dix ans » (Глишић 1980б), dont le héros est Sava Savanović, le vampire serbe le plus connu et le héros du film d'horreur serbe le plus important, intitulé *Papillon de nuit*. C'est également autour de ce personnage que s'est développé un nouveau type de tourisme alternatif, le « tourisme d'horreur »⁹.

Si notre choix porte sur Sava Savanović, c'est parce qu'il représente un bon exemple d'inscription d'un héros déjà existant, formé par l'imaginaire folklorique, dans un texte écrit. Savanović possède tous les attributs du vam-

⁷ Palavestra remarque : « *Le Château d'Otrante* de Horace Walpole n'est publié qu'en 1746 » (Палавестра 1989 : 19).

⁸ Dans les ouvrages cités l'attention est surtout accordée aux traitements littéraires des motifs ; les travaux de Tihomir Đorđević, *Le vampire et d'autres créatures dans nos croyances et traditions populaires* (Тихомир Ђорђевић, *Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању*), ainsi que l'étude de religion comparée de Veselin Čajkanović *Le vampire* (Веселин Чајкановић, *Вампир*), sont paradigmatiques pour la reconstruction des récits sur le vampire qui ne sont pas nécessairement d'origine littéraire.

⁹ Sont proposés Đavolja Varoš (Ville du diable), moulin à eau à Zarožje qui est visité la nuit par des vampires, magie blanche dans la région de Negotin. Ce tourisme alternatif pourrait englober aussi le tourisme fantastique – la visite de Rtanj, dont on dit que c'est une base extraterrestre.

pire folklorique, différent de son double urbain. « Nous nous appuyons sur les deux thèses de Čajkanović qui correspondent à deux types de personnages de vampires, déterminés par le milieu social (vampire villageois, rural, et vampire noble, urbain). Pour les représenter, nous avons choisi les vampires de Glišić et de Polidori¹⁰ » (Шаровић 2008 : 11). L'origine folklorique et la description ethnologique nous intéressent moins que l'explication ethnologique (dans le folklore, les vampires sont des morts auxquels la communauté n'a pas dit adieu, ou l'a fait de manière violente) ainsi que « le mouvement de l'imagination folklorique vers la transcendance esthétique et la transgression critique du monde réel » (Палавестра 1989 : 29).

Dans son analyse des histoires de vampire de l'époque réaliste, Ana Radin énumère les différents mécanismes de distanciation réaliste, les « stratégies textuelles » qui sont autant d'exemples « de la contestation systématique des phénomènes et des êtres surnaturels, et de ce fait du vampire lui-même ». Ces mécanismes de prise de recul sont les suivants :

1. « dédoublement des options narratives (introduction de deux narrateurs dont un est « objectif » et conteste le phénomène surnaturel, alors que l'autre est « subjectif » et ne le questionne pas) ;
2. « choix d'un héros instable (sous l'influence des histoires terrifiantes et de sa propre superstition, le protagoniste croit percevoir des phénomènes surnaturels qui n'existent pas en réalité) ;
3. « singularisation de l'espace et du temps (pour rendre floue la réalité et permettre ainsi une erreur de jugement portant sur le phénomène perçu – biais cognitif) » (Радин 1996 : 15–16).

La subordination générique du récit de vampire au récit réaliste souligne la spécificité du vampire Sava Savanović. Par rapport aux autres vampires dans les textes des écrivains réalistes, il est ontologiquement plus convaincant, car mieux authentifié. Malgré une stratégie de contestation de son existence (vers la fin du récit, ce qui est arrivé est présenté comme une narration, et serait peut-être inventé), le texte de Glišić confère à Sava Savanović la même légitimité ontologique qu'aux personnages « réels » – la rencontre avec le vampire est

