

Gabriela Jardim da Silva

**LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE CHEZ BALZAC ET GAUTIER :
UNE ANALYSE ET UNE TRADUCTION DE QUELQUES RÉCITS DES
ANNÉES 1830**

Porto Alegre

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS DE LITERATURA
LITERATURAS FRANCESA E FRANCÓFONAS

**LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE CHEZ BALZAC ET GAUTIER :
UNE ANALYSE ET UNE TRADUCTION DE QUELQUES RÉCITS DES
ANNÉES 1830**

Gabriela Jardim da Silva

Henriete Karam
Orientadora

Tese de doutorado em Literaturas Francesa e Francófonas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre
2017

CIP - Catalogação na Publicação

da Silva, Gabriela Jardim

La littérature fantastique chez Balzac et
Gautier: une analyse et une traduction de quelques
récits des années 1830 / Gabriela Jardim da Silva. --
2017.

194 f.

Orientadora: Henriete Karam.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Littérature Fantastique. 2. Honoré de Balzac.
3. Théophile Gautier. I. Karam, Henriete, orient.
II. Título.

À Ana Lúcia Jardim, ma mère fantastique.

Agradecimentos

À Henriete Karam, minha *directrice de thèse*, pela sua orientação consistente e permanente ao longo desta longa jornada, pela sua gentileza e, sobretudo, pela sua paciência e pelo seu carinho;

Ao professor Robert Ponge, pela sua orientação no projeto sobre as dificuldades de compreensão e de tradução do FLE, pelo seu apoio incansável ao longo de uma década em que trabalhamos juntos e pelo seu carinho;

À Maristela Machado, por acompanhar minhas pesquisas desde o mestrado com seus conselhos preciosos e por ter aceitado, outra vez, participar da minha banca;

À Vanessa Schmitt, por ter aceitado participar da minha banca, trazendo sua contribuição notória no que diz respeito à literatura francesa do século XIX;

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, especialmente ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras, pelo suporte intelectual e material;

À CAPES pelo suporte financeiro concedido a esta pesquisa entre março de 2015 e março de 2016;

Às minhas colegas da Universidade Federal do Rio Grande, por terem me poupado ao longo deste último ano para eu concluir com maior tranquilidade a presente tese;

Aos meus amigos, por terem compreendido meu silêncio e minha ausência nesses momentos tão cansados;

Ao Pierre-Yves, pelo apoio na reta final desta pesquisa, pela revisão do meu texto e por considerar *charmantes* minhas *fautes* em língua francesa;

À minha mãe, Ana Lúcia, pelo seu apoio e amor incondicionais, pelos cafés e chocolates quentinhos e, principalmente, pela paciência neste último ano que, devido a tantas mudanças, foi bastante difícil para mim;

À minha avó, Georgina, pelo seu apoio e amor incondicionais e, sobretudo, por compreender minhas ausências.

RÉSUMÉ

La présente thèse a pour dessein d'analyser cinq récits de la littérature fantastique française. Pour délimiter mon *corpus* d'étude, j'ai élu des récits des années 1830 (époque pendant laquelle la littérature fantastique s'est établie et s'est largement diffusée en France) : *Melmoth réconcilié* (1835) d'Honoré de Balzac ; *La Cafetière* (1831), *Omphale, histoire rococo* (1834), *La Morte amoureuse* (1836) et *La Pipe d'opium* (1838) de Théophile Gautier. Ayant un objectif théorique (l'étude du fantastique en tant que genre littéraire) et deux objectifs pratiques (l'examen des caractéristiques du fantastique dans les récits susmentionnés et la traduction en portugais du Brésil de *Melmoth réconcilié* et d'*Omphale, histoire rococo*), ce travail est divisé en quatre parties. Dans la première, je me consacre au genre fantastique (sa définition, sa place en France dans l'histoire littéraire, ses rapports avec l'étrange et le merveilleux et, finalement, ses caractéristiques au niveau du discours et de la diégèse, ainsi qu'au niveau des figures et des thèmes). La deuxième et la troisième parties, de leur côté, permettent de retracer la façon dont se constitue le fantastique dans quelques ouvrages de Balzac et de Gautier. La quatrième et dernière partie présente une synthèse du fantastique chez les deux écrivains étudiés, par le moyen d'une proposition de regroupement des figures et des thèmes qui ont été observés dans l'ensemble de récits choisis.

MOTS-CLÉS : Littérature fantastique ; BALZAC, Honoré de ; GAUTIER, Théophile.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo analisar cinco narrativas da literatura fantástica francesa. Para delimitar meu *corpus* de estudo, selecionei narrativas dos anos 1830 (época na qual a literatura fantástica estabeleceu-se e difundiu-se na França): *Melmoth réconcilié* (1835), de Honoré de Balzac; *La Cafetière* (1831), *Omphale, histoire rococo* (1834), *La Morte amoureuse* (1836) e *La Pipe d'opium* (1838), de Théophile Gautier. Este trabalho, tendo um objetivo teórico (o estudo do fantástico enquanto gênero literário) e dois objetivos práticos (o exame das características do fantástico nas narrativas acima mencionadas e a tradução em português do Brasil de *Melmoth réconcilié* e de *Omphale, histoire rococo*), é dividido em quatro partes. Na primeira parte, consagro-me ao gênero do fantástico (sua definição, seu lugar na França no que diz respeito à história literária, suas ligações com o estranho e o com o maravilhoso, e, finalmente, suas características no nível discursivo e diegético, bem como no nível figurativo e temático). A segunda e terceira partes, por sua vez, permitem retratar a forma da constituição do fantástico em algumas das narrativas de Balzac e Gautier. A quarta e última parte apresenta uma síntese do fantástico no âmbito da obra dos dois escritores estudados através de uma proposição de reagrupamento das figuras e dos temas que foram observados no conjunto das narrativas escolhidas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura fantástica; BALZAC, Honoré de; GAUTIER, Théophile

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to analyze five French fantastic literary narratives. In order to define the study *corpus*, I have read stories from the 1830's (the years during which fantastic literature established itself and circulated widely in France): *Melmoth réconcilié* (1835) by Honoré de Balzac; *La Cafetière* (1831), *Omphale, histoire rocococo* (1834), *La Morte amoureuse* (1836) and *La Pipe d'opium* (1838) by Théophile Gautier. This work has a theoretical goal (the study of fantastic literature as a literary genre) and two practical goals (the examination of the characteristics of the fantastic in the forementioned stories and the translation of *Melmoth réconcilié* and *Omphale, histoire rococo* into Brazilian Portuguese) and it is divided in four parts. In the first part, I focus on the fantastic genre (its definition, its place in France's literary history, its relations with the weird and the marvelous and finally its characteristics on the level of discourse and diegesis, as well as on the level of figures and themes). The second and third parts, on their side, make it possible to retrace how the fantastic is constituted in some of Balzac's and Gautier's works. The fourth and last part presents a synthesis of the fantastic in the two authors studied by means of a proposition of regrouping of these figures and themes observed on the whole of the chosen stories.

KEYWORDS: Fantastic literature; BALZAC, Honoré de; GAUTIER, Théophile.

TABLE DE MATIÈRES

INTRODUCTION	14
--------------------	----

PREMIÈRE PARTIE LE FANTASTIQUE

1	LE FANTASTIQUE EN FRANCE	17
1.1	LE FANTASTIQUE EN FRANCE AVANT E.T.A. HOFFMANN	17
1.1.1	<i>Le Diable amoureux</i> de Jacques Cazotte	18
1.1.2	Charles Nodier	19
1.2	LE FANTASTIQUE EN FRANCE AU XIX ^E SIÈCLE : DES INFLUENCES EN ANGLETERRE ET EN ALLEMAGNE	20
1.2.1	Hoffmann : un cas particulier	21
1.3	LE FANTASTIQUE EN FRANCE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX ^E SIÈCLE	24
1.3.1	Le Fantastique en France entre 1830 et 1850	25
2	LA DÉFINITION DU FANTASTIQUE	28
2.1	LA DÉFINITION DU FANTASTIQUE D'APRÈS QUELQUES THÉORICIENS FRANÇAIS	28
2.1.1	Charles Nodier (1830)	28
2.1.2	Pierre-Georges Castex (1951)	29
2.1.3	Louis Vax (1965)	30
2.1.4	Roger Caillois (1965)	31
2.1.5	Tzvetan Todorov (1970)	31
2.1.6	Irène Bessière (1973)	33
2.1.7	Jean Fabre (1992)	34
2.1.8	Joël Malrieu (1992)	34
2.1.9	Roger Bozzetto (1998)	35

2.1.10	Gilbert Millet et Denis Labbé (2005)	35
2.2	LE MERVEILLEUX ET L'ÉTRANGE	36
2.2.1	Le Merveilleux	36
2.2.2	L'Étrange	38
2.3	DES DIVERGENCES THÉORIQUES À PROPOS DE LA DÉFINITION DU FANTASTIQUE	39
3	LE FANTASTIQUE ET LE DISCOURS	41
3.1	LE NARRATEUR	41
3.1.1	Le narrateur autodiégétique	43
3.1.2	Le narrateur hétérodiégétique	44
3.2	LA NARRATION ET LES STRATÉGIES NARRATIVES	45
3.2.1	La modalisation : rhétorique du doute	45
3.2.2	Le ralentissement et l'accélération du temps	47
3.3	LA STRUCTURE NARRATIVE	50
3.3.1	La situation initiale	51
3.3.2	La perturbation	51
3.3.3	Les péripéties	51
3.3.4	La résolution	52
3.3.5	La situation finale	53
4	LE FANTASTIQUE ET LA DIÉGÈSE	54
4.1	L'ESPACE	54
4.1.1	L'espace physique	55
4.1.2	L'espace psychologique	57
4.2	LE TEMPS	57
4.2.1	Le temps physique	58
4.2.2	Le temps chronologique et historique	58
4.2.3	Le temps psychologique	58
4.3	LES PERSONNAGES.....	59
4.3.1	Le personnage qui subit le fantastique	59
4.3.2	Le personnage qui déclenche le fantastique	61
4.4	LES OBJETS	62
4.4.1	Du simple objet à l'objet du désir	63
4.4.2	Fusion entre sujet et objet	63
5	LES THÈMES DU FANTASTIQUE	65
5.1	LES THÈMES DU FANTASTIQUE D'APRÈS QUELQUES CHERCHEURS....	65
5.2	PIERRE-GEORGES CASTEX	65
5.3	ROGER CAILLOIS	66
5.4	LOUIS VAX	67

		10
5.5	TZVETAN TODOROV	67
5.6	GILBERT MILLET ET DENIS LABBÉ	70
5.7	LES THÈMES DU FANTASTIQUE : DES CONSIDÉRATIONS D'ENSEMBLE.....	71

DEUXIÈME PARTIE LE FANTASTIQUE CHEZ HONORÉ DE BALZAC

1	BALZAC ET LE FANTASTIQUE	73
1.1	BALZAC FANTASTIQUE : QUELQUES INFLUENCES	74
1.1.1	<i>Melmoth the Wanderer</i>	74
1.2	LE FANTASTIQUE CHEZ BALZAC DANS SES « ÉTUDES PHILOSOPHIQUES »	76
2	UNE ANALYSE DE <i>MELMOTH RÉCONCILIÉ</i>.....	78
2.1	L'INTRIGUE	78
2.2	LE NARRATEUR ET LES STRATÉGIES NARRATIVES	79
2.3	L'ESPACE	80
2.4	LE TEMPS	81
2.5	LES PERSONNAGES	83
2.6	<i>MELMOTH RÉCONCILIÉ</i> ET LE FANTASTIQUE	86
2.7	DE <i>MELMOTH THE WANDERER</i> À <i>MELMOTH RÉCONCILIÉ</i> : QUELQUES ÉLÉMENTS D'INTERTEXTUALITÉ	90

TROISIÈME PARTIE LE FANTASTIQUE CHEZ THÉOPHILE GAUTIER

1	GAUTIER ET LE FANTASTIQUE	93
1.1	GAUTIER, « UN ADMIRATEUR D'HOFFMANN »	93
1.2	FIDÉLITÉ AU GENRE	94
2	UNE ANALYSE DE <i>LA CAFETIÈRE</i>	97
2.1	L'INTRIGUE	97
2.2	LE NARRATEUR ET LES STRATÉGIES NARRATIVES	98
2.3	L'ESPACE	99
2.4	LE TEMPS	101
2.5	LES PERSONNAGES	102
2.6	LE SCHÉMA NARRATIF	104
2.7	LES OBJETS	106

		11
2.8	<i>LA CAFETIÈRE</i> ET LE FANTASTIQUE	108
3	UNE ANALYSE D'OMPHALE, HISTOIRE ROCOCO	110
3.1	L'INTRIGUE	110
3.2	LE NARRATEUR ET LES STRATÉGIES NARRATIVES	111
3.3	L'ESPACE	112
3.4	LE TEMPS	117
3.5	LES PERSONNAGES	119
3.6	LE SCHÉMA NARRATIF	124
3.7	LES OBJETS ET LES THÈMES	126
4	UNE ANALYSE DE LA MORTE AMOUREUSE	129
4.1	L'INTRIGUE	129
4.2	LE NARRATEUR ET LES STRATÉGIES NARRATIVES	129
4.3	L'ESPACE	133
4.4	LE TEMPS	136
4.5	LES PERSONNAGES	138
4.6	LE SCHÉMA NARRATIF	143
4.7	LES THÈMES	145
5	UNE ANALYSE DE LA PIPE D'OPIUM	150
5.1	L'INTRIGUE	150
5.2	LE NARRATEUR ET LES STRATÉGIES NARRATIVES	151
5.3	L'ESPACE	153
5.4	LE TEMPS	156
5.5	LES PERSONNAGES	157
5.6	LE SCHÉMA NARRATIF	159
5.7	LES THÈMES	160

QUATRIÈME PARTIE
LE FANTASTIQUE CHEZ BALZAC ET GAUTIER :
CONSIDÉRATIONS D'ENSEMBLE

1	LES THÈMES : EN GUISE DE CLASSIFICATION	165
1.1	L'AMOUR	165
1.2	LA MORT	169
1.3	LA PERCEPTION-CONSCIENCE	170
1.4	LA QUÊTE DU POUVOIR	175
1.5	LES AXES THÉMATIQUES DANS LES RÉCITS ÉTUDIÉS : DES CONSIDÉRATIONS D'ENSEMBLE	180

EN GUISE DE CONCLUSION 182

RÉFÉRÉNCES 185

ANNEXES 190

TABLEAUX

Tableau 1 – Fantastique entre 1830 et 1850 : des exemples	26
Tableau 2 – Récits fantastiques autodiégétiques : des exemples	44
Tableau 3 – Récits fantastiques hétérodiégétiques : des exemples	45
Tableau 4 – La modalisation dans les récits fantastiques de Gautier	47
Tableau 5 – L'accélération du temps dans le récit : <i>L'Homme au sable</i> d'E.T.A. Hoffmann	48
Tableau 6 – L'accélération du temps dans le récit : <i>Le Portrait de Dorian Gray</i> d'Oscar Wilde.....	49
Tableau 7 – L'accélération du temps dans le récit : <i>Onuphrius</i> de Gautier.....	50
Tableau 8 – La présence de la femme dans les titres de récits fantastiques	62
Tableau 9 – Les thèmes du fantastique chez Todorov	69
Tableau 10 – Les thèmes du fantastique chez Millet et Labbé	70
Tableau 11 – L'Œuvre fantastique de Balzac	77
Tableau 12 – L'intertextualité entre <i>Melmoth the wanderer</i> et <i>Melmoth réconcilié</i> : un exemple	91
Tableau 13 – L'Œuvre fantastique de Gautier	95
Tableau 14 – Schéma narratif de <i>La Cafetière</i>	105
Tableau 15 – Schéma narratif de <i>Omphale, histoire rococo</i>	126
Tableau 16 – Schéma narratif de <i>La Morte amoureuse</i>	144
Tableau 17 – Schéma narratif de <i>La Pipe d'opium</i>	160
Tableau 18 – Le thème de l'amour : source ou conséquence du fantastique ?	167
Tableau 19 – L'amour sublime et l'amour physique dans le fantastique de Gautier	169
Tableau 20 – La mort dans le fantastique de Gautier	170
Tableau 21 – L'illusion dans le fantastique de Gautier	173
Tableau 22 – La perception-conscience dans le fantastique de Gautier	175
Tableau 23 – Le pacte dans le fantastique au XIX ^e siècle	176
Tableau 24 – Les axes thématiques dans les récits étudiés	180

INTRODUCTION

Dans la présente thèse, j'ai le dessein d'étudier cinq récits de la littérature fantastique française : une nouvelle d'Honoré de Balzac (1799-1850) et quatre nouvelles de Théophile Gautier (1811-1872). Pour circonscrire le *corpus* littéraire de ma recherche, j'ai élu des récits publiés dans les années 1830, époque où la littérature fantastique s'est établie et s'est largement diffusée en France.