¹⁰ Marija Šarović énumère les traits distinctifs du vampire urbain ainsi que du vampire folklorique. Malgré la stabilité du système thématique dans le cadre du contexte folklorique dont est issu le vampire de Glišić (le sous-titre y fait référence de manière explicite), dans un contexte européen plus large – ce système est beaucoup plus flexible: tant en ce qui concerne l'attribution du héros que l'intrigue elle-même (la faim et l'érotisme du vampire, « l'amour et l'initiation vampirique, ensuite le polymorphisme et l'androgynie, qui représentent l'ambivalence fondamentale du vampire » – beaucoup de ces éléments ne sont pas présents dans le modèle folklorique (Шаровић 2008 : 11). La seule constante qui ne change pas est liée au domaine d'activité du héros qui se nourrit de sang et appartient aussi au monde chtonien. « Son principal trait distinctif est la soif de sang » (Шаровић 2008 : 56).

racontée d'un point de vue omniscient. Ceci n'est pas habituel dans un texte réaliste où le fantastique est inclus dans des enclaves narratives en tant que monde subordonné (par exemple, dans le récit « Frère Mata », le héros se déguise en vampire pour effrayer les prétendants potentiels et se frayer le chemin vers la veuve du village). Cette capacité de métamorphose générique du récit de vampire témoigne de sa vitalité et de son adaptabilité aux différentes formations stylistiques. Dans la littérature du XIX^e siècle, il était d'abord l'objet d'un traitement littéraire sérieux, ensuite parodié, et finalement pris en charge par la littérature triviale.

Dans le conte de Dragutin Ilić, « Le fantôme du prier » (Илић 1980a), il n'y pas de vampire buvant du sang ; c'est l'esprit du prier tué qui visite son assassin, et ce n'est pas le sang du meurtrier qu'il suce, mais son âme ; il le force ainsi à se repentir. Le mort est encore ressuscité, mais cette fois-ci comme la « mauvaise conscience » persécutant les impies et les immoraux. Le fantastique qui était au service de l'eschatologie chrétienne ou de la caractérologie des Lumières, se rapproche maintenant de la psychologie réaliste. Dans « Le fantôme du prier » nous assistons ainsi au conflit entre les mondes alternatifs qui luttent pour la position dominante du monde privilégié, que l'on estime être le monde réel du texte. Les autopersuasions rationnelles du meurtrier que le spectre du prier n'est qu'hallucination, vision de rêve, provoquée par l'émoi et la peur, créent un monde alternatif qui introduit le doute dans le héros et produit de l'incertitude lorsqu'il faut déterminer ce qui est existant :

– Que veux-tu de moi ?

L'ombre tendit les bras et je sentis la glace me percer de la tête aux pieds. C'était sa main sur le sommet de ma tête (Илић 1980a : 48).

L'espace est singularisé et resémantisé à la manière d'Hoffmann, et ainsi les objets familiers ou les animaux domestiques apportent la prémonition d'un monde sinistre :

Le chat scintillait des yeux et montrait ses dents blanches comme la neige, et il semblait grincer dans ma direction. Ses dents aiguës brillaient dans l'obscurité du grenier, et j'avais l'impression qu'un crâne en surgissait, claquant dans ma direction (Илић 1980a : 48).

L'apparition du chat est un bon exemple de singularisation (le phénomène nommé *uncanny*) dont la fonction est de désigner un pouvoir transcendant, dissimulé dans un objet ou un animal perçus comme des êtres qui possèdent, à l'instar de l'homme, une conscience et une volonté. C'est un phénomène courant et les moyens de singularisation dévoilent les spécificités stylistiques des auteurs. Chez Mileta Jakšić, dans le conte « Le rêve de Noël », on trouve

une figuration surréaliste de l'espace vivant duquel « sortent » les parties du corps, surprenante vu l'époque de la création du texte :

Au moment même où il ouvrit les yeux, il aperçut une jambe saillir d'un coin de la pièce, mais lorsqu'il voulut la regarder de plus près, à sa surprise elle rentra dans le mur. Et dans l'autre coin, un peu plus haut que le banc, il vit une oreille de son ami, mais lorsqu'il regarda mieux, cela aussi rentra dans le mur (Јакшић 1985 : 211).

Lorsque le fantastique a mis en doute le monde unifié et transcendant des croyants, la réalité est devenue le réceptacle du numineux et on ne pouvait plus la fuir ; il n'était plus possible de la transcender ni de l'unifier par l'allégorie. Tous les horreurs, désirs, espoirs, projections idéalisées, tout s'effondrait dans la réalité même. La mort a commencé à signifier la fin, et non le début d'une autre vie (en règle générale de la vie vraie et méritée). Paradoxalement, c'est à l'époque réaliste que l'on traduisait intensément les histoires d'horreur empreintes du pathétique sentimental, et la littérature triviale, malgré les critiques virulentes, laissait son empreinte sur la poétique dominante de l'époque.

Quelle allure la mort prenait-elle dans un monde qui n'était plus unifié ? Le récit a perdu sa suite, sa « traduction » dans une autre histoire ; le fantastique n'était plus allégorique. Les morts, exilés dans la mort rationalisée, expliquée, sont devenus des vampires – ils sont revenus à la vie comme des héros de ce monde. Un nouveau monde du fantastique a surgi des interdictions et des désirs refoulés.

L'influence des histoires de cimetière et de la littérature triviale est évidente dans les textes « Morte, et pourtant vivante » de P. Mihailović et « Sous la terre » de D. Ilić, où le motif du mort-vivant est également présent, mais sous une forme inversée – le héros dans le coma est narrativisé comme un être humain mort, qui est en fait vivant.

Dans le conte « Morte, et pourtant vivante » (Михаиловић 1980), le narrateur renforce la dimension affective des scènes où les proches de la « défunte » lui disent adieu, par le choix de la première personne du singulier et du point de vue de la jeune femme que l'on prépare pour son enterrement, alors qu'elle est vivante, dans le coma, consciente mais incapable de changer sa situation. Le récit est marqué par le pathétique, l'impuissance terrifiante et le chagrin causé par la séparation avec les êtres aimés. Le motif de la bien-aimée morte s'avère trompeur, car vers la fin du récit la jeune femme va tout de même se réveiller du coma et retrouver la vie. Le conte donne à voir une gradation du choc émotionnel d'un être qui se sent vivre, alors que le monde le croit mort (vivante dans un cadavre).

Dans un autre conte, intitulé « Sous la terre » (Илић 1980б), l'héroïne qui est dans le coma ne se réveillera pas dans le monde des vivants, mais dans

un tombeau, entourée de squelettes. En accord avec la téléologie émotionnelle (syntagme de S. D. Balukhaty) sur laquelle ce type de littérature est basé, Ilić profite du potentiel dramatique pour multiplier la mort (au lieu d'une seule, il s'agit finalement de deux morts, car l'héroïne accouche dans la tombe, et la mère ainsi que le nouveau-né se trouvent entourés de squelettes) et pour mettre le fantastique au service du pathos mélodramatique et sentimental. Le pathétique sentimentaliste, tel une rivière souterraine, se jette dans le genre du récit de cimetière. La mort chrétienne sublime (mort joyeuse du salut) est maintenant dégradée – rabaissée à une « erreur » (la femme meurt parce que les vivants ne savent pas qu'elle est vivante). Le fantastique d'intervention et de correction divine est impossible ; l'héroïne reste dans le monde des squelettes vivants pour devenir finalement un squelette elle-même, avec son enfant dans les bras. Nous devinons dans ce texte l'histoire, dissimulée mais suggérée, des relations familiales perturbées car le squelette qui tend le bras vers la femme enterrée vivante est identifié – c'est le squelette de sa belle-mère. L'épouvante de la mère désemparée se développe progressivement, jusqu'à la perte de tout espoir que les vivants l'entendront et la sortiront de la terre car le fossoyeur s'enfuit, terrifié par le bruit dans le tombeau.