Cette recherche doctorale a, d'une part, un objectif théorique (l'étude du fantastique comme genre littéraire) et, d'autre part, deux objectifs pratiques (l'examen des caractéristiques du fantastique chez Balzac et chez Gautier et la traduction en portugais du Brésil de *Melmoth réconcilié* de Balzac et d'*Omphale histoire rococo* de Théophile Gautier) et est divisée en quatre parties. Chacune de ces parties est, de son côté, sous-divisée en chapitres.

Dans la **Première Partie**, partagée en cinq chapitres et intitulée « Le Fantastique », je me consacre à l'étude du fantastique à la lumière de l'histoire et de la théorie traitant spécifiquement de ce genre. J'y présente, tout d'abord, un abrégé de l'histoire du fantastique en France jusqu'à la première moitié du XIX^e siècle (Chapitre 1). Ensuite, je me penche sur quelques définitions du fantastique, élaborées par des chercheurs qui s'en sont occupés dans l'intention d'en dégager leurs ressemblances et leurs dissemblances (Chapitre 2). Ultérieurement, pour des raisons didactiques, j'examine séparément les éléments qui se combinent à l'intérieur du texte littéraire pour lui conférer du sens : je traite respectivement des catégories du

discours (Chapitre 3), des catégories de la diégèse (Chapitre 4) et des thèmes (Chapitre 5), toujours en les envisageant du point de vue du fantastique.

La **Deuxième Partie**, composée de deux chapitres et intitulée « Le Fantastique chez Honoré de Balzac », présente quelques données sur l'œuvre fantastique de Balzac, reconnu mondialement pour sa production réaliste et méconnu en France et ailleurs pour sa production de veine mystique et surnaturelle (Chapitre 1). Pour exemplifier les procédés rhétoriques, stylistiques et thématiques de Balzac dans le domaine du fantastique, cette partie est, de même, composée de l'examen littéraire de *Melmoth réconcilié*, nouvelle publiée en 1835 (Chapitre 2).

La **Troisième Partie**, divisée en cinq chapitres et intitulée « Le Fantastique chez Théophile Gautier », permet de retracer la façon dont se présente le fantastique chez Gautier. J'y expose ses influences et sa fidélité au genre du fantastique pendant presque quarante ans (Chapitre 1). Pour illustrer d'exemples son fantastique, j'analyse quatre de ses courts récits écrits et publiés dans les années 1830 : *La Cafetière* (Chapitre 2), *Omphale, histoire rococo* (Chapitre 3), *La Morte amoureuse* (Chapitre 4) et *La Pipe d'opium* (Chapitre 5).

Dans la **Quatrième Partie**, intitulée « Le Fantastique chez Balzac et Gautier : considérations d'ensemble », je soulève quelques questions d'interprétation à partir de la synthèse des figures et des thèmes qui ont été observés et traités dans la deuxième et dans la troisième parties de cette thèse. Je propose, de même, une classification thématique, basée essentiellement sur les récits étudiés dans ce travail.

En Guise de Conclusion, je reprends les leçons et les réflexions les plus importantes que j'ai menées tout au long de ce parcours.

La version de cette thèse qui a été soumise au jury contenait les traductions en portugais du Brésil de *Melmoth réconcilié*, d'Honoré de Balzac, et d'*Omphale histoire rococo*, de Théophile Gautier. Ces deux traductions ont été enlevées dans la présente version en vue de sa future publication en livre.

PREMIÈRE PARTIE

LE FANTASTIQUE

1 LE FANTASTIQUE EN FRANCE

Grâce à la traduction en français des textes d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, le maître allemand du fantastique, par François-Adolphe Loève-Weimars à partir de la fin des années 1820, ce genre littéraire s'est largement diffusé en France. Si on se réfère à l'histoire littéraire, le fantastique s'est développé au sein du romantisme en Europe. Le genre qui a rendu Hoffmann célèbre a cependant parcouru le XIX^e siècle (et l'a même dépassé), en s'adaptant aux changements de fond et de forme que la littérature a subis à cette époque-là, du romantisme proprement dit au symbolisme. Dans ce sens, il n'est pas rare d'entendre parler d'un fantastique ayant des traits essentiellement romantiques, surtout durant la première moitié du XIX^e siècle, ou avec des traits symbolistes, vers la fin de sa deuxième moitié. Ainsi, tout au long du XIX^e siècle, de nombreux écrivains français s'y sont consacrés, dont Alexandre Dumas, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Charles Nodier, Gérard de Nerval, Guy de Maupassant, Honoré de Balzac, Prosper Mérimée, Théophile Gautier, entre autres.

1.1 LE FANTASTIQUE EN FRANCE AVANT E.T.A. HOFFMANN

Avant même le XIX^e siècle, la France avait déjà été au contact de l'insolite en littérature (tel qu'il se présente et se caractérise au sein du fantastique, comme nous le verrons dans les chapitres suivants) à l'occasion de la publication, en 1772, du *Diable amoureux*, nouvelle de Jacques Cazotte

considérée, d'après Pierre-Georges Castex et d'autres spécialistes, comme le précurseur du fantastique en France, et aussi par l'entremise de quelques-uns des textes de Charles Nodier et d'Honoré de Balzac, écrits dans les trois premières décennies du XIX^e siècle.

En ce qui concerne Jacques Cazotte et Charles Nodier, j'y reviendrai plus en détail dans les prochaines sous-sections. Quant à Honoré de Balzac, je me consacrerai à l'étude de son œuvre fantastique dans la deuxième partie de ce travail.

1.1.1 *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte

Publié en 1772, *Le Diable amoureux*, roman de Jacques Cazotte (1720-1792), est reconnu comme le précurseur du fantastique en France.

Dans ce récit, Don Alvare, comme narrateur autodiégétique¹, raconte comment il a été initié aux rites de la cabale par l'un de ses camarades, Soberano, et comment il a évoqué, par curiosité, le diable. Ce diable, après avoir subi quelques métamorphoses (tête de chameau, épagneul, page, cantatrice), apparaît à Don Alvare comme une belle jeune fille appelée Biondetta. Quoique pris de doutes vis-à-vis de cette apparition, Don Alvare en tombe amoureux et décide de l'épouser, mais, avant le mariage avec Biondetta, il lui faut la permission de sa mère fort catholique et à qui il est très attaché.

Les deux partent alors vers Estramadure, la ville natale d'Alvare : lors de leur voyage, Biondetta essaie de séduire Alvare et quand cette femme y réussit, elle lui avoue être, en fait, le diable et se métamorphose une dernière fois en tête de chameau. Épouvanté, Alvare perd conscience et, le lendemain, il apprend que Biondetta est partie. Alvare part chez sa mère, où il se rend

¹ Nous utilisons la classification des types de narrateur que Gérard Genette propose dans son *Discours du récit* : « on distinguera [...] deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte (exemple : Homère dans *l'Illiade*, ou Flaubert dans *L'Éducation sentimentale*), l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte (exemple : *Gil Blas*, ou *Wuthering Heights*). Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, *hétérodiégétique*, et le second *homodiégétique* [...] Il faudra [...] distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit (*Gil Blas*), et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin [...] Nous réserverons pour la première variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique) le terme, qui s'impose, d'*autodiégétique*» (2007, p. 255-256, c'est l'auteur qui souligne).

compte que la plupart de ses aventures n'ont pas été que des rêves. Il y découvre, par le biais d'un docteur, qu'il a été sous l'empire du démon. Ce docteur lui conseille finalement de tisser des liens avec une femme dont les « talents célestes » (CAZOTTE, p. 206) ne lui permettront jamais de la confondre avec le Diable.

À la fin du récit, le lecteur peut se demander si l'explication par le rêve est valable ou si Alvare a vraiment vécu une histoire amoureuse avec un diable métamorphosé en femme. Ce doute, partagé entre le narrateur-potagoniste et le lecteur est l'un des éléments qui peut être attribué à la rhétorique du fantastique, point sur lequel je reviendrai opportunément.

Le Diable amoureux a soumis plusieurs écrivains à son influence, comme le constate Castex :

le chef-d'œuvre de Cazotte a franchi les frontières [...] nous retrouvons la trace de son influence dans le roman noir anglais et dans les contes germaniques. En Angleterre, Matthew Gregory Lewis, notamment, se souvient du *Diable amoureux* lorsqu'il ourdit l'intrigue principale du *Moine* [...] En Allemagne, Schiller, comme l'a montré M. Albert Béguin, emprunte au *Diable amoureux* quelques détails de son extraordinaire nouvelle, malheureusement inachevée, *Le Visionnaire* [...] Enfin, Hoffmann lui-même n'a pas dédaigné d'emprunter à Cazotte le sujet d'un conte, intitulé *L'Esprit élémentaire* (1994, p. 40-41).

Dans *Le Fantastique : la poétique de l'incertain*, Irène Bessière renforce l'idée que le chef-d'œuvre de Cazotte a orienté la production littéraire de quelques-uns des plus célèbres écrivains du fantastique allemand : « *Le Diable Amoureux* a influencé Schiller (*le Visionnaire*) et Hoffmann (*l'Esprit élémentaire*) » (1973, p. 93).

1.1.2 Charles Nodier

Les premiers récits de Charles Nodier ayant des caractéristiques du fantastique sont *Une heure ou La Vision* et *Jean Sbogor*, datant respectivement de 1806 et 1808. Pendant la décennie de 1820, Charles Nodier, connaisseur de l'œuvre d'E.T.A. Hoffmann, a publié d'autres récits fantastiques, dont *Smarra, ou les démons de la nuit* (1821) et *Trilby ou le lutin d'Argail* (1822).

Inscrit dans *Les Tristes ou Mélanges tirés des tablettes d'un suicide*, recueil publié en 1806, *Une Heure ou La Vision* est, selon Castex, « le premier conte fantastique » de Charles Nodier (1994, p. 126) et l'un des premiers récits fantastiques écrits au XIX^e siècle.

Fort romantique, *Une Heure ou La Vision* raconte, par le moyen d'un narrateur homodiégétique, l'histoire d'un homme qui, après la mort de sa bien-aimée, Octavie, devient obsédé par l'idée qu'elle reviendra le chercher. Considéré comme fou, cet homme se met à l'écart de la société et, nuit après nuit, sort dans le but de la rejoindre.

1.2 LE FANTASTIQUE EN FRANCE AU XIX^E SIÈCLE : DES INFLUENCES EN ANGLETERRE ET EN ALLEMAGNE

Des éléments importants de la genèse du fantastique français du XIX^e siècle se trouvent en Angleterre et en Allemagne à l'instar de ceux du romantisme, mouvement littéraire au sein duquel s'est développé le fantastique : d'une part, le roman gothique anglais, appelé aussi « roman noir » et, d'autre part, le romantisme allemand, dont les thèmes ont largement inspiré la littérature occidentale.

Né à la moitié du XVIII^e siècle et dont quelques-uns des romans les plus célèbres sont *Le Château d'Otrante* (1764) d'Horace Walpole, *Les Mystères d'Udolpho* (1794) d'Ann Radcliff, *Le Moine* (1795) de Matthew Lewis, *Melmoth ou l'homme errant* (1820) de Charles Robert Maturin, entre autres, le gothique anglais est un mouvement caractérisé par des récits encadrés dans des ambiances lugubres, telles que des châteaux ruinés, des cimetières, des couvents, etc. Selon Denis Labbé et Gilbert Millet, le gothique est, de même, distingué par l'introduction d'« un surnaturel inquiétant et souvent d'essence diabolique » (2005, p. 54). Avec de tels décors et avec l'apparition du surnaturel et du démoniaque comme thèmes, nous comprenons les raisons pour lesquelles le gothique anglais figure comme l'une des sources du fantastique français.

En plus du roman gothique anglais, le fantastique français a trouvé en Allemagne des influences fondamentales, dont Friedrich Schiller (1759-1805)

et Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). En ce qui concerne ce dernier, il est presque impossible de ne pas songer à son *Faust* quand on lit quelques-uns des récits de Balzac dont le thème est celui du pacte, comme *La Peau de chagrin*, *L'Élixir de longue vie* et *Melmoth réconcilié*. C'est, d'ailleurs, par la plume d'un écrivain qui écrira, de sa part, des récits fantastiques que la France découvre *Faust*, comme le signalent Labbé et Millet : « Les regards se tournent vers l'Allemagne. Le fantastique français va y puiser son inspiration. C'est ainsi que *Faust* est traduit par Gérard de Nerval, mis en musique par Berlioz » (2005, p. 64).

En plus de Schiller et de Goethe qui ont subi, de leur côté, l'influence de Jacques Cazotte, comme je l'ai mentionné auparavant, l'Allemagne a offert aux écrivains français la plus emblématique et la plus importante de leurs influences en ce qui se rapporte au fantastique : il s'agit d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann et c'est à lui que je me consacrerai dorénavant.

1.2.1 Hoffmann, un cas particulier

L'influence que Hoffmann a exercée sur les écrivains français à partir de la traduction de ses textes en français est un fait indéniable, ce que nous vérifions dans quelques-unes des études les plus importantes qui ont été accordées au fantastique en tenant compte de sa genèse, dont *Le Conte fantastique en France* de Pierre-Georges Castex (1951), et *l'Histoire de la littérature fantastique en France* de Marcel Schneider (1964). Tous deux consacrent à Hoffmann un chapitre dans leurs travaux respectifs.

Dans son chapitre intitulé « L'Initiateur allemand », Castex remonte aux circonstances qui ont favorisé la traduction d'E.T.A. Hoffmann en France : il s'agit de l'installation à Paris d'un ami intime d'Hoffmann, le docteur Kareff, en 1822, la même année que la mort de celui-là. À Paris, Koreff fait connaissance avec François-Adolphe Loève-Weimars, un jeune collaborateur de la *Revue de Paris*. Koreff apprend alors à Loève-Weimars des détails de la vie d'Hoffmann et l'incite à traduire les textes de cet écrivain allemand en français, comme l'évoque Castex : « Guidé et sans doute encouragé par Koreff, Loève-Weimars entreprit de traduire l'œuvre de

Hoffmann » (1994, p. 44). À cette époque-là, la critique et les écrivains, de leur côté, se mettent à analyser Hoffmann et son œuvre.

En 1829, la *Revue de Paris* fait paraître une traduction de *On the Supernatural in Fictitious Composition ; and particularly on the Works of Ernest William Hoffmann*², article de Walter Scott qui déprécie Hoffmann. L'écrivain écossais prétend que :

L'originalité du génie, du caractère et des habitudes d'Ernest-Théodore-Guillaume Hoffmann le rendaient propre à se distinguer dans un genre d'ouvrages qui exige l'imagination la plus bizarre. Ce fut un homme d'un rare talent. Il était à la fois poète, dessinateur et musicien ; mais malheureusement son tempérament hypocondriaque le poussa sans cesse aux extrêmes dans tout ce qu'il entreprit : ainsi sa musique ne fut qu'un assemblage de sons étranges, ses dessins que des caricatures, ses contes, comme il le dit lui-même, que des extravagances (1829).

C'est de cette façon, entre éloges et provocations, que Scott traite Hoffmann tout au long de son article. Il attribue, en plus, à un « véritable état de folie » de Hoffmann ce qu'il appelle des « extravagances » au sein de son œuvre. Les défenseurs d'Hoffmann en France, dont Saint-Marc Girardin et Loève-Veimars, prennent la défense de l'écrivain allemand. Dans *Les Dernières Années et la Mort de Hoffmann*, étude sortie dans *La Revue de Paris*, Loève-Veimars soutient que :

S'il est des écrivains qui trouvent leur immense talent et leur verve dans le bonheur et dans l'opulence, il en est d'autres dont la route a été marquée à travers toutes les afflictions humaines, et dont un fatal destin a nourri l'imagination par des maux inouïs et par une éternelle misère (*Revue de Paris*, 1929, p. 263).