C'est sur le potentiel mélodramatique et la téléologie émotionnelle que repose également le fantastique dans le récit « Fête des morts » de Milovan Glišić (Глишић 1980a). Le texte est centré sur l'état liminaire d'une mère après la mort de son fils unique. La folie qui la prend, dans une lecture ethnologique, est provoquée par le péché du chagrin trop fort pour le mort, chagrin qui perturbe les décisions divines. Alors que chez Venclović l'absence totale de téléologie émotionnelle implique la prédominance d'une lecture allégorique et intellectuelle, le fantastique dans le récit de Glišić tire ses significations précisément de la téléologie émotionnelle – du pathos, de la peine que la mère éprouve pour son enfant mort. Aucune transposition dans un paysage ontologique différent, dans la certitude de la foi, n'est possible dans un monde émotionnellement aussi instable. Au prisme d'une lecture psychologique, le récit donne à voir une mère déformée par le chagrin en proie à des hallucinations, dont le monde réel est ébranlé par les apparitions, ce qui la mène à la folie ; si on lisait ce texte comme un récit d'horreur (qu'il n'est pas), ce serait l'histoire d'une héroïne qui passe dans le monde numineux du surréal.

Dans le conte de Janko Veselinović « L'éternité » (Веселиновић 1980), un hypothétique récit policier se greffe sur le récit d'horreur¹¹. Ce conte est intéressant car le retour du mort dans le monde des vivants se trouve dans une

¹¹ Pour une analyse plus détaillée de ce texte, voir l'article de D. Vukićević sur « La catabase et les couches mythiques du conte "L'éternité" de Janko Veselinović » (Вукићевић 2009).

relation de réciprocité – l'homme tué vient au mariage de son frère de sang, alors que celui-ci visite le mort dans le tombeau. L'énorme potentiel narratif lié au motif de la catabase renvoie aux couches archétypales des récits qui étaient censés répondre aux questions sur ce qui se passe après la mort. Même si ces réponses peuvent être fantastiques ou bizarres et la narration profanée à travers les chroniques scandaleuses de ceux qui ont eu des expériences de mort imminente, ou sublimée par les théories eschatologiques des religions différentes – le motif possédait en fait une fonction compensatoire importante, car il permettait aux individus de supporter plus facilement la certitude de la mort, et permettait à la communauté de se réintégrer vite après le départ (la mort) d'un de ses membres. Les frères de sang gardent tout le temps un statut indéfinissable, basé sur leur double appartenance – ils sont à la fois morts et vivants, pas suffisamment morts ou vivants. Ce statut « et l'un et l'autre », ou « ni l'un ni l'autre » sera exprimé par des relations ambivalentes qu'on nouera avec eux¹². Cette interprétation des héros de fiction coïncide avec la description ethnologique de la phase liminaire du défunt. Dušan Bandić écrit : « Le défunt, durant la première année après son décès naturel, biologique, se trouve entre la mort et la vie. On ne peut pas dire qu'il soit vivant (...) mais en même temps, on ne peut pas non plus le définir comme mort. » Le défunt est « de moins en moins vivant, et de plus en plus mort... Cette libération du mort, donc, n'est rien d'autre que la mort exprimée par le langage animiste, le fait de mourir après le décès » (Bandić 1990 : 105).

Dans les textes analysés, le mort-vivant personnifie à la fois le chagrin causé par la séparation, la tentative de transgression du tabou ultime (la mort), le remords, la preuve de la justice éternelle et l'horreur de l'inconnu et du différent.

Dans les romans de Pera Todorović (*La mort de Karageorges* (Тодоровић 2022), *La mort du prince Mihailo*), les rêves représentent le domaine idéal du fantastique poétique – de la métaphorisation de la mort ainsi que de la symbolisation innovante, mais aussi de la projection didactico-éthique (la mort est annoncée aux victimes et à leurs meurtriers). Comparé au fantastique biblique (allégorique), le fantastique onirique (rêves prémonitoires, cognitifs) offrait une symbolisation individuelle du monde codée par l'expérience authentique du personnage ; il ne portait pas de vérité ou de message universels, mais la vérité d'un seul (celui qui rêvait).

¹² Cette relation ambivalente avec le défunt, après son frère de sang, est la plus difficile à rompre pour ceux qui lui sont les plus proches – ses parents. La mère de Branko essaie d'embrasser son fils, d'établir la relation habituelle, mais avec le défunt qui visite les vivants on ne peut pas renouveler les relations de ce monde.

La prose de Simo Matavulj se caractérise aussi par le fantastique psychologique et la profondeur symbolique de la mort. Ses contes « Pâques de Pilip Vrleta » et « L'hallucination de notre gentilhomme » ont annoncé un nouveau type de prose serbe¹³. Dans ces contes le statut ontologique du héros reste indécidable et ouvert à l'interprétation : il en va ainsi et de Pilip Vrleta mort/ressuscité qui, bien qu'à son lit de mort, n'arrive pas aisément à se séparer de la vie (Матавуљ 2007б), et de la dame-squelette, à mi-chemin entre l'être réel et l'apparition, dont le héros se défend par une tentative consciente de rationaliser son état :

– Qu'avez-vous vu ?

– Une figure de femme dont la tête était livide, en train de se décomposer ! ... Comprenez-vous, un cadavre qui pouvait avoir quinze ou vingt jours, mais un cadavre dont les yeux étaient toujours vivants, témoignant de la persistance du monde ! Sur la tête, elle avait un fichu verdâtre, mais comme fait d'eau, semblable à une chute d'eau mais raide, comme par magie. Une odeur de pourriture émanait du spectre (Матавуљ 2007а : 358–359).

Cette prose a été écrite sous la forte influence de la prose d'Huysmans (son roman *À rebours* est mentionné dans le texte) ; alors que la prose de Glišić s'inspire du modèle gogolien, celle de Matavulj donne à voir un traitement radicalement différent du fantastique, proche du symbolisme français ainsi que des visions poétiques de l'amante cadavérique¹⁴.

Pour terminer, nous nous pencherons sur une autre histoire fictionnelle du mort-vivant, le conte de Radoje Domanović « Le Prince Marko de nouveau parmi les Serbes » (Домановић 2009). Le récit est construit sur un parallélisme grotesque : le monde épique du héros épique contre la Serbie bureaucratique de la fin du XIX^e siècle (l'époque de Domanović). Contrairement au film français *Les visiteurs*, où les héros nationaux – le chevalier et son serviteur (pendants de Don Quichotte et de Sancho Pança) sont soumis aux erreurs cosmiques, obligés à comparer le monde actuel et celui du passé ainsi que leurs valeurs, dans la perspective de Domanović, le destin de Marko Kraljević (Marko Kraljević) s'accompagne d'un « rire affreux » et de son meurtre grotesque. Marko, autrefois héros épique et maintenant vampire, devient le signe d'une pathologie pro-

¹³ Selon Ana Radin, « "L'hallucination de notre gentilhomme" de Matavulj annonce une nouvelle étape de l'écriture du vampirisme dans la littérature serbe. Cette étape n'est plus basée sur le système de pensée mythologique animiste, mais sur un système qui résulte du paradigme scientifique du monde moderne. » (Радин 1996 : 269).

¹⁴ Chez J. Potocki, dans *Manuscrit trouvé à Saragosse*, la femme désirée se transforme aussi en cadavre.

fonde de la nation¹⁵. L'histoire de vampire est au service de la satire politique ; elle sert à démystifier la faillite de ceux qui prennent le plus grand héros serbe pour vagabond, vampire, forçat, policier, fou¹⁶. Chez Domanović, ce sont les Serbes qui tuent leur plus grand héros, et non Dieu (variante folklorique de la mort) ni l'ennemi lors de la bataille de Rovine en 1395 (version historique). Nous suivons sa trajectoire à travers un monde multiple – mort documentaire à Rovine, symbolisation épique de la mort, et mort dévastée du héros dans la satire politique.

Le conte suscite l'intérêt par la confrontation entre le fantastique allégorique et le fantastique épique, et la subordination du second au premier. Toutefois, les deux se situent à la lisière du fantastique, contestables du point de vue des partisans du fantastique pur. Il est tout aussi intéressant de constater que la spécificité du fantastique épique est reconnue dans la classification de Vuk Stefanović Karadžić. Dans son ouvrage *Vie et coutumes du peuple serbe* (1867), il distingue « Héros et leurs chevaux » des « Choses inexistantes » (Караџић : 1972). Maria Dąbrowska-Partyka donne l'explication suivante : « il est évident que l'historicité, en tant que valeur la plus désirable de l'épique, a surgi au premier plan. C'était d'autant plus facile que l'hyperbolisation, la parabolisation et l'allégorisation étaient des procédés traditionnels de l'épopée classique, et même classiciste » (Дабровска-Партика 1989 : 80).