Les troubles psychologiques attribués à Hoffmann et les afflictions dont parle Loève-Veimars excitaient les romantiques, contribuant à faire de l'écrivain allemand une légende et un modèle à suivre par les écrivains français de la première moitié du XIX^e siècle. Dans *Le Récit fantastique*, Irène Bessière signale cependant qu'il y avait une sorte d'exagération pour ce qui est de l'image mythique construite autour d'Hoffmann en France :

[Hoffmann] exprime une vision douloureuse et tourmentée du monde [...] Aussi était-il à la fois tentant et inévitable de

² Publié à la première en 1825 dans *Foreign Quarterly Review*, revue anglaise.

susciter en France, une légende ‘romantique’ autour de Hoffmann – individu malade, au bord de la folie, proie de ses fantasmes [...] Hoffmann mena cependant une existence fort prosaïque. Son influence en France est incomparablement plus importante que celle qu’il a exercée en Allemagne même (1973, p. 94).

La querelle entre Scott et les défenseurs d’Hoffmann a probablement contribué au devenir du mythe tournant autour de celui que Castex conçoit comme l’initiateur du fantastique en France. Dans ce sens, on comprend pourquoi il est parvenu à une plus grande popularité en France qu’en Allemagne. Théophile Gautier en était conscient et il l’a fait remarquer dans *Les Contes d’Hoffmann*, article paru en 1836 dans la *Chronique de Paris* : « Hoffmann est populaire en France, plus populaire qu’en Allemagne. — Ses contes ont été lus par tout le monde ; la portière et la grande dame, l’artiste et l’épicière en ont été contents » (1883, p. 41).

Marcel Schneider, lui, se penche, surtout, sur quelques données biographiques hoffmanniennes, sur les thèmes principaux observés dans ses ouvrages et, finalement, sur ce qu’il intitule « variations sur le nom de Hoffmann » ; ces variations auxquelles Schneider fait allusion ont rapport à la façon dont certains écrivains français ont écrit, entre 1830 et 1870, sous l’emprise de Hoffmann ; il en cite quelques-uns :

Hoffmann a ouvert la voie, il a indiqué le chemin : après lui chacun se précipite. On a plus à démontrer ce que lui doivent Nerval, Musset, Sand, Nodier, Gautier, Baudelaire, Champfleury, Cladel, Barbey, Villiers, Maupassant, tant d’autres (1985, p. 166).

Quant aux thèmes principaux empruntés à l’œuvre d’Hoffmann, Schneider en indique deux : « la folie et la puissance du mal » (1985, p. 157). La folie comme thème, reprise maintes fois dans la littérature fantastique française du XIX^e siècle, est vérifiable chez Nodier (ex. : *Une heure ou La Vision*), chez Gautier (ex. : *Onuphrius*), chez Villiers de l’Isle-Adam (ex. : *Véra*) et chez Maupassant (ex. : *La Chevelure*), pour ne prendre comme exemple que quelques-uns des écrivains cités par Schneider. Quant au thème de la puissance du mal, nous pouvons faire référence à Gautier (ex. : *La Morte amoureuse*) et à Maupassant (ex. : *Le Horla*).

L'adhésion à Hoffmann a été si grande auprès des écrivains français du XIX^e siècle que, outre l'emprunt de ses thèmes et de ses stratégies narratives comme exemple, ils avaient même une sorte d'envie de le citer dans leurs ouvrages, comme Théophile Gautier³ dans *Onuphrius*, conte publié en 1832, dont le sous-titre est « Les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann », ou bien comme Alexandre Dumas qui a fait d'Hoffmann le personnage principal de *La Femme au collier de velours*, nouvelle parue en 1851.

1.3 LE FANTASTIQUE EN FRANCE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX^E SIÈCLE

Comme je l'ai fait remarquer dans les sous-sections précédentes, le lecteur français a eu ses premiers contacts avec la littérature fantastique avant même que ce genre ait atteint son essor dans les années 1830 grâce à la notoriété que les écrivains, qui tenaient le rôle de critiques littéraires, et les lecteurs ont conféré à E.T.A. Hoffmann (à son œuvre, voire aux particularités de sa vie personnelle, surtout celles concernant ses émotions et ses présumés troubles psychiques qui étaient parfaitement en accord avec les attentes romantiques, ce qui a entraîné un intérêt tout particulier envers les ouvrages de l'écrivain allemand, beaucoup plus significatif en France qu'en Allemagne).

De cette façon, nous discernons, d'une part, un fantastique français avant la traduction des textes littéraires d'Hoffmann (représenté notamment par des écrivains comme Jacques Cazotte, au XVIII^e siècle, et Charles Nodier et Honoré de Balzac, au XIX^e siècle). Il faut pourtant se souvenir qu'E.T.A. Hoffmann a établi des liens avec Cazotte et Nodier à une époque antérieure aux années 1830 : si, d'un côté, Cazotte a influencé Hoffmann avec son *Diable amoureux*, Hoffmann a exercé, d'un autre côté, son emprise sur Nodier, lecteur des Allemands avant leur traduction en français, tout au début du XIX^e siècle.

³ Gautier cite directement Hoffmann aussi dans *Deux acteurs pour un rôle* (1841), dans *Avatar* (1856) et dans *Jetatura* (1856).

D'autre part, nous reconnaissons un fantastique français plus expressif après les traductions d'Hoffmann, ainsi que des querelles entre les défenseurs et les adversaires de la rhétorique hoffmannienne.

1.3.1 Le fantastique en France entre 1830 et 1850

Encore que le fantastique ait traversé tout le XIX^e siècle, pour délimiter mon *corpus*, je focaliserai mon attention sur quelques-unes de ses représentations et sur quelques-uns de ses auteurs durant la période comprise entre les années 1830 et 1850, celle que Castex a nommée dans son *Conte fantastique en France* « l'âge d'or » de ce genre. Castex observe que les circonstances où le fantastique s'est enraciné dans le sol français étaient fort favorables :

L'exploration du mystère n'a jamais été conduite avec autant de passion qu'aux environs de 1830 ; les esprits les plus sérieux recourent, pour expliquer les phénomènes déconcertants de l'expérience humaine, aux hypothèses les plus hardies. En 1829, le publiciste Félix Bodin donne la découverte du magnétisme animal comme un événement essentiel de la civilisation moderne. La même année, le D^r Alexandre Bertrand expose aux lecteurs du *Globe* les résultats de ses recherches sur le somnambulisme, la sorcellerie, la lycanthropie, la possession, les transes et l'extase mystique. [...] Telle est bien la tendance nouvelle parmi ceux qui s'intéressent au monde inconnu : il ne s'agit plus d'atteindre par des méthodes secrètes à une vérité occulte, mais d'élargir le champ de l'enquête scientifique et d'expliquer les anomalies au lieu de les admettre *a priori* ou de les nier contre l'évidence (1994, p. 57).

C'est dans ce contexte d'ouverture aux explorations de l'inconnu que les traductions d'E.T.A. Hoffmann ont pu être si bien accueillies par le public français, comme par la critique et par les écrivains qui ont promptement écrit, de leur côté, des ouvrages qui se sont avérés fantastiques. À cette époque-là, l'adjectif *fantastique* a été employé pour désigner des ouvrages non seulement littéraires. À ce propos, Castex remarque :

L'adjectif *fantastique* ne définit plus seulement l'étrange climat où se déroulent les contes d'Hoffmann ; il est employé à tout propos, dans les acceptions les plus diverses [...] Le terme est donc aussi couramment employé et galvaudé que celui de *romantique*. On énonce ces quatre syllabes comme une formule magique ; on les accole, comme une marque de qualité, sur les

marchandises les plus diverses (1994, p. 65-66, c'est l'auteur qui souligne).

Par le moyen d'une brève recherche sur la base de données de Gallica, nous corroborons le constat de Castex : entre les années 1830 et 1850, j'ai trouvé comme résultat trente-neuf ouvrages ayant l'adjectif « fantastique » dans leur titre, dont trente livres, cinq images et quatre partitions de musique. Sous la rubrique « livres », j'ai décelé différents genres au sein de la littérature et d'autres domaines artistiques : des récits, des drames, des pantomimes, des opéras, des ballets et même un texte d'histoire (*Histoire fantastique de la révolution de juillet, en soixante-dix articles, ou Recueil de variétés insérées dans La Quotidienne*, publiée en 1834 par Alfred Nettement).

Du côté de l'histoire, la genèse et le développement du fantastique, incorporés à ceux du romantisme, remontent à une époque de révolutions. C'est dans ce contexte historique, où il y a eu des changements de paradigmes résultant de la nouvelle manière de penser et d'agir de la société, que le goût pour le fantastique dans les arts s'est installé en Europe.

En ce qui concerne spécialement la littérature, domaine examiné dans la présente thèse, citons quelques écrivains qui se sont adonnés au fantastique entre les années 1830 et 1850 et leurs ouvrages les plus célèbres sortis à cette époque-là dans le Tableau 1 :

Charles Nodier	<i>La Fée aux miettes</i> (1832) <i>Jean-François les Bas-Bleus</i> (1832) <i>Inès de las Sierras</i> (1837)
Gérard de Nerval	<i>La Main enchantée</i> (1832) <i>Le Monstre vert</i> (1849)
Honoré de Balzac	<i>La Peau de chagrin</i> (1831) <i>L'Élixir de longue vie</i> (1831) <i>Melmoth réconcilié</i> (1835)
Prosper Mérimée	<i>Vision de Charles XI</i> (1831) <i>Les Âmes du Purgatoire</i> (1834) <i>La Vénus d'Ille</i> (1837)
Théophile Gautier	<i>La Cafetière</i> (1831) <i>La Morte amoureuse</i> (1836)

Tableau 1 – Fantastique entre 1830 et 1850 : des exemples

Après avoir présenté un abrégé de l'histoire du fantastique en France, de son précurseur au XVIII^e siècle, Jacques Cazotte, aux années 1850, il faut se demander ce qu'est finalement le fantastique. J'essaye d'y répondre.

2 LA DÉFINITION DU FANTASTIQUE

Comme adjectif, le terme « fantastique », pris au sens large, désigne tout ce qui « est créé par l'imagination, qui n'existe pas dans la réalité » (*Nouveau Petit Robert*, 2007, p. 1012). Relativement à la littérature, cette définition est insuffisante, parce qu'elle pourrait s'appliquer à différents genres littéraires, comme le merveilleux et les textes de science-fiction. La littérature française et mondiale nous fait voir qu'il serait trompeur d'affirmer que l'insolite littéraire n'existait pas avant *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte ou des récits d'E.T.A. Hoffmann ; il est pourtant évident qu'un genre avec des caractéristiques fort marquées a été engendré à la fin du XVIII^e siècle et a atteint son épanouissement au XIX^e siècle. C'est sur la définition de ce fantastique, consolidé comme genre littéraire, que je m'applique dès lors.

2.1 LA DÉFINITION DU FANTASTIQUE D'APRÈS QUELQUES THÉORICIENS FRANÇAIS

Au sens strict, les spécialistes du fantastique se sont consacrés à en fournir une définition. Dans le présent travail, j'en analyse quelques-unes, que j'expose ci-dessous en respectant leur ordre de parution, dans le but de les examiner et de saisir leurs particularités, ainsi que les divergences et les points d'accord entre les théoriciens les plus renommés en cette matière.

2.1.1 Charles Nodier (1830)

En plus de ses récits fantastiques sortis dans les premières décennies du

XIX^e siècle, Nodier a publié dans *La Revue de Paris*, en 1830, *Du fantastique en littérature*, essai dans lequel il a établi les liens entre le romantisme et le fantastique. Grâce à ce texte, Nodier peut être considéré comme l'un des premiers écrivains français envisageant le fantastique sous un angle théorique. À cette époque-là, autour des années 1800, d'autres écrivains ont aussi publié des articles portant sur le fantastique, dont Gérard de Nerval, Théophile Gautier et Walter Scott.

2.1.2 Pierre-Georges Castex (1951)

Dans *Le Conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*, travail publié en 1951, Pierre-Georges Castex se consacre à l'étude du fantastique, tout d'abord sous un angle historique, c'est-à-dire qu'il examine les racines de ce genre (en France et en Allemagne) et comment il s'est présenté et s'est développé au long du XIX^e siècle. Ensuite, il analyse d'une façon panoramique l'œuvre fantastique de huit écrivains français (Charles Nodier, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Prosper Mérimée, Gérard de Nerval, Lautréamont, Villiers de l'Isle-Adam et Guy de Maupassant)⁴.

Dès l'« Introduction » à son ouvrage, Castex fournit une définition de ce qu'est le fantastique pour lui :

Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle (1994, p. 8).

De cette définition, nous pouvons saisir deux données essentielles de la caractérisation du fantastique, reprises au cours du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle par les spécialistes : 1) le fantastique ne se confond pas avec l'arrangement des faits d'un récit mythologique ou d'une féerie, autrement dit il ne se confond pas avec merveilleux ; 2) la vie réelle dont parle Castex, étant un cadre en accord avec le monde qu'on perçoit extra-littérairement, est la base du récit fantastique, c'est ce cadre spatio-temporel qui est bouleversé.

⁴ On observe que, dans le but de montrer les éléments fantastiques trouvés dans une considérable quantité d'ouvrages de ces écrivains, Castex a choisi de les résumer plutôt que de les analyser.

Dans le quatrième chapitre de son *Conte fantastique en France*, nommé « L'Âge d'or », Castex ajoute quelques renseignements à sa définition du fantastique :

Le véritable conte fantastique intrigue, charme ou bouleverse en créant le sentiment d'une présence *insolite*, d'un *mystère* redoutable, d'un pouvoir *surnaturel*, qui se manifeste comme un avertissement d'au-delà, en nous ou autour de nous, et qui, en frappant notre *imagination*, éveille un écho immédiat dans notre cœur. Voilà, dans sa nouveauté saisissante, le genre qui vers 1830, conquiert en France ses titres de noblesse, grâce à une foule d'œuvres inégales, mais souvent ingénieuses et parfois profondes (1994, p. 70).

Dans ce passage, nous trouvons des concepts-clés tournant autour du fantastique littéraire, dont « insolite », « mystère », « surnaturel » et « imagination ».

Au lieu de restreindre le fantastique, Castex en offre une définition assez ample et signale que ce genre a obtenu du succès en France par le moyen d'une « foule d'œuvres inégales », ce qu'il atteste dans les chapitres consacrés à l'étude des écrivains sur lesquels il se penche, dont les ouvrages sont des nouvelles ou des romans, voire de la poésie en prose, comme *Les Chants de Maldoror* (1869) de Lautréamont.

2.1.3 Louis Vax (1965)

Dans *La Séduction de l'étrange*, Louis Vax traite du sentiment de l'étrange que, selon lui, éveillent en nous les ouvrages fantastiques. Il y explique quelle est la condition nécessaire pour que se produise le fantastique :

Pour s'imposer, le fantastique ne doit pas seulement faire irruption dans le réel, il faut que le réel lui tende les bras, consente à sa séduction. Le fantastique, tout fantastique qu'il soit, est évident. Mieux : naturel (1987, p. 88).

D'après lui, dans le contexte de l'irruption de l'insolite dans le réel, il doit y avoir un personnage acceptant d'en faire partie, d'où la notion de *séduction* se trouvant tout au long de son étude et figurant dans le titre de son ouvrage.

2.1.4 Roger Caillois (1965-1966)

Dans *Au cœur du fantastique*, Roger Caillois définit d'une façon assez objective ce qu'est le fantastique : « tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » (1965, p. 61).

Cette définition est en accord avec celle de Castex et de Vax : pour lui, il s'agit aussi de l'irruption de l'insolite dans un cadre familial.

Caillois est aussi un grand connaisseur de la littérature fantastique mondiale. Outre ses réflexions théoriques à propos de ce genre littéraire, il a publié, en 1966, une anthologie en deux tomes de récits fantastiques publiés par des écrivains de différentes nationalités. Dans cette anthologie, il définit encore une fois ce qu'est le fantastique :

Dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour immuables. Il est impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition (1966, p. 9).

2.1.5 Tzvetan Todorov (1970)

Tzvetan Todorov, structuraliste au moment de la parution de son *Introduction à la littérature fantastique* en 1970, a cerné le fantastique en tant que genre sans se soucier des données de l'histoire littéraire, c'est-à-dire que, différemment des autres spécialistes que j'ai examinés, il ne traite pas le fantastique comme une sorte de mouvement ayant des racines particulières dans le temps et dans l'espace. Ainsi, ses exemples vont des *Mille et une nuits*, recueil de contes arabes, à des écrivains français du XIX^e siècle. Il s'y arrête cependant parce qu'il est convaincu que la psychanalyse, avec sa compréhension de la vie psychique, s'approprie du lieu que le fantastique a occupé, surtout, au XIX^e siècle.

Dans le but de préciser ce qu'est le fantastique, Todorov l'a distingué en le contrastant avec l'étrange et le merveilleux, des genres qui lui sont voisins, et a formulé sa définition autour du concept d'hésitation :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un

événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous [...] 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 l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel (1976, p. 29).

L'hésitation dont parle Todorov concerne nécessairement celle du lecteur et, ici, il est impératif de souligner que le lecteur auquel il fait allusion correspond à ce qu'il nomme une « fonction de lecteur », c'est-à-dire un narrataire ayant une relation directe avec le narrateur et non pas le lecteur se trouvant dans le monde extra-littéraire qui a, de son côté, une relation directe avec l'auteur du texte.

Pour lui, « cette hésitation peut être ressentie également par un personnage » (1976, p. 37), même si cette condition n'est pas toujours satisfaite dans le récit fantastique. Comme exemple de récit où l'hésitation ne touche que le lecteur, Todorov fournit celui de *Véra* de Villiers de l'Isle-Adam : dans ce récit, le protagoniste n'hésite pas sur la présence de sa bien-aimée morte.

À l'hésitation du lecteur et à celle du personnage, Todorov ajoute une troisième condition pour que le fantastique se produise : il s'agit de l'adoption d'une attitude spécifique du lecteur vis-à-vis du texte : celui-là ne peut le lire en l'interprétant ni d'une façon allégorique ni d'une façon poétique.

C'est à partir donc de ces trois conditions que Todorov élabore sa définition du fantastique et, bien qu'elle soit la plus restrictive parmi celles sur lesquelles je me suis penchée, elle est l'une des plus répandues au Brésil⁵.

⁵ Au Brésil, il y a un colloque annuel à l'université de l'état du Rio de Janeiro (UERJ) consacré à des discussions portant sur l'insolite en littérature. J'y ai participé en 2014 et en 2015 et j'ai procédé à une recherche dans ses cahiers de résumés pour vérifier combien de fois les spécialistes en fantastique que j'ai examinés dans le présent travail ont été cités. Voici les résultats :

2014 : Castex (0) ; Vax (1) ; Caillois (0) ; Todorov (64) ; Bessière (11) ; Fabre (0) ; Malrieu (0) ; Bozzetto (1) ; Labbé et Millet (0).

2.1.6 Irène Bessière (1973)

Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain, étude d'Irène Bessière parue trois ans après celle de Todorov, est l'une des plus citées entre les chercheurs en fantastique au Brésil. Une des premières spécialistes à questionner quelques-unes des affirmations de son célèbre prédécesseur, Bessière lui consacre une section dans son ouvrage, intitulée « Todorov et l'inexact partage du fantastique ». Elle y observe, par exemple, une « confusion constante » (1973, p. 56) que Todorov fait lorsqu'il mêle si étroitement le « surnaturel » au genre du merveilleux. Rappelons ici que, selon lui, quand l'hésitation disparaît pour donner lieu à une solution de fond surnaturel, on quitte le domaine du fantastique pour rejoindre celui du merveilleux.

Bessière se rend aussi compte de la restriction qu'impose Todorov au genre du fantastique au moment d'en élaborer sa définition : « Telle notation sur l'importance de l'hésitation est faussement restrictive » (1973, p. 56). Elle affirme, en revanche, que « le fantastique ne résulte pas de l'hésitation entre deux ordres, naturel et surnaturel, mais de leur contradiction dans le texte, et donc de leur récusation mutuelle et implicite » (1973, p. 57). C'est juste par le critère de la contradiction que Bessière définit, de son côté, ce qu'est le fantastique :

Ambivalent, contradictoire, ambigu, le récit fantastique est essentiellement paradoxal. Il se constitue sur la reconnaissance de l'altérité absolue à laquelle il suppose une rationalité originale, « autre » précisément. Moins que de la défaite de la raison, il tire son argument de l'alliance de la raison avec ce qu'elle refuse habituellement [...] Il se joue de la réalité dans la mesure même où il identifie le singulier à la rupture de l'identité, et la manifestation de l'insolite à celle d'une hétérogénéité, toujours perçue comme organisée, comme porteuse d'une logique secrète ou inconnue (1973, p. 23).

Ce dont parle Bessière, d'une façon peut-être plus raffinée que celle de Castex, Vax et Caillois, c'est que le fantastique se développe au milieu d'une

2015 : Castex (1) ; Vax (5) ; Caillois (1) ; Todorov (47) ; Bessière (5) ; Fabre (0) ; Malrieu (0) ; Bozzetto (0) ; Labbé et Millet (0).

Comme cette recherche le montre, Todorov est sans aucun doute le spécialiste en littérature fantastique dont les études ont été rédigées en langue française le plus connu et le plus cité au Brésil.

contradiction entre deux ordres qui *a priori* ne peuvent pas exister de manière concomitante. Bessière va pourtant plus loin : dans sa définition, elle observe que cette contradiction va au-delà de l'irruption de l'insolite dans un cadre réaliste, formule que j'ai trouvée à maintes reprises jusqu'à présent, même si avec des mots différents ; il s'agit de l'union entre la raison avec ce qui n'est pas raisonnable. Dans de pareilles circonstances, il y a un jeu mobilisant l'identité et l'altérité.

2.1.7 Jean Fabre (1992)

Dans son *Miroir de sorcière*, ouvrage paru en 1992, Jean Fabre consacre une centaine de pages à une discussion portant sur la définition de fantastique. Fabre y analyse, tout d'abord, la paire antithétique réel/surnaturel : il signale que, bien que l'opposition classique à « surnature » soit « nature », il lui semble plus adéquat d'employer le concept de « réel » au détriment de celui de « nature », parce que réel « renvoie à la fois à une catégorie du vécu et, par le truchement de 'réalisme', à une catégorie esthétique » (1992, p. 64).

Fabre observe que « sans qu'il y ait un consensus, un constat s'est imposé de façon majoritaire dans la critique sérieuse : le Fantastique a pour origine ce qu'on appelle plus souvent une 'rupture' ou une 'irruption' » (1992, p. 83).

2.1.8 Joël Malrieu (1992)

Dans *Le Fantastique*, Joël Malrieu définit ce qu'est le fantastique pour lui :

Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur ou non à lui, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement (1992, p. 49).

La définition de Malrieu repose sur son concept de *phénomène*, c'est-à-dire une manifestation bouleversant le protagoniste du récit fantastique. Il y

remarque le caractère isolé du personnage ; pour Malrieu, ce trait propre qui permet de le distinguer est l'une des conditions pour la réalisation du fantastique : « sans solitude du personnage, il n'est pas de fantastique » (1992, p. 56). Il note aussi que le phénomène peut être surnaturel ou non. Dans ce deuxième cas, la manifestation arbitraire et inquiétante serait plutôt d'ordre psychique.

La proposition de Malrieu rejoint, avec d'autres termes, celle de ses prédécesseurs quand il précise que la présence du phénomène représente une contradiction profonde avec la vie du personnage, ce que Caillois a exprimé en peu de mots comme « une rupture de l'ordre reconnu ».

2.1.9 Roger Bozzetto (1998)

Dans la même lignée des spécialistes que j'ai examinés auparavant, Bozzetto définit le fantastique :

Le texte fantastique instaure et rend sensible un type particulier de rapport au monde. Il le rend manifeste par la présence, dans le monde représenté, d'objets, d'événements et/ou de situations banales. Avec ceux-ci, il construit des simulacres (langagiers et iconiques) qui se réclament de l'évidence, mais dans lesquels la cohérence apparente du monde empirique, pourtant convoquée, est subordonnée à l'existence supposée d'autres lois. Celles-ci demeurent mystérieuses et donc angoissantes, car le texte n'y donne jamais accès (2001, p. 209).

Bozzetto observe la banalité des situations où le fantastique fait irruption et la subordination de la cohérence présente dans le monde empirique – représentée dans un récit dont le cadre réaliste en est la base – à des lois qui lui sont intangibles et qui deviennent, par conséquent, une source de mystère et d'angoisse.

2.1.10 Gilbert Millet et Denis Labbé (2005)

Le Fantastique de Gilbert Millet et Denis Labbé, l'étude la plus récente que j'ai analysée, quoique intéressante parce qu'elle se consacre aussi au cinéma fantastique, ne nous apporte rien de nouveau pour ce qui est de la

définition du fantastique. Nous pouvons y observer une sorte de synthèse des définitions que j'ai examinées auparavant :

Le fantastique est l'inconcevable devenu réalité. Que ce soit un inconcevable surnaturel (fantôme, vampire, loup-garou) ou tangible (psychopathe...), qu'il surgisse brusquement ou s'invite par paliers dans notre monde, il est lié à une forme de malaise, qui va de la simple appréhension à la terreur la plus profonde. Derrière la façade du réel, percent les éléments d'un autre univers. De l'idéalisme à la notion de transcendance, en passant par l'éventualité de l'inexistence de notre monde ou de la surnature, le fantastique est une réalité qui se dérobe (2005, p. 11).

Avec d'autres mots, Millet et Labbé reprennent la définition de Castex, de Vax, de Caillois et d'autres spécialistes en fantastique. Ils refusent, par contre, les limites imposées par Todorov dans sa définition :

Par commodité, une des définitions admises par l'école et le lycée – et non par l'université – est celle donnée, dans son *Introduction à la littérature fantastique*, par Tzvetan Todorov [...] La définition de Todorov est d'autant plus trompeuse qu'elle propose une équation simple à retenir : fantastique = hésitation (2005, p. 8).

Comme Irène Bessière, Millet et Labbé présentent une critique de la définition du fantastique de Tzvetan Todorov.

2.2 LE MERVEILLEUX ET L'ÉTRANGE

Quand on examine le fantastique, il est inévitable de faire allusion à deux genres qui sont considérés comme voisins : l'étrange et, principalement, le merveilleux. Leurs frontières ne semblent pas toujours nettes, d'où la nécessité de signaler quelques-unes de leurs ressemblances et de leurs dissemblances.

2.2.1 Le merveilleux

Au sens large, « fantastique » et « merveilleux » sont deux termes qui peuvent être tenus comme synonymes (une recherche dans des dictionnaires généraux de langue française peut facilement authentifier cette affirmation). Pour ce qui est de la littérature, le fantastique et le merveilleux se présentent,

en revanche, comme des genres avec leurs idiosyncrasies et, surtout, comme des genres qui sont nés dans des circonstances différentes. J'ai essayé jusqu'à présent de saisir les caractéristiques du fantastique, et, comme les spécialistes en ce genre, il m'est aussi impératif, quoique modestement, de faire quelques considérations à propos du merveilleux, étant donné ses similitudes avec le genre sur lequel je me penche tout au long de ce travail. Pour ce faire, j'ai réalisé une étude bibliographique dans le but de relever les éléments essentiels distinguant le fantastique du merveilleux ; les études consultées sont celles de Roger Caillois (1966), de Tzvetan Todorov (1972) et d'Irène Bessière (1973). Considérons de façon succincte ce que chacun d'eux écrit.

Dans la préface à son *Anthologie du fantastique*, avant de se pencher sur le fantastique, Caillois élucide l'essence du merveilleux :

L'univers du merveilleux est *naturellement* peuplé de dragons, de licornes et de fées ; les miracles et les métamorphoses y sont *continus* ; la baguette magique, d'un usage *courant* ; les talismans, les génies, les elfes et les animaux reconnaissants y abondent ; les marraines, sur-le-champ, exaucent les vœux des orphelines méritantes. En outre, *ce monde enchanté est harmonieux, sans contradiction*, pourtant fertile en péripéties, car il connaît, lui aussi, la lutte du bien et du mal ; il existe de mauvais génies et de mauvaises fées. *Mais, une fois acceptées les propriétés singulières de cette surnature, tout y demeure remarquablement stable et homogène* (1966, p. 8-9, c'est moi qui souligne).

Lorsque Caillois définit quelques-unes des caractéristiques du merveilleux, il observe que, dans le cadre de ce genre, le surnaturel est une règle : on peut affirmer en utilisant le lexique adopté par Caillois que, dans le merveilleux, les êtres et les procédés extraordinaires sont naturels, continus, courants et leur univers est enchanté, harmonieux, sans contradiction, stable et homogène. C'est à partir de cette définition que Caillois élabore, comme je l'ai exposé dans la section précédente, celle du fantastique : ce dernier est, dans son essence, diamétralement opposé au merveilleux puisqu'il représente, toujours d'après Caillois, une rupture de la cohérence universelle et un brisement de la stabilité du monde.

Passons aux réflexions de Tzvetan Todorov au sujet du merveilleux. Lorsqu'il s'y consacre, Todorov liste deux types différents de merveilleux. Tout d'abord, il parle du « fantastique-merveilleux ». Cette catégorie, d'après

lui, concerne les récits dont le développement est le même d'un récit à proprement parler fantastique, mais dont la fin montre une « acceptation du surnaturel » (1976, p. 57). Il en fournit comme exemples *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier et *Véra* de Villiers de l'Isle-Adam. Ensuite, Todorov explique ce qu'il intitule « merveilleux pur » : dans cette catégorie, explique-t-il, « les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite » (1976, p. 59). L'un des exemples qu'il offre sont les *Mille et une nuits*.

Irène Bessière critique la confusion que Todorov fait lorsqu'il associe le merveilleux au surnaturel et elle observe ce qui, à son avis, distingue le fantastique du merveilleux :

dans le conte de fées, le « il était une fois » place les événements narrés hors de toute actualité et prévient toute assimilation réaliste. La fée, l'elfe, le farfadet du conte féerique évoluent dans un monde différent du nôtre, parallèle au nôtre : toute contamination est exclue. À l'opposé, le fantôme, la « chose innommable », le revenant, l'événement anormal, insolite, l'impossible, l'incertain enfin font irruption dans l'univers familier, structuré, ordonné, hiérarchisé, où, jusqu'à la crise fantastique, toute faille, tout « glissement » semblaient impossibles et inadmissibles (1973, p. 32).

La distinction que fait Bessière entre le fantastique et le merveilleux est, à mon avis, plus efficace ; pour elle, au sein du merveilleux, il n'y a aucune possibilité de « contamination » des événements qui ont lieu dans ce type de récit avec le monde où règnent les lois naturelles. On peut dire qu'il y a dès le premier abord un pacte entre le narrateur et le narrataire assurant qu'aucune hésitation n'y soit impliquée. Le fantastique, quant à lui, pour se produire a besoin d'un univers familier.

2.2.2 L'étrange

Dans le même chapitre où Todorov examine les relations entre le fantastique et le merveilleux, il traite aussi des relations entre le fantastique et l'étrange. Il définit ce dernier de la façon suivante :

on relate des événements qui peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'une autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites et qui, pour cette raison, provoquent chez le personnage et le lecteur une réaction semblable à celle que

les textes fantastiques nous ont rendue familière (1976, p. 51).

Ce qu'observe Todorov, c'est que l'étrange et le fantastique partagent le caractère extraordinaire et inquiétant. Leur différence essentielle est que dans l'étrange l'élément insolite est le résultat d'une apparence trompeuse alors que dans le fantastique il y figure comme essence. En d'autres termes, ce que fait remarquer Todorov c'est que le récit fantastique et le récit étrange peuvent avoir des similitudes, mais à leur fin nous aurons des résultats différents.

Si dans le merveilleux, toujours d'après lui, la fin révèle que l'élément insolite est en fait de l'ordre de la « surnature », dans l'étrange, on découvre que l'événement extraordinaire découle de quelque chose d'ordre de la nature (ou des lois naturelles telles que nous apercevons dans le monde empirique).

2.3 DES DIVERGENCES THÉORIQUES À PROPOS DE LA DÉFINITION DU FANTASTIQUE

À partir de l'examen des définitions du fantastique se trouvant ci-dessus, je saisis que, malgré leurs nuances, elles sont plus ou moins consensuelles. D'après Castex, Vax, Caillois, Bessière, Fabre, Malrieu Bozzetto et Labbé/Millet, le fantastique, tout en étant une rupture de l'ordre reconnu, ne peut se fonder que sur un contexte représentant la vie réelle, c'est-à-dire la vie régie, dans le monde empirique, par les lois naturelles. De cette façon, il est nécessaire, dans ce type de récit, un cadre réaliste qui en soit la base. S'il n'y avait pas *a priori* un décor dépeignant des aspects du réel, nous serions probablement dans le domaine d'autres genres avec des caractéristiques semblables, dont par exemple le merveilleux et la science-fiction.

Todorov, quant à lui, n'affirme pas le contraire ; il met cependant en relief le concept d'hésitation – éprouvée, d'après lui, fréquemment par le personnage et irrévocablement par le lecteur – comme condition *sine qua non* pour que le fantastique se définisse en tant que genre, ce qui rend sa définition assez restreinte et, comme conséquence, exclut du fantastique tous les ouvrages où l'hésitation est absente. Bien que l'étude de Todorov ait été durement contestée par quelques-uns de ses successeurs, elle figure encore comme l'une des plus reconnues et des plus citées dans le domaine du

fantastique dans le Brésil et dans le monde.

3 LE FANTASTIQUE ET LE DISCOURS

Dans le domaine du fantastique, la façon dont on raconte l'histoire est parfois plus importante que ce qu'on y raconte et, comme je l'ai précisé auparavant, le fantastique est même défini par l'un des théoriciens analysés précédemment, Tzvetan Todorov, à partir des relations qu'on peut saisir entre le narrateur et le narrataire⁶, c'est-à-dire les relations au niveau discursif. Pour quelques-uns des spécialistes, il y a un certain type de narrateur qui paraît authentifier plus le fantastique que les autres types, ce que nous allons vérifier dans ce chapitre, ainsi que quelques-unes des stratégies les plus employées dans son discours.

3.1 LE NARRATEUR

D'après certains spécialistes, l'égalité identitaire entre le narrateur et le personnage subissant les effets du fantastique légitime ce genre au détriment du narrateur-témoin, c'est-à-dire le narrateur homodiégétique, et plus encore du narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, le narrateur hétérodiégétique. Todorov est peut-être le plus convaincu parce que, pour lui,

Dans les histoires fantastiques, le narrateur dit habituellement « je ». C'est un fait empirique que l'on peut vérifier facilement. *Le Diable amoureux*, *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, *Aurélia*, les contes de Gautier, ceux de Poe, *La Vénus d'Ille*, *Inès de las Sierras*, les nouvelles de Maupassant, certains récits de Hoffmann : toutes ces œuvres se conforment à la règle. Les exceptions sont presque toujours des textes qui, de plusieurs autres point de vue, s'éloignent du fantastique (1976, p. 87).

⁶ Todorov, de son côté, emploie le terme « lecteur ».

Ce que soutient Todorov, c'est une position théorique qui est en accord avec son principe d'hésitation comme condition *sine qua non* pour la réalisation du fantastique dans un récit littéraire. Il lui semble que le narrateur autodiégétique est chargé d'hésitation comme aucun autre puisqu'il est personnellement mêlé à l'histoire qu'il raconte. N'oublions pas pourtant que la prémisse de l'hésitation n'est qu'une des manières de définir et de saisir le fantastique dans un récit ; la subversion de l'ordre établi dans un cadre *a priori* réaliste étant visiblement le point d'accord entre les théoriciens sur lesquels je me suis penchée.

N'oublions pas non plus que, dans son *Introduction à la littérature fantastique*, l'un des ouvrages les plus cités au Brésil en ce qui concerne ce genre littéraire, Todorov offre des principes fort délimitants pour préciser ce qu'est le fantastique. Pour en donner deux exemples controversables, je signale que, selon lui, des textes de fond allégorique et poétique ne peuvent pas être tenus pour fantastiques, ce qui ne représente visiblement pas un consensus entre les spécialistes. Pour illustrer ce qui vient d'être dit, je renvoie à Pierre-Georges Castex qui, dans son étude sur le fantastique, examine l'œuvre poétique de Lautréamont ; en plus, Castex lui-même et d'autres spécialistes du fantastique, dont les études ont été publiées avant ou après celle de Todorov, citent de nombreux ouvrages de fond sans doute allégorique.

En fait, si nous acceptons que l'allégorie exclue le fantastique, une partie considérable du *corpus* de récits tenus pour fantastiques dans la littérature française et mondiale serait réduite.

Si, d'une part, le fantastique dit pur, dont parle Todorov, apparaît à maintes reprises sous la forme de la narration autodiégétique, d'autre part, le texte fantastique ayant comme élément essentiel ou permanent l'allégorie se révèle souvent sous la forme de la narration hétérodiégétique. Examinons-le par le moyen de quelques exemples de la littérature française et mondiale produite au XIX^e siècle.

3.1.1 Le narrateur autodiégétique

C'est par l'entremise d'un narrateur disant « je » que nous découvrons le récit consacré par les théoriciens et par les critiques comme le précurseur de la littérature fantastique française, *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte.

Don Alvare, le narrateur-protagoniste, raconte ses aventures auprès de la charmante Biondetta, ce personnage censé surnaturel qui l'a charmé. A-t-il rêvé ? Les événements expérimentés aux côtés de Biondetta ont-ils vraiment eu lieu ? La fin du récit pourrait mener à croire que tout ce que Don Alvare a eu l'impression d'avoir vécu n'a été qu'un rêve (le discours de sa mère et du médecin pour le convaincre que les faits qu'il a racontés ne se sont pas en fait produits). Toutefois, aucune certitude ne peut en être dégagée parce qu'il y a des éléments dans le récit pouvant rendre fausse la prémisse du rêve. À l'exception de la mère de Don Alvare et de son médecin, rien ne dit que oui, rien de dit que non : le récit a des ambiguïtés permettant l'hésitation chez le narrateur-protagoniste (et, dans ce cas, chez le narrataire aussi), concept dont j'ai précédemment parlé.

C'est également sous le signe du rêve qu'ont lieu les événements extraordinaires qui se produisent dans quelques-uns des récits de Théophile Gautier. La narration autodiégétique semble être favorable aux récits pour lesquels le rêve figure comme solution probable au mystère qui enveloppe l'aventure fantastique. Le personnage qui est dans le doute sur la vérité de ce qu'il a expérimenté est apparemment plus convaincant quand il est aussi le narrateur de son histoire.

Tout bien considéré, je reprends dans le Tableau 2, dans la liste ci-dessous, les exemples de récits autodiégétiques susmentionnés et j'en offre d'autres.

ÉCRIVAIN	QUELQUES RÉCITS
CAZOTTE, Jacques	<i>Le Diable amoureux</i>
GAUTIER, Théophile	<i>La Cafetière, Omphale, La Morte amoureuse, La Pipe d'opium, Le Club des hachichins, Le Pied de momie</i>

ISLE-ADAM, Villiers d'	<i>L'Intersigne</i>
MAUPASSANT, Guy	<i>Le Horla, La Chevelure</i>
MÉRIMÉE, Prosper	<i>La Vénus d'Ille</i>
NERVAL, Gérard de	<i>Aurélia</i>
NODIER, Charles	<i>Une Heure ou La Vision</i>
POE, Edgar	<i>William Wilson, Le Chat noir, La Chute de la maison Usher</i>

Tableau 2 – Récits fantastiques autodiégétiques : des exemples

3.1.2 Le narrateur hétérodiégétique

Apparemment moins fréquente et certainement moins convaincante pour certains spécialistes, la narration qui a un narrateur hétérodiégétique au sein du fantastique possède quelques particularités sur lesquelles je me penche brièvement.

À propos du récit hétérodiégétique⁷ dans la production littéraire fantastique du XIX^e siècle, Joël Malrieu signale :

Au XIX^e siècle, le fantastique a en effet servi aussi bien à véhiculer un « message » qu'à permettre l'exploration de techniques formelles. Il est ainsi d'usage d'opposer les récits fantastiques « allégoriques » aux récits de « fantastique pur » [...] les récits fantastiques à la troisième personne ont pour la plupart une forte résonance allégorique (1992, p. 132-133).

En ce qui concerne les récits fantastiques allégoriques, Malrieu en fournit quelques exemples, dont *La Peau de chagrin* « ou d'autres romans fantastiques de Balzac » (1992, p. 133), *Le Portrait* de Gogol et *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde ; selon Malrieu, l'allégorie y joue un rôle essentiel. Il fait pourtant remarquer que l'aspect allégorique peut être trouvé, de même, dans des récits auto et homodiégétiques, l'élément allégorique ne servant pas,

⁷ Malrieu emploie le terme « narrateur à la troisième personne » pour ce que nous désignons « narrateur hétérodiégétique », ainsi que « narrateur à la première personne » pour ce que nous désignons « narrateur autodiégétique/homodiégétique », conformément à ce que nous avons établi auparavant.

par conséquent, à distinguer les récits hétérodiégétiques de ceux qui sont autodiégétiques.

Mes recherches et mon examen consacré à quelques-uns des récits de Balzac me mets en accord avec l'affirmation de Malrieu en ce qui touche son caractère fort allégorique, ce sur quoi je me penche, parmi d'autres questions, dans la deuxième partie de ce travail.

Ci-dessous, dans le Tableau 3, quelques exemples de récits fantastiques dont la narration est hétérodiégétique :

ÉCRIVAIN	QUELQUES RÉCITS
BALZAC, Honoré de	<i>La Peau de chagrin, L'Élixir de longue vie, Melmoth réconcilié</i>
DUMAS, Alexandre	<i>La Femme au collier de velours</i>
GAUTIER, Théophile	<i>Onuphrius, Le Chevalier double, Deux acteurs pour un rôle, Arria Marcella, Avatar, Jettatura</i>
GOGOL, Nicolai	<i>Le Nez, Le Manteau</i>
HOFFMANN, E.T.A.	<i>Le Marchand au sable</i>
ISLE-ADAM, Villiers d'	<i>Véra</i>
MATURIN, Charles	<i>Melmoth the wanderer</i>
WILDE, Oscar	<i>Le Portrait de Dorian Gray</i>

Tableau 3 – Récits fantastiques hétérodiégétiques : des exemples

3.2 LA NARRATION ET LES STRATÉGIES NARRATIVES

Lorsque nous analysons en détail quelques études portant sur le fantastique, nous nous rendons compte que les récits les plus différents sont cités comme exemplaires de ce genre : quelques spécialistes ont essayé pourtant de le cerner avec des définitions plus précises et restrictives, comme je l'ai fait remarquer. Il y a cependant quelques stratégies narratives qui sont largement employées, dont la modalisation, l'accélération et le ralentissement du temps. Analysons-les.

3.2.1 La modalisation : rhétorique du doute

Au sein du fantastique, le doute et l'hésitation, en qualité de marques textuelles, peuvent être observés dans le discours du narrateur se servant de structures modales telles que « il me/lui semblait que », « il me/lui sembla que », « je crus/il crut », « j'avais/il avait/j'eus/il eut l'impression que », etc.

Pour en fournir quelques exemples, j'ai procédé à une recherche dans les *Récits fantastiques* de Théophile Gautier :

STRUCTURE MODALE	QUELQUES OCCURRENCES
<p>Il me sembla que/ Il me semblait que</p>	<p>« je sentis, en y entrant, comme un frisson de fièvre, car <u>il me sembla</u> que j'entraais dans un monde nouveau » (<i>La Cafetière</i>, p. 56).</p> <p>« En me déshabillant, <u>il me sembla</u> que les yeux d'Omphale avaient remué ; je regardai plus attentivement, non sans un léger sentiment de frayeur » (<i>Omphale</i>, p. 107).</p> <p>« Je m'éveillai ; du moins dans mon rêve <u>il me sembla</u> que je m'éveillais » (<i>Omphale</i>, p. 108).</p> <p>« <u>Il me sembla</u> que sa bouche me fit un gracieux sourire et que son œil s'alluma en rencontrant le mien » (<i>Omphale</i>, p. 113).</p> <p>« il me semblait au contraire que je m'endormais et que je rêvais que j'étais prêtre » (<i>La Morte amoureuse</i>, p. 117).</p> <p>« Les larves grimaçantes se retirèrent en rampant sous les fauteuils, où elles se cachèrent entre les plis des rideaux en poussant de petits soupirs étouffés, et de nouveau <u>il me sembla</u> que j'étais seul dans le salon » (<i>Le Club des hachichins</i>, p. 225).</p>
<p>Je crus/ Il crut</p>	<p>« <u>Je crus</u> voir qu'elle avait la tête tournée en sens inverse » (<i>Omphale</i>, p. 107).</p> <p>« En ce moment, je ne sais encore si c'est une réalité ou une illusion, <u>je crus</u> voir y glisser sur la terrasse une forme svelte et blanche qui étincela une seconde et s'éteignit » (<i>La Morte amoureuse</i>, p. 128).</p>

	<p>« Un instant même <u>je crus</u> avoir vu bouger son pied dans la blancheur des voiles, et se déranger les plis droits du suaire » (<i>La Morte amoureuse</i>, p. 133).</p> <p>« <u>il crut</u> que quelqu'un était entré dans l'atelier sans qu'il l'eût entendu : il se retourna » (<i>Onuphrius</i>, p. 90).</p>
--	--

Tableau 4 – La modalisation dans les récits fantastiques de Gautier

L'hésitation représentée par les structures modales figurant dans les extraits ci-dessus se trouve aussi bien dans les récits autodiégétiques (*La Cafetière*, *Omphale*, *La Morte amoureuse* et *Le Club des hachichins*) que dans les récits hétérodiégétiques (*Onuphrius* et *Arria Marcella*), ce fait tendant, entre autres, à démontrer qu'un narrateur hétérodiégétique peut aussi transmettre de façon efficace le doute à son narrataire.

3.2.2 Le ralentissement et l'accélération du temps

La variation de la vitesse narrative est, comme la modalisation, l'une des stratégies chères au fantastique.

Pour créer et assurer une atmosphère angoissante, le narrateur du récit fantastique ralentit souvent la narration des événements extraordinaires et effrayants, de l'irruption de l'insolite aux péripéties qui en résultent. La description y joue un rôle important : le narrateur s'attarde parfois à décrire le décor menaçant et les moindres mouvements et actions du protagoniste qui y subira les effets du fantastique.

Pour cette description préalable et pour raconter les plus petits événements précédant l'irruption de l'insolite, le narrateur peut faire usage de quelques pages (plus ou moins, en accord avec la taille du récit). Une fois bien encadré, le personnage est mis en présence du phénomène insolite ; cette rencontre peut être narrée de façon détaillée et de brefs instants concernant la chronologie du récit peuvent être racontés dans un nombre considérable de pages.

Si le temps est ralenti pour qu'on partage l'angoisse et la peur éprouvées par le personnage, il est fréquemment accéléré quand celui-ci a une prise de

conscience, une conséquence du dénouement, c'est-à-dire le moment où il arrive un événement qui résoudra l'intrigue. Dans ce sens, la chute sera à maintes reprises brève et concise. Autrement dit, elle sera racontée en peu de lignes et/ou de paragraphes.

Dans *La Séduction de l'étrange*, Louix Vax fait allusion à la stratégie narrative se rapportant au ralentissement du temps, pour créer une ambiance malade et inquiétante, et à son accélération, pour mettre un terme au récit. Il en fournit comme exemple *La Chute de la maison Usher* d'Edgar Allan Poe :

même lenteur dans l'approche du lieu maudit et dans l'attente de minuit ; même rapidité dans l'éloignement de l'endroit hanté et dans l'écoulement des heures. Le récit exprime la chose à sa façon en étalant sur des chapitres de préparation de l'épouvante et en ramassant en quelques lignes sa chute (1987, p. 198).

L'accélération du temps dans le récit peut se présenter, comme l'hésitation, au niveau de la matérialité textuelle : elle peut y être observée, par exemple, dans de courts paragraphes où figurent de courtes phrases, voire des mots courts. Vérifions cette procédure dans trois récits, dont un allemand, un irlandais et un français :

Exemple 1 : *L'Homme au sable* d'E.T.A. Hoffmann

« On assure que, quelques années après, on vit Clara dans une contrée éloignée, assise devant une jolie maison de plaisance qu'elle habitait. Près d'elle étaient son heureux mari et trois charmants enfants. Il faudrait en conclure que Clara trouva enfin le bonheur domestique que lui promettait son âme sereine et paisible, et que n'eût jamais pu lui procurer le fougueux et exalté Nathanaël ».

Tableau 5 – L'accélération du temps dans le récit : *L'Homme au sable* d'E.T.A. Hoffmann

Dans *L'Homme au sable*, une fois disparu l'élément insolite – avec la disparition de Nathanaël lui-même, vaincu par la folie -, il ne reste au narrateur qu'à raconter la suite de Clara dans un court paragraphe, ce qu'il fait en ayant, tout d'abord, un souci d'exactitude (indication de sa demeure et des personnes avec qui elle vit, dont son mari et trois enfants) et, ensuite, en inférant son état émotionnel.

Exemple 2 : *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde

Il y eut un grand cri, et une chute !...

Ce cri d'agonie fut si horrible, que les domestiques effarés s'éveillèrent en sursaut et sortirent de leurs chambres... !

Deux gentlemen, qui passaient au-dessous, dans le square, s'arrêtèrent et regardèrent la grande maison. Ils marchèrent jusqu'à ce qu'ils eussent rencontré un policeman, et le ramenèrent avec eux. L'homme sonna plusieurs fois, mais on ne répondit pas. Excepté une lumière à une fenêtre des étages supérieurs, la maison était sombre... Au bout d'un instant, il s'en alla, se posta à côté sous une porte cochère, et attendit.

— À qui est cette maison, constable ? demanda le plus âgé des deux gentlemen.

— À M. Dorian Gray, Monsieur, répondit le policeman.

En s'en allant, ils se regardèrent l'un l'autre et ricanèrent : l'un d'eux était l'oncle de sir Henry Ashton...

Dans les communs de la maison, les domestiques à moitié habillés, se parlaient à voix basse ; la vieille Mistress Leaf sanglotait en se tordant les mains ; Francis était pâle comme un mort.

Au bout d'un quart d'heure, il monta dans la chambre, avec le cocher et un des laquais. Ils frappèrent sans qu'on leur répondit. Ils appelèrent ; tout était silencieux. Enfin, après avoir essayé vainement de forcer la porte, ils grimpèrent sur le toit et descendirent par le balcon. Les fenêtres cédèrent aisément ; leurs ferrures étaient vieilles...

Quand ils entrèrent, ils trouvèrent, pendu ou mur, un splendide portrait de leur maître tel qu'ils l'avaient toujours connu, dans toute la splendeur de son exquise jeunesse et de sa beauté.

Gisant sur le plancher, était un homme mort, en habit de soirée, un poignard au cœur !... Son visage était flétri, ridé, repoussant !... Ce ne fut qu'à ses bagues qu'ils purent reconnaître qui il était...

Tableau 6 – L'accélération du temps dans le récit : *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde

Si l'on compare la taille de la fin du *Portrait de Dorian Gray* avec celle de *L'Homme au sable*, on peut ne pas la trouver si concise. Il est impératif de signaler pourtant que le récit racontant l'histoire de Dorian Gray est aussi

plus long que celui narrant les mésaventures de Nathanaël. Partagé en vingt chapitres, *Le Portrait de Dorian Gray* peut être considéré comme un roman en raison de son étendue. Dans l'extrait ci-dessus, nous remarquons des phrases objectives dans de courts paragraphes, le dernier ouvrant le récit à différentes interprétations et étant, par conséquent, très significatif sous l'angle de la composition du récit.

Exemple 3 : *Onuphrius* de Théophile Gautier

Et Jacintha ? Ma foi, elle pleura quinze jours, fut triste quinze autres, et, au bout d'un mois, elle prit plusieurs amants, cinq ou six, je crois, pour faire la monnaie d'Onuphrius ; un an après, elle l'avait totalement oublié, et ne se souvenait même plus de son nom. N'est-ce pas, lecteur, que cette fin est bien commune pour une histoire extraordinaire ? Prenez-la ou laissez-la, je me couperais la gorge plutôt que de mentir d'une syllabe.

Tableau 7 – L'accélération du temps dans le récit : *Onuphrius* de Théophile Gautier

Comme dans *L'Homme au sable*, la fin d'*Onuphrius* a pour but de faire connaître au lecteur les événements de la vie de la femme qui a eu auparavant une relation avec le personnage principal de l'intrigue, et, dans ce cas, ce qui est arrivé à Jacintha après la mort d'Onuphrius qui, de façon analogue au personnage du récit susmentionné d'Hoffmann, est mort à cause de la folie. Nous avons ici un excellent exemple de concision narrative, avec de courtes phrases dont les mots sont, de leur côté, également courts.

En résumé, dans le récit fantastique, ce qui est le plus important, c'est l'atmosphère angoissante et effrayante, ainsi que le doute se présentant tout au long de la narration. Une fois répondu à la question, qu'elle confirme le surnaturel ou non, ou encore qu'elle laisse des traces de doute, le récit n'a plus raison de continuer d'être narré, c'est probablement la raison pour laquelle le narrateur accélère son récit pour lui mettre un terme, ce qu'il fait parfois de façon brusque, comme dans le cas de *L'homme au sable* et d'*Onuphrius*, comme je viens de le montrer.

3.3 LA STRUCTURE NARRATIVE

Bien que les éléments du fantastique se trouvent dans des récits parfois très différents les uns des autres, nous pouvons y saisir un schéma narratif commun. Étant donné que le récit fantastique n'a pas souvent une longue extension, les péripéties n'y sont pas fréquemment abondantes et, si elles le sont, l'accélération narrative ne leur permet pas d'être racontées en détail.

Pour faire remarquer les particularités de la construction narrative dans le fantastique, je me base sur le schéma quinaire, composé, comme son nom l'indique, de cinq étapes, dont la situation initiale, la perturbation, l'action, la résolution et la situation finale.

3.3.1 La situation initiale

Dans le récit fantastique, des effets de réel concernant les données spatio-temporelles et les caractéristiques des personnages contribuent à l'attestation d'un décor réaliste et vraisemblable (ici, j'évoque la vraisemblance externe, c'est-à-dire la vraisemblance dont se réclament, par exemple, les écrivains réalistes et naturalistes).

L'ordre y règne et « le héros évolue dans un monde apparemment 'ordonné' » (TRITTER, 2001, p. 39). Voilà la situation initiale dont le cadre réaliste est la base pour que survienne...

3.3.2 La perturbation

Comme dans des récits n'appartenant pas au genre du fantastique, la perturbation est un élément modificateur qui rompt l'ordre, c'est-à-dire l'équilibre de la situation initiale, et déclenche l'action. Cet élément perturbateur a pourtant des caractéristiques idiosyncrasiques dans le domaine du fantastique : il s'agit d'un phénomène et/ou d'un personnage insolite, voire surnaturel. De l'irruption de ce phénomène, découlent une suite d'actions imprévues qui constituent...

3.3.3 L'action (les péripéties)

C'est sous le signe du phénomène et/ou aux côtés du personnage avec des caractéristiques fantastiques que le héros vit ses péripéties. Dans les récits non-fantastiques, les péripéties représentent normalement les actions accomplies par le héros dans le but de résoudre le problème découlé de la perturbation.

Dans le récit fantastique, pourtant, le héros est attaché souvent au phénomène au point de ne pas vouloir toujours s'en débarrasser, spécialement quand ce phénomène lui confère des pouvoirs (ex. : le maintien de la jeunesse, l'immortalité, la jouissance matérielle et physique sans bornes, etc.) ou quand il se rapporte à l'apparition d'un personnage lui permettant la réalisation de l'amour et du désir. Dans de pareilles circonstances, le héros renonce à trouver un comment et un pourquoi et il finit par profiter de l'expérience obtenue grâce au phénomène, si étrange et insolite qu'il puisse se présenter.

3.3.4 La résolution

Dans le récit fantastique, la résolution est fréquemment le moment où le héros se débarrasse du phénomène, même si ce fait arrive malgré sa volonté, car, comme je l'ai fait remarquer, il y devient attaché affectivement. Cette conclusion, qui mène à la situation finale, se produit par une solution à la perturbation, c'est-à-dire une solution au phénomène qui est venu bouleverser le héros et, avec la résolution, il ne reste au phénomène qu'à disparaître.

Pour ce qui est de la solution dans le fantastique, Todorov en fournit trois types :

1. une solution ayant une explication plausible dans le monde empirique (dans ce cas, pour lui, on sortirait du domaine du fantastique pour entrer dans celui de l'étrange) ;
2. une solution réaffirmant son caractère surnaturel (ici, toujours d'après Todorov, on abandonnerait le fantastique pour atteindre le merveilleux) ;
3. une non-résolution de l'énigme (ce serait le « fantastique pur » dont parle Todorov).

Jean Fabre, de son côté, en fournit quatre types :

1. une solution réaliste : « soit mécanique (fantastique expliqué, roman policier [...], soit fantasmatique, cette dernière gardant [...] une charge non négligeable ‘d’angoisse provisoire’ » (1992, p. 198) ;
2. une solution surnaturelle explicite et motivée (il en prend comme exemple *Dracula* de Bram Stoker) ;
3. une solution ambiguë (il s’agirait de l’hésitation entre l’option 1 et 2) ;
4. une solution obtuse (sans explicitation).

Comme ces deux listes le démontrent, Jean Fabre a une conception plus large et hétérogène de ce qu’est le fantastique, car, là où il offre quatre types de conclusions aux récits de ce genre – et, par conséquent, quatre types différents de fantastique –, Todorov n’offre que celle dont l’hésitation fait partie, parce que, pour lui, une solution réaliste mène le récit vers le domaine de l’étrange alors qu’une solution surnaturelle le mène vers le domaine du merveilleux.

3.3.5 La situation finale

Avec la disparition du phénomène, il y a un retour à la stabilité du point de vue du cadre spatio-temporel réaliste. Quant au personnage, on trouvera souvent un être changé à jamais.

4 LE FANTASTIQUE ET LA DIÉGÈSE

Une fois cernées les caractéristiques principales du narrateur du récit fantastique (y compris ses stratégies narratives), c'est-à-dire les éléments liés au discours, il me faut, à présent, m'intéresser aux éléments ayant trait à la diégèse. Dans le domaine du genre textuel auquel je me consacre dans le présent travail, les catégories de la diégèse jouent souvent un rôle important : d'une part, les rapports spatio-temporels servant à encadrer le récit et à lui fournir un fond réaliste, d'autre part, les personnages figurant dans ce récit ayant des traits fort marqués et progressant dans cet espace et dans ce temps bouleversés, des personnages créant, en plus, des rapports avec les objets qui ont souvent, de leur côté, un rôle remarquable au cœur du fantastique. Examinons chacune de ces catégories.

4.1 L'ESPACE

L'espace et le temps sont des catégories essentielles dans les limites du fantastique, parce qu'elles sont le plus souvent les éléments permettant d'inscrire l'intrigue dans un décor réaliste, cette inscription dans le réel étant ce qui distingue, par exemple, un récit merveilleux ou un récit de science-fiction d'un récit fantastique à proprement parler.

Pour ce qui est de l'espace, il y en a deux types sur lesquels il faut nécessairement se pencher quand on traite du fantastique : l'espace physique et l'espace psychologique. L'espace social, de son côté, semble jouer un rôle peu (ou moins) important et j'en exposerai quelques-unes des raisons lorsque je m'occuperai des personnages (section 4.3).

4.1.1 L'espace physique

À l'instar du gothique anglais, le fantastique semble avoir des espaces physiques propices au déroulement de son intrigue. À l'utilisation d'espaces lugubres (des châteaux, des constructions ou de villes en ruines) et d'espaces sacrés (des couvents, des églises et des cimetières), un héritage du gothique, on peut ajouter aux décors fantastiques des lieux du quotidien de leurs personnages, y compris particulièrement des espaces de la vie privée (leurs maisons, et plus spécialement leurs chambres). Le choix des espaces vécus au quotidien comme cadre est en accord avec le décor réaliste dont je viens de parler.

L'histoire fantastique, étant souvent l'aventure d'un individu et non pas d'une collectivité, a lieu, par conséquent, dans des espaces où le personnage se trouve solitaire, d'où l'utilisation fréquente des espaces privés ; ces espaces pouvant être ouverts, comme chez Nodier dans *Une Heure ou La Vision*, récit dans lequel la manifestation de la bien-aimée morte du protagoniste vient le rejoindre pendant la nuit dans un cimetière, ou bien dans des espaces clos, comme dans certains des récits de Théophile Gautier, dans lesquels la chambre est par excellence le lieu du déroulement des événements insolites, ou dans l'une des plus célèbres nouvelles de Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, récit dans lequel la maison de son protagoniste, fermée à la société, est le seul espace de progression de l'histoire, ou encore dans *Le Horla* de Guy de Maupassant, dont le protagoniste est effrayé par la sensation de partager sa maison avec une sorte de malignité, le horla.

Outre les espaces de l'expérience individuelle, il y en a d'autres qui sont fréquemment liés au déclenchement du fantastique, des lieux attachés à un passé plus ou moins distant et chargés de mystère. Nous y reconnaissons, par exemple, la figure de l'antiquaire figurant dans des récits comme *La Peau de chagrin* (1831) d'Honoré de Balzac, *Le Pied de momie* (1840) de Théophile Gautier et *La Chevelure* (1884) de Guy de Maupassant. Dans ces trois récits, chacun des protagonistes découvre chez un antiquaire un objet qui, une fois acheté, devient la source d'un phénomène d'ordre fantastique : Raphaël, dans *La Peau de chagrin*, y trouve la peau d'onagre qui lui offrira du bonheur et du malheur à la fois, parce que ses profits matériels et personnels causent le

rétrécissement de la peau d'onagre et avec elle de sa propre vie ; le narrateur-protagoniste de Gautier y trouve le pied embaumé d'une princesse égyptienne qui lui apparaîtra pendant la nuit ; finalement, dans *La Chevelure*, le personnage qui achète chez un antiquaire un meuble italien datant du XVII^{ème} siècle où il rencontre à l'improviste la natte de cheveux d'une femme dont l'amour passe à lui fantasmer.

Pour ce qui est de la présence d'un antiquaire, nous pouvons, de même, faire référence à la *Vénus d'Ille* (1837) de Prosper Mérimée : dans ce récit, un antiquaire découvre dans ses terres une Vénus datant probablement de l'époque romaine. Cette belle Vénus en bronze sera, comme le lecteur peut déjà le supposer, la source d'événements extraordinaires.

L'éloignement spatial (comme le temporel, nous le verrons d'ici peu) est une donnée importante, voire essentielle dans le cadre du fantastique : maintes fois l'objet ou le phénomène lié à l'insolite vient ou il est expérimenté ailleurs par rapport au lieu d'origine/de demeure du protagoniste, comme le prouvent les exemples susmentionnés. Dans *Le Pied de momie*, après avoir acheté cet objet pour l'utiliser comme serre-papiers, le narrateur-protagoniste le voit s'animer, chercher et parler à la personne à qui il appartient, c'est-à-dire la princesse égyptienne Hermonthis, qui entre naturellement en scène et entame une conversation avec son pied et avec celui qui l'a acheté. Bouleversé et enchanté, le jeune homme parle à la princesse et se laisse transporter, d'une façon extraordinaire, de la chambre où ils se trouvent en France au symbolique Égypte à l'époque des pharaons.

Nous repérons, de même, un éloignement spatial dans *Arria Marcella* (1852) de Gautier : pourtant, dans ce récit, le protagoniste, Octavien, voyage avec deux amis à Pompéi, l'espace où les événements étonnants ont lieu étant *a priori* un espace partagé entre le héros et ses amis. Influencé par l'ambiance et émerveillé par la silhouette d'une femme prise par les cendres du Vésuve, Octavien se voit à Pompéi le jour même où a eu lieu l'éruption du Vésuve, en 79 après J.C.

4.1.2 L'espace psychologique

L'espace psychologique se fonde sur des éléments relatifs à des actions de perception, de raisonnement, d'affectivité, de mémoire et d'imagination du personnage du récit fantastique, c'est-à-dire qu'il se rapporte à l'expérience subjective d'appréhension de la donnée spatiale par l'individu.

Dans le contexte idiosyncrasique du fantastique, ce type d'espace est fréquemment celui de la rêverie, du rêve et des troubles psychiques (ces derniers pouvant être causés par des psychotropes ou non). L'espace et le temps y sont doubles, comme l'observe Joël Malrieu, parce que le personnage lui-même subit un dédoublement :

Le temps et l'espace du personnage sont également doubles, comme lui. D'abord, le personnage n'investit que rarement l'espace qu'il occupe : expatrié comme Jack Pansay, colon anglais aux Indes, ou en voyage comme Octavien dans *Arria Marcella*, chargé de mission ou simple flâneur, il est rare qu'il vive l'expérience fantastique dans son cadre naturel. Il vit dans un monde qui n'est pas fait pour lui [...] Le personnage fantastique est un déraciné (1992, p. 117).

Dans de telles circonstances, l'espace de la rêverie, du rêve et des troubles psychiques est généralement associé à l'espace du désir ou, plutôt, un espace où le désir du personnage peut être satisfait, étant donné que l'espace de l'expérience factuelle lui est étrange et, parfois, défavorable, ce manque d'intégration au milieu de vie a rapport avec quelques-unes des caractéristiques psychologiques du personnage qui est soumis à l'expérience fantastique, sujet que je traiterai encore dans ce chapitre.

4.2 LE TEMPS

Dans le domaine du temps fantastique, il est important d'en analyser trois types : le temps physique, le temps chronologique-historique et le temps psychologique.

4.2.1 Le temps physique

Le temps physique dont parle Benveniste représente d'après lui : « une durée infiniment variable que chaque individu mesure au gré de ses émotions et au rythme de sa vie intérieure » (BENVENISTE, p. 70).

Ce temps qui ne peut pas être mesuré, différemment du temps chronologique, est important dans le cadre du fantastique parce qu'il est étroitement lié aux émotions d'angoisse et de peur éprouvées par le protagoniste. Il s'agit du temps de la nature.

4.2.2 Le temps chronologique et historique

Comme l'espace physique, le temps chronologique et le temps historique ont pour but, dans un grand nombre de récits fantastiques, d'ancrer leur intrigue dans le réel. Ainsi, il n'est pas rare de découvrir des précisions chronologiques et des données historiques dans les intrigues fantastiques.

Un exemple remarquable qu'on peut citer est celui de *La Femme au collier de velours*, roman d'Alexandre Dumas paru en 1850. Plein d'éléments se trouvant dans le monde empirique, dont son personnage principal qui n'est rien de moins qu'E.T.A Hoffmann et d'autres personnages historiques comme Madame du Barry – maîtresse de Louis XV – et Danton, nous y avons une précision importante sous l'angle de l'histoire. Ce récit se déroule en 1793, sous la Terreur en France. À cette époque-là, comme nous l'ont appris les manuels d'histoire, les décapitations en masse étaient une pratique courante, la guillotine devenant par excellence l'un de ses symboles.

Dans *La Femme au collier de velours*, le réel, représenté par des données du monde extra-littéraire, et le surnaturel, représenté par la liaison entre Hoffmann et Arsène à la fin du récit, s'entrecroisent pour dénoncer peut-être les événements qui se sont produits à cette époque-là.

4.2.3 Le temps psychologique

Allié à l'espace psychologique, le temps psychologique tient compte de la perception du temps éprouvée par le personnage. J'ai déjà fait signaler que

le temps et l'espace sont, au sein du fantastique, des catégories subissant fréquemment de grands troubles.

Le personnage sur lequel s'exerce le phénomène insolite ne parvient pas toujours à saisir objectivement le temps et il en devient, par conséquent, sa proie. *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier en offre un bon exemple : Romuald, le narrateur-protagoniste, est soumis aux aléas d'un temps qu'il ne parvient pas à saisir.

4.3 LES PERSONNAGES

Au cœur du fantastique, nous discernons deux types principaux de personnages : celui qui subit le fantastique et celui qui le provoque. En dehors de ces deux actants, l'un qui est souvent le héros et la victime à la fois et l'autre qui représente une force apparemment (ou vraiment) surnaturelle, il n'y en a pas couramment beaucoup d'autres. La présence de peu de personnages dans les récits fantastiques peut être expliquée par le fait que la plupart se présente sous la forme de la nouvelle au détriment de la forme du roman.

Quant à la nouvelle, Valérie Triter observe qu'il s'agit d'une forme où « tout se concentre autour de quelques personnages, d'un événement. Par sa concision, elle présente l'unité de temps, de lieu, d'action nécessaires au fantastique » (2001, p. 38). Pour Triter, comme pour d'autres spécialistes, la forme de la nouvelle semble être, par conséquent, la plus appropriée au fantastique.

4.3.1 Le personnage qui subit le fantastique

La lecture et l'analyse d'un nombre considérable d'ouvrages fantastiques démontre que le personnage subissant l'aventure insolite est couramment le protagoniste de ce type de récit, même si le personnage le déclenchant est pourvu, dans la plupart des cas, de caractéristiques plus remarquables. Ce protagoniste a, en plus, un profil à peu près immuable : il s'agit d'un homme, qu'il soit jeune, d'âge moyen ou vieux, quoique plutôt jeune et rêveur, voire romanesque.

Chez Gautier, dans quelques-uns de ses récits, aux caractéristiques de la jeunesse et du tempérament porté à la rêverie et au rêve dont sont dotés ses protagonistes, ajoutons encore une nature artistique : le protagoniste de *La Cafetière* comme celui d'*Onuphrius* sont des peintres ; le protagoniste d'*Omphale* devient un conteur fantastique.

Il y a, en plus, un autre trait propre au héros du récit fantastique, il s'agit de l'isolement. À ce propos, Malrieu distingue trois types : l'isolement social, l'isolement affectif et l'isolement intellectuel. Malrieu est fort catégorique à cet égard : pour lui, la solitude est l'un des éléments constitutifs du genre : « sans solitude du personnage, il n'est pas de fantastique » (1992, p. 56). En ce qui concerne l'isolement social, Malrieu observe :

Le personnage, au départ, ne subit pas la solitude, bien au contraire, il la recherche. Le personnage est toujours plus ou moins asocial [...] Même lorsque, cas exceptionnel, le personnage occupe un emploi [...] il est rélégué dans une région abandonnée. Mais le plus souvent, il ne participe pas, ou seulement de manière indirecte, au monde du travail, ainsi que le prouve la liste de fonctions qu'il occupe habituellement : artiste, étudiant, savant ou docteur en une discipline quelconque, religieux, magistrat ou officier ; et plus fréquemment encore, surtout au XIX^e siècle, chez Gautier, Mérimée ou Maupassant, rentier (1992, p. 56-57).

Au sujet de la solitude recherchée, citons deux exemples de la littérature française qui se ressemblent : *Une Heure ou La Vision* de Nodier et *Véra* de Villiers de l'Isle-Adam. Dans ces deux récits, la mort de la femme bien-aimée pousse leurs protagonistes à vivre à l'écart de la société et c'est dans cet isolement volontaire qu'ils rejoindront, par des voies insolites, leurs amoureuses.

L'isolement affectif, selon Malrieu, est l'une des conséquences de l'isolement social. Souvent célibataire, rêveur et inexpérimenté au sujet de l'amour, le protagoniste du récit fantastique devient facilement la proie de la femme surnaturelle dont la beauté et le charme dépassent ceux de la femme non-surnaturelle. À ce propos, nous remarquons que la relation amoureuse entre le protagoniste et la femme surnaturelle est à maintes reprises le noyau de l'aventure fantastique, de Cazotte à Villiers de l'Isle-Adam, en passant par Nodier, Mérimée, Nerval, Dumas, Gautier et Maupassant.

L'isolement intellectuel, quant à lui, est peut-être le moins fréquent et ses exemples les plus célèbres se trouvent dans des récits anglophones, comme *Frankenstein* de Mary Shelley et *L'Étrange cas du Dr. Jekyll et de Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson. Dans les récits fantastiques français que j'ai analysés, l'isolement intellectuel semble être plutôt lié au caractère artistique et presque toujours oisif de quelques-uns de leurs protagonistes. Dans ce sens, pensons à l'isolement de l'artiste qui appréhende le monde autrement et qui établit des liens fort particuliers avec lui.

4.3.2 Le personnage qui déclenche le fantastique

Si le personnage masculin est souvent le protagoniste au sein du fantastique (ou le héros-victime, selon Louis Vax dans *La Séduction de l'étrange* et Jean Fabre dans *Le Miroir de sorcière*), le personnage féminin est à plusieurs reprises le noyau de l'événement insolite. Maintes fois associée au mal et à la subversion, la « femme fantastique », présentée fréquemment comme revenante ou vampire, précipite l'homme, qui est naïf et susceptible comme décrit auparavant, dans une situation d'angoisse, de folie, de malheur, mais aussi d'amour et de passion. Il s'agit de ce que quelques chercheurs en fantastique nomment « la femme fatale ».

Bien que le personnage masculin soit le protagoniste de l'aventure fantastique, c'est la femme – ou quelque élément la concernant – qui apparaît, dans plusieurs situations, dans le titre du récit fantastique. Voyons quelques exemples :

Alexandre Dumas	<i>La Femme au collier de velours</i> (1850)
Charles Nodier	<i>La Fée aux miettes</i> (1832) <i>Inès de las Sierras</i> (1837)
Gérard de Nerval	<i>Aurélia</i> (1855)
Guy de Maupassant	<i>La Chevelure</i> (1884)
Jacques Cazotte	<i>Le Diable amoureux</i> (1772)

Prosper Mérimée	<i>La Vénus d'Ille</i> (1837)
Théophile Gautier	<i>La Cafetière</i> (1831) <i>Omphale, histoire rococo</i> (1834) <i>La Morte amoureuse</i> (1836) <i>Le Pied de momie</i> (1840) <i>Arria Marcella</i> (1852)
Villiers de l'Isle-Adam	<i>Claire Lenoir</i> <i>Véra</i> (1874)

Tableau 8 – La présence de la femme dans les titres de récits fantastiques

Le personnage qui déclenche le fantastique n'apparaît cependant pas toujours sous le signe du féminin, comme dans quelques-uns des récits de Balzac, sujet dont je traiterai dans la deuxième partie de ce travail.

Pour ce qui est du personnage fantastique, Joël Malrieu propose, dans *Le Fantastique*, la dénomination suivante : personnage-phénomène. D'après lui, le personnage-phénomène n'est pas nécessairement extérieur au personnage qui subit l'effet fantastique, celui-ci peut même se confondre avec celui-là, voire être une face de lui-même. Dans de pareilles circonstances, nous nous trouvons spécialement vis-à-vis du double, comme dans *William Wilson* (1839) d'Edgar Allan Poe, dans *Le Chevalier double* (1840) de Théophile Gautier et dans *Le Portrait de Dorian Gray* (1890) de Wilde, récits sur lesquels je reviendrai lorsque j'examinerai le double comme thème du fantastique.

4.4 LES OBJETS FANTASTIQUES

Dans certains récits du fantastique littéraire, l'objet acquiert un rôle de sous-protagoniste à l'intérieur de la diégèse puisque, tout en s'anthropomorphisant, il apparaît comme l'élément déclencheur de l'aventure qui devient étonnante parce qu'elle viole les lois naturelles. Ces objets, chargés d'une valeur symbolique, peuvent avoir des significations différentes selon les différents récits.

4.4.1 Du simple objet à l'objet du désir

Dans des cas extrêmes, le protagoniste du récit fantastique développe des affects envers un objet possédant des caractéristiques mystérieuses et/ou magiques, ce qu'on peut remarquer dans certains ouvrages de Théophile Gautier et de Guy de Maupassant.

Le déplacement des affects à l'égard de l'objet a souvent rapport à sa correspondance avec la femme surnaturelle qui est, de son côté, l'objet du désir du protagoniste du récit fantastique. À ce propos, Labbé et Millet constatent que « l'objet devenant la figuration d'une personne est un thème magique récurrent » (2005, p. 182).

Dans *La Cafetière* de Gautier, l'objet donnant le titre à la nouvelle est confondu avec la femme qui deviendra la bien-aimée du protagoniste de cette histoire, ce sur quoi je me pencherai opportunément dans le présent travail. Parfois l'investissement du désir envers l'objet s'impose par des relations synecdotiques, c'est-à-dire des relations où la partie – et, dans ce contexte, notamment une partie du corps féminin – est prise pour le tout et devient fétiche, comme le pied embaumé dans *Le Pied de momie*, la silhouette féminine dans *Arria Marcella* et la natte de cheveux dans *La Chevelure*.

4.4.2 Fusion entre sujet et objet

Si dans quelques cas un objet se confond avec l'objet du désir du protagoniste du récit fantastique, dans d'autres cas l'objet s'amalgame avec le sujet lui-même. *La Peau de chagrin* et *L'Élixir de longue vie* de Balzac en offrent de bons exemples.

Dans le premier cas, la vie du protagoniste devient étroitement liée à la peau d'onagre achetée chez un antiquaire, comme je l'ai fait noter précédemment, étant donné que cette peau se rétrécit à chaque désir de Raphaël et, avec ce rétrécissement, la diminution de la vie même de son possesseur. Dans le deuxième cas, l'élixir magique assure la longévité, tout d'abord, à Bartholoméo Belvidéro et, ensuite, à son fils Don Juan.

L'étroite fusion entre sujet et objet à laquelle je me réfère apparaît d'une façon fort marquée dans *Le Portrait de Dorian Gray* (1890), roman

dont le protagoniste ne vieillit jamais, s'enlaidissant et vieillissant à sa place son image figurant dans un tableau où il a été représenté dans sa jeunesse factuelle.

Dans ces trois exemples, l'objet comme talisman doté de pouvoirs extraordinaires est attaché à la recherche d'une sorte d'absolu : soit le pouvoir matériel, soit l'immortalité ou soit le maintien de la beauté/jeunesse malgré les aléas du temps, cet attachement y est associé à l'hédonisme et au vice.

5 LES THÈMES DU FANTASTIQUE

Bien qu'il n'y ait pas de consensus sur la définition du fantastique et sur les caractéristiques qui le définissent comme genre, nous observons que les thèmes qui lui sont propres ne semblent pas relever de contradictions substantielles chez les théoriciens. Pourtant, quelques-uns d'entre eux, guidés par des principes méthodologiques, ont essayé de les expliquer d'une façon logique et non pas de simplement les inventorier. Dans ce chapitre, je présente une brève synthèse de l'étude qui a été menée par quelques chercheurs sur les thèmes du fantastique.

5.1 LES THÈMES DU FANTASTIQUE D'APRÈS QUELQUES CHERCHEURS

Comme je l'ai fait observer auparavant, dans la deuxième moitié du XX^e siècle un certain nombre de chercheurs se sont mis à examiner le fantastique comme genre (sa définition, ses caractéristiques, ses changements depuis son avènement, etc.). Certains d'entre eux ont fait aussi des considérations à propos des thèmes du fantastique. Voyons maintenant ce qu'ils ont repéré.

5.1.1 Pierre-Georges Castex

Même si Castex ne s'est pas adonné à un examen strictement théorique des thèmes du fantastique (son étude se penche plutôt sur le côté historique de ce genre et sur l'examen de l'œuvre fantastique de quelques-uns de ses plus célèbres représentants au XIX^e siècle), il est important d'exposer ce qu'il a

brièvement esquissé à ce propos. Dans le chapitre intitulé « L'âge d'or » de son *Conte fantastique en France*, il fait allusion au rêve (p. 72), au somnambulisme (p. 73) et aux hallucinations (p. 74), comme des éléments qui peuvent être rencontrés dans les ouvrages fantastiques pour expliquer l'événement insolite. Dans le chapitre intitulé « L'Équilibre », il parle des paradis artificiels (p. 90) comme source d'explication à l'aventure présumée surnaturelle.

Ces motifs, tous liés à des états psychologiques (le rêve, le somnambulisme et les hallucinations étant des manifestations involontaires du psychisme ; les paradis artificiels étant un moyen menant à une perception diverse du monde par la quête volontaire d'un ébranlement psychique) peuvent être considérés comme des thèmes du fantastique, bien que Castex les traite comme des éléments qui expliquent/justifient le fantastique.

5.1.2 Roger Caillois

Dans la préface à son *Anthologie du fantastique* (1966), Caillois définit le fantastique, comme il a été exposé dans le chapitre 2, et fait référence, de même, aux thèmes qu'il discerne dans ce genre littéraire :

le pacte avec le démon ; l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie ; le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle ; la mort personnifiée apparaissant au milieu des vivants ; la 'chose' indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente ; les vampires [...] ; la statue, le mannequin, l'armure, l'automate, qui soudain s'animent et acquièrent une redoutable indépendance ; la malédiction d'un sorcier qui entraîne une maladie épouvantable et surnaturelle ; la femme-fantôme, issue de l'au-delà, séductrice et mortelle ; l'interversion des domaines du rêve et de la réalité ; la chambre, l'appartement, l'étage, la maison, la rue effacés de l'espace ; l'arrêt ou la répétition du temps.

Comme on peut le vérifier ci-dessus, la liste de thèmes de Caillois est assez hétéroclite : nous y trouvons ce qu'on peut saisir plus strictement comme des thèmes (le pacte avec le démon, la mort, le vampirisme), mais aussi des objets (la statue, le mannequin, l'armure, l'automate) et des relations spatio-temporelles (les espaces à proprement parler cités : la chambre, la maison, etc., comme les distorsions temporelles). Aucun ordre et

aucune classification, ce que Louis Vax et Tzvetan Todorov vont lui reprocher, comme nous le verrons d'ici peu.

5.1.3 Louis Vax

Dans le troisième chapitre de *La Séduction de l'étrange* (« Motifs, thèmes et schèmes »), Vax remonte aux listes de thèmes du fantastique qui ont été élaborées par Roger Caillois, Marcel Brion, Dorothy Sayers (romancière britannique) et Montague Summers (écrivain anglais). D'après Vax, ces listes sont de « mauvais découpages » parce que ces théoriciens « se contentent d'énumérer des motifs traditionnels selon leur conception personnelle du fantastique » (1987, p. 56).

Pour l'auteur de *La Séduction de l'étrange*, concevoir un motif et/ou un thème comme fantastique est une question de perception. Dans ce sens, n'importe quel élément pourrait s'y prêter dès qu'il est rencontré dans un récit présumé fantastique. Il prend comme exemple le chat, qui peut être tenu comme un motif fantastique ou non, selon le récit où il apparaît.

En résumé, pour Louis Vax, une classification des motifs du fantastique est envisagée comme « stérile et irréalisable » (1987, 308). Pour lui, au cœur de ce genre, les motifs/thèmes ne sont pas des éléments qui peuvent être *a priori* donnés et immuablement fixés : on leur attribue différents sens au fur et à mesure que le récit se développe.

5.1.4 Tzvetan Todorov

Dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov consacre quatre chapitres sur dix à l'étude des thèmes : dans son chapitre 6 (« Les thèmes du fantastique : introduction »), il revient aux listes de thèmes du fantastique qui ont été élaborées par quelques auteurs, dont Roger Caillois.

Puisqu'il semble à Todorov que l'ordonnance pure et simple des thèmes représente une méthode inopérante, il propose une étude des thèmes basée sur la théorie freudienne pour élaborer une classification bipartite : d'un côté, le réseau des thèmes du *je*, dont le contenu se trouve dans le chapitre 7 (« Les thèmes du *je* ») se rapportant à des questions liées à la perception et à la

conscience de l'individu, et, de l'autre côté, le réseau des thèmes du *tu*, examiné dans le chapitre 8 (« Les thèmes du *tu* ») concernant les perversions sexuelles. Dans son chapitre 9 (« Les thèmes du fantastique : conclusion ») il avoue que l'approche des thèmes qu'il a proposée a « un aspect assez limité » (1972, p. 78). Sa classification est explorée dans les chapitres 7 et 8. Résumons-la : pour ce qui est du réseau des thèmes du *je*, Todorov l'explique de la façon suivante :

On peut caractériser [...] ces thèmes en disant qu'ils concernent essentiellement la structuration du rapport entre l'homme et le monde ; nous sommes, en termes freudiens, dans le système *perception-conscience*. C'est un rapport relativement statique, en ce sens qu'il n'implique pas d'actions particulières, mais plutôt une position ; une perception du monde plutôt qu'une interaction avec lui (1976, p. 126-127, c'est l'auteur qui souligne).

On peut mieux comprendre ce dont parle Todorov dans l'extrait ci-dessus quand il associe, par exemple, les thèmes du *je* à l'univers de l'enfance (l'enfant ne distingue ni l'esprit de la matière ni le sujet de l'objet), à l'utilisation de psychotropes (menant à ce qu'il décrit comme « un dépassement des passions ») et aux psychoses (où le langage devient un moyen de couper le psychotique du monde, c'est-à-dire de couper ses relations à autrui). Autrement dit, les thèmes du *je* se rapportent à la façon dont l'individu (dans notre cas, le personnage) aperçoit le monde qui l'entoure sans avoir pourtant des rapports avec autrui. L'enfant comme le psychotique a une perception difforme du monde ; tout comme, l'utilisateur de psychotropes. On n'observe que rarement des enfants comme personnages peuplant les récits fantastiques, mais il n'est pas rare d'y trouver des personnages atteints de troubles psychologiques ou des personnages qui éprouvent l'aventure fantastique sous l'empire de la drogue (par exemple l'alcool, le haschisch, l'opium).

Quant au réseau des thèmes du *tu*, celui des perversions sexuelles, il observe :

Le point de départ de ce second réseau reste le désir sexuel. La littérature fantastique s'attache à décrire particulièrement ses formes excessives ainsi que ses différentes transformations ou, si l'on veut, perversions. Une place à part doit être faite à la cruauté et la violence, même si leur relation avec le désir est de soi hors de doute. De même, les préoccupations concernant la

mort, la vie après la mort, les cadavres et le vampirisme, sont liées au thème de l'amour (1976, p. 146).

Différemment des thèmes du *je* où la perception du monde du personnage n'est pas liée à l'interaction avec autrui, les thèmes du *tu*, ayant le désir sexuel comme base, présupposent l'interaction de l'individu avec quelqu'un d'autre et nous avons, par conséquent, une relation où il y a, d'un côté, le sujet du désir et, d'un autre côté, son objet. Cette relation atteint, toujours d'après Todorov, l'excès dans l'ordre du fantastique, d'où la référence aux interactions sexuelles qui sont considérées comme des perversions. Si nous pensons à quelques exemples d'ouvrages qui ont été cités dans les chapitres précédents, nous nous rendons compte que les relations amoureuses ont toujours quelque chose d'improbable et d'excessif et que la femme, maintes fois associée au mal, dévie l'homme.

Ci-dessous, les thèmes de chacun des réseaux thématiques que Todorov a cités dans son célèbre ouvrage :

Thèmes du <i>je</i>	Thèmes du <i>tu</i>
<ul style="list-style-type: none"> - les métamorphoses ; - le dédoublement de la personnalité ; - la rupture de la limite entre sujet et objet ; - la transformation du temps et de l'espace. 	<ul style="list-style-type: none"> - l'inceste ; - l'homosexualité ; - l'amour à plus de deux ; - la cruauté qui provoque le plaisir (sadisme) ; - la nécrophilie et le vampirisme.

Tableau 9 – Les thèmes du fantastique chez Todorov

Si l'on prend les deux réseaux exposés ci-dessus, on observe que celui des thèmes du *je* est plus complexe et plus hétérogène que celui des thèmes du *tu*, même si chacun des thèmes figurant dans le réseau du *je* est lié, d'une façon ou d'autre, au système de la perception-conscience dont parle Todorov, y compris le temps et l'espace qui, dans ce contexte, sont altérés (si on prend comme base l'espace et le temps de la physique) par la perception de celui qui se confronte au phénomène fantastique. Autrement dit, c'est toujours une question de regard, quelque chose de personnel, d'individuel et d'intransmissible.

5.1.5 Gilbert Millet et Denis Labbé

Dans *Le Fantastique*, Gilbert Millet et Denis Labbé fournissent une liste de thèmes traités dans l'ordre du fantastique. S'intéressant au fantastique en littérature, mais aussi au cinéma, ils explorent les thèmes dans le chapitre 3 de leur ouvrage (« Thèmes du fantastique ») et les organisent de la façon suivante dans plus d'une centaine de pages (2005, p. 114 – 233).

Diabes et démons	Satan – pacte – sorcellerie, maléfices, malédictions – possession et exorcisme – les anges.
Les revenants	fantômes – morts-vivants – vampires – momies.
Monstruosités	créatures – corps morcelés – métamorphoses – le double.
Figures fantastiques	statues – golem – automates, mannequins, poupées – portraits, dessins, tapisseries et photographie.
Objets fantastiques	miroirs – grimoires – élixirs – pouvoir des objets.
L'univers mental	rêves et cauchemars – folie, hallucinations, délires – psychopathes.
Les pouvoirs	pouvoirs de perception – pouvoirs d'action – regards sur les pouvoirs.
Véhicules fantastiques	vaisseau fantôme – voitures – trains, métros.
Lieux fantastiques	château – maison hantée – cimetière – lieux fantômes et autres aberrations.

Tableau 10 – Les thèmes du fantastique chez Millet et Labbé

La liste de Millet et Labbé, comme celle de Caillois, est formée d'éléments très différents et ils y incluent, comme l'auteur de *l'Anthologie du fantastique*, des objets et des espaces physiques comme des catégories thématiques. Leur classification peut être conçue comme arbitraire dans certains cas, dont :

- a) dans les sous-divisions « figures fantastiques » et « véhicules fantastiques », il y a essentiellement des éléments qui pourraient être placés dans la sous-division « objets fantastiques » ;

b) le double, listé dans la sous-division « monstruosités », serait plutôt mieux placé dans la sous-division « l'univers mental ».

Ces remarques n'ont pas pour but de critiquer la division des thèmes de Millet et Labbé qui a, certes, un côté didactique ; elles veulent pourtant montrer qu'ils n'ont pas eu le souci de faire une typologie aboutie.

5.1.6 Les thèmes du fantastique : des considérations d'ensemble

Dans ce chapitre, j'ai exposé très brièvement la façon dont six chercheurs ont traité les thèmes du fantastique (Castex, Caillois, Vax, Todorov, Millet et Labbé). Castex, quant à lui, n'a pas examiné en détail la question thématique, même s'il a mentionné au long de son ouvrage des éléments concernant cette question. Caillois et, quarante ans plus tard, Millet et Labbé ont proposé de grandes listes de thèmes sans avoir eu nécessairement le souci de les ranger d'une façon plus réfléchie. Vax a refusé de faire une liste, car, pour lui, cette tâche est aussi impossible qu'inutile. Finalement, Todorov a essayé d'organiser les thèmes dans deux réseaux en se servant de la psychanalyse.

DEUXIÈME PARTIE

**LE FANTASTIQUE CHEZ
HONORÉ DE BALZAC**

1 BALZAC ET LE FANTASTIQUE

Reconnu en France – et ailleurs – comme l’un des maîtres du roman réaliste au XIX^e siècle, Honoré de Balzac s’est employé entre les années 1820 et 1830 à l’écriture de quelques nouvelles et romans pouvant trouver leur place, selon leurs procédures discursives et leurs thèmes, dans la rubrique « littérature fantastique ». À l’exception de *La Peau de chagrin* (1831), roman qui peut être considéré comme son chef-d’œuvre parmi ceux présentant des caractéristiques et des éléments du fantastique, Balzac reste encore inconnu (ou peu connu) en ce qui concerne sa production littéraire évoquant des figures et des thèmes de l’insolite, et même du mystique ; c’est l’une des raisons pour lesquelles je me propose de l’examiner partiellement dans ce travail. Pour mieux comprendre l’œuvre fantastique de Balzac, il est impératif de souligner, tout d’abord, ses influences littéraires de jeunesse, avec des lectures qui remontent au début des années 1820, c’est-à-dire à quelques années avant que Hoffmann ait obtenu une audience nombreuse et favorable en France (époque où maints écrivains ont lu et ont délibérément écrit, de leur côté, des ouvrages tournant autour de l’extraordinaire, voire du surnaturel). Il faut, en plus, saisir quelle est la place que Balzac a accordée à son ensemble d’ouvrages de veine mystique et fort allégorique dans son somptueux projet littéraire, *La Comédie humaine*.

1.1 BALZAC FANTASTIQUE : QUELQUES INFLUENCES

Comme je l'ai fait signaler dans le chapitre consacré au fantastique en France, les littératures étrangères, notamment celles d'expression allemande et anglaise, ont beaucoup influencé les écrivains français de la première moitié du XIX^e siècle et, c'est dans ce contexte socio-historique et culturel que la littérature fantastique a atteint son épanouissement. Le jeune Balzac n'y a pas échappé et, avant même l'éclosion du fantastique en France, il avait été au contact des textes les plus emblématiques de Charles Robert Maturin, écrivain irlandais, et de Mary Shelley, romancière anglaise, comme le signale Pierre-Georges Castex :

En 1821 paraît en France une traduction de *Frankenstein* de Mrs Shelley [...] La même année, Balzac dispose également de deux traductions de *Melmoth the wanderer* ; et il médite sur les pouvoirs de ce redoutable héritier du diable. Ces deux récits fantastiques, surtout celui de Maturin, illustrent ses propres ambitions (1994, p. 174).

1.1.1 *Melmoth the wanderer*

Publié en 1820 et traduit en français en 1821 par Jean Cohen sous le titre de *Melmoth ou l'Homme errant*, *Melmoth the wanderer* de Maturin figure comme l'un des plus importants et des plus tardifs romans du gothique anglais, mouvement qui se présente, ainsi que le romantisme allemand, comme la genèse du fantastique français du XIX^e siècle.

Melmoth the Wanderer est un récit racontant, par l'entremise de plusieurs narrateurs, les errances de son personnage éponyme qui a contracté un pacte avec le diable dans le but de faire durer sa vie plus longtemps et qui, épuisé de cette condition, franchit le monde en traversant les époques à la recherche de quelqu'un à qui transmettre son pacte, c'est-à-dire quelqu'un prêt à le remplacer dans cette entreprise malade et solitaire.

Ce roman est associé au fantastique par quelques-uns de ses spécialistes, dont Irène Bessière :

Charles Robert Maturin établit, dans *Melmoth, l'homme errant*, le jeu du surnaturel et de l'horreur sur la présence et l'absence simultanées du mal. L'homme errant révèle, par son regard à l'éclat insoutenable, sa qualité à la fois fantastique et diabolique. L'in vraisemblable repose ici sur la diffusion

spatiale et temporelle (le héros vit cent cinquante ans et parcourt le monde), la continuité de l'argument sur le thème du pacte satanique (1973, p. 110).

Comme le précise Bessière, il y a dans *Melmoth*, d'une part, ce qu'elle désigne comme étant « la diffusion spatiale et temporelle » : il s'agit, dans cette histoire, d'un phénomène de transgression des lois naturelles – comme nous les percevons dans le monde empirique – en ce qui s'applique aux catégories de l'espace et du temps (*Melmoth* progresse dans l'espace et dans le temps d'une façon surnaturelle). Dans le roman de Maturin, il y a, d'autre part, un élément thématique se rapportant au pacte satanique, l'un des grands thèmes exploités dans le fantastique.

Avec de telles violations spatio-temporelles et le pacte en tant que thème, nous comprenons pour quelles raisons *Melmoth the Wanderer* est mis en évidence par les spécialistes du fantastique.

La lecture de *Melmoth* a exercé une grande emprise sur Balzac : entre 1822 et 1835, l'écrivain tourangeaux a fait paraître pas moins de deux nouvelles fort inspirées du roman de Maturin : *Le Centenaire* (1822), dont le thème est le prolongement de l'existence de son protagoniste, un vampire qui souhaite dominer la société, et *Melmoth réconcilié* (1835), récit – auquel je me consacre dans le chapitre 3 – constituant une suite que Balzac a donnée à l'histoire de Maturin.

Outre les références directes et indirectes au chef-d'œuvre de Maturin dans ses nouvelles, Balzac a exprimé son admiration envers l'écrivain irlandais dans sa préface à la première édition de *La Peau de chagrin* :

Il en fut ainsi de l'auteur moderne le plus original dont la Grande-Bretagne puisse se glorifier. Maturin, le prêtre auquel nous devons *Eva*, *Melmoth's*, *Bertram*, était coquet, galant, fêtait les femmes, et l'homme aux conceptions terribles devenait, le soir, un dameret, un *dandy*. (2008, p. 47).

C'est sous le signe de ce *dandy* que Balzac a écrit, avec des variantes, plusieurs de ses ouvrages fantastiques où la recherche de l'absolu se révèle fréquemment liée au mal.

1.2 LE FANTASTIQUE CHEZ BALZAC DANS SES « ÉTUDES PHILOSOPHIQUES »

Avant de s'occuper presque entièrement de son projet de dépeindre les types sociaux par le biais du roman réaliste, Balzac a écrit et a publié des textes littéraires ayant trait à l'extraordinaire. Ces textes, conçus comme des récits fantastiques d'après quelques spécialistes, se situent dans un groupe de récits qu'on a intitulé ses « romans de jeunesse », et principalement dans ses « Études philosophiques », l'une des trois grandes parties de *La Comédie humaine*.

Ci-dessous, je liste chronologiquement les œuvres de Balzac renfermant des éléments rhétoriques et/ou thématiques du fantastique, et appartenant soit à ses romans de jeunesse, soit à ses « Études Philosophiques »⁸ :

Romans de jeunesse	1820-1821	<i>Falthurne</i>
	1822	<i>Le Centenaire, ou Les Deux Béringheld</i>
« Études Philosophiques »	1831	<i>La Peau de chagrin</i> <i>Jésus-Christ en Flandre</i> <i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i> <i>L'Enfant maudit</i> <i>Le Réquisitionnaire</i> <i>L'Élixir de longue vie</i> <i>Les Proscrits</i>
	1832	<i>Adieu</i> <i>Maître Cornélius</i> <i>L'Auberge rouge</i> <i>Louis Lambert</i>
	1834	<i>La Recherche de l'Absolu</i> <i>Un drame au bord de la mer</i>
	1835	<i>Melmoth réconcilié</i> <i>Séraphîta</i>

⁸ Les