Le mort-vivant, redonnant vie et reprenant vie lui-même dans différents univers de genre, a connu un mouvement à travers le monde de la fiction qui n'était en aucun cas linéaire : nous voyons que durant le XIX^e siècle il apparaît dans les mythes, les contes de fées, les récits de miracles, les contes didactiques, les études de caractère, les histoires d'horreur, la narration psychologique... Nous avons essayé de suivre cette métamorphose générique, mais notre dessein était de suggérer son mouvement plutôt que de proposer une navigation précise. Finalement, en étudiant les morts fantastiques, nous avons en fait traité des peurs dominantes – peur de dieu, de la nature humaine imparfaite, de la perte d'autrui, des représentations erronées sur le monde et la place que nous y tenons, de la fausseté des sens et de l'expérience. N'avons-nous pas,

¹⁵ Dans le monde de Domanović, les vraies valeurs ne sont pas remplacées par de fausses, mais les fausses sont nommées vraies. Le héros mort est ramené à la vie pour tuer le chant même où il perdure. Dieu, qui hausse les épaules au début, laissant à Marko de décider s'il va de nouveau descendre parmi les Serbes, se met à sourire – content d'avoir raison, comme toujours. C'est un dieu joyeux qui rit de l'effort sisyphéen du héros pour changer le monde. Mais, lorsqu'il retrouve le héros en pleurs, ce dieu soupire.

¹⁶ Marko Kraljević meurt pour la troisième fois – il ne meurt pas sous un sapin, ni enterré au monastère de Hilandar (versions folkloriques), ni dans la bataille de Rovine en 1395 (version historique), mais dans un asile de fous.

en écrivant sur le fantastique, ouvert la « boîte de Pandore », la « poche psychotique » où nous cachons les vérités et les secrets sur nous-mêmes ; et le fantastique n'est-il pas l'histoire de ce que nous *sommes* et non de ce que nous *ne sommes pas*, un psycho-récit de nous-mêmes, qui prenons forme dans les mondes possibles alternatifs.

SOURCES

Венцловић 1980: Г. Ст. Венцловић, „Повест о трговцу”, *Антологија српске фантастике*, ур. Б. Вукадиновић, Врњачка Бања: „Замак културе”, 23–26.

Веселиновић 1980: Ј. Веселиновић, *Изабрane приповетке*, Београд: Вук Караџић.

Глишић 1980а: М. Глишић „Задушнице”, *Антологија српске фантастике*, ур. Б. Вукадиновић, Врњачка Бања: „Замак културе”, 73–90.

Глишић 1980б: М. Глишић, „После деведесет година”, *Антологија српске фантастике*, ур. Б. Вукадиновић, Врњачка Бања: „Замак културе”, 77–82.

Домановић 2009: Р. Домановић, „Краљевић Марко по други пут међу Србима”, *Сабрана дела Радоја Домановића 2*, Крагујевац: Кораци, 295–320.

Илић 1980а: „Игуманова сен”, *Антологија српске фантастике*, ур. Б. Вукадиновић, Врњачка Бања: „Замак културе”, 39–50.

Илић 1980б: Д. Илић, „Под земљом”, *Антологија српске фантастике*, ур. Б. Вукадиновић, Врњачка Бања: „Замак културе”, 35–38.

Јакшић 1985: М. Јакшић, *Нечиста кућа*, Београд: Просвета.

Матавуљ 2007а: С. Матавуљ, „Привиђење нашег центлмена”, *Сабрана дела Симе Матавуља: Приповетке 3*, Београд: Завод за уџбенике, Загреб: Српско културно друштво „Просвјета”, 354–360.

Матавуљ 2007б: С. Матавуљ, „Ускрс Пилипа Врлете”, *Сабрана дела Симе Матавуља: Приповетке 2*, Београд: Завод за уџбенике, Загреб: Српско културно друштво „Просвјета”, 317–324.

Михаиловић 1980: П. Михаиловић, „Мртва а жива”, *Антологија српске фантастике*, ур. Б. Вукадиновић, Врњачка Бања: „Замак културе”, 27–32.

Обрадовић 2007: Д. Обрадовић, *Басне, Истина и прелест, Пут у један дан*, Београд: Задужбина „Доситеј Обрадовић”.

Поповић 2006: Ј. С. Поповић, *Сабране комедије*, Београд: Српска књижевна задруга.

Тодоровић 2022: П. Тодоровић, *Смрт Карађорђева*, Београд: PortaLibris: ЦЕТ.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Bandić 1990: D. Bandić, *Carstvo zemaljsko i carstvo nebesko: ogledi o narodnoj religiji*, Београд: I. Čolović, D. Bandić, I. Mesner.

Бандић 2004: Д. Бандић, *Народна религија Срба у 100 појмова*, Београд: Нолит.

Вукићевић 2009: Д. Вукићевић: „Катабаза и митски слојеви приче „Вечност” Јанка Веселиновића”, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 177–187.

Дабровска-Партика 1989: М. Дабровска-Партика, „Фолклорно и фантастично. Еволуција суодноса”, *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: Српска академија наука и уметности, 75–83.

Јеротић 1989: В. Јеротић, „Компензаторна и стваралачка улога имагинативног у животу човека”, *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: Српска академија наука и уметности, 33–40.

Караџић 1972: В. С. Караџић, *Етнографски списи*, Београд: Просвета.

Палавестра 1989: П. Палавестра, „Одлике српске фантастике”, *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: Српска академија наука и уметности, 9–31.

Радин 1996: А. Радин, *Мотив вампира у миту и књижевности*, Београд: Просвета.

Самарџија 1989: С. Самарџија, „Жанровска условљеност фантастике у српској усменој књижевности”, *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд: Српска академија наука и уметности, 169–181.

Шаровић 2008: М. Шаровић, *Метаморфозе вампира: компаративна анализа мотивског комплекса вампира у делима Р. Метисона, Б. Пекића, Б. Вијана и С. Лукјањенка*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Derrida 1967: J. Derrida Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris : Éditions du Seuil.

Todorov 1970: T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Éditions du Seuil.

Драгана Б. Вукићевић
Нађа Ч. Ђурић

ЖАНРОВСКЕ МЕТАМОРФОЗЕ ФАНТАСТИКЕ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 19. ВЕКА

Резиме

Фантастична проза у фокусу нашег истраживања обухвата један век српске књижевности (од почетака 19. века до првих деценија 20. века). Циљ истраживања јесте праћење генезе фантастичног везаног за мотив смрти – указивање на његове жанровске варијације у алегоријским хришћанско дидактичким причама, причама страве и ужаса, вампирској прози али и у жанровима попут идиле, грађанске комедије, ауторске бајке, научнофантастичне драме, научнофантастичног романа. С једне стране анализа је усмерена ка откривању „најмањег заједничког садржатеља” фантастичног, а с друге, у правцу проучавања разлика узрокованих жанровским контекстом. Полазећи од Бахтинових тумачења књижевних жанрова као „филтера” кроз које се пропушта одређено искуство, и Фукоовог промишљања доминантних епистема којима се та искуства посредују, анализу фантастичних светова мртвих засновали смо на препознавању комплементарних веза између миметичког и фантастичног дискурса. Свака формација, учвршћена доминантним жанровима, стабилизовала је одређен модел фантастичног и унутар сваке се јављала потреба за „другачијом фикционализацијом” мртвих. Успон алегоријске фантастике пратили смо на примерима прозе Гаврила Стефановића Венцловића; успон позитивизма, на пример, отворио је пут научној фантастици итд. Посебна пажња је посвећена вампирској прози (М. Глишић) и мелодрамским обрадама мотива смрти (М. Глишић, Д. Илић, П. Михаиловић). У пољу нашег истраживања није била епска фикционализација смрти већ примарно она која је почивала на концептуализацији застрашујуће опасне границе небића.

Кључне речи: фантастика, жанр, алегорија, вампирска проза, мелодрамска фантастика, стилска формација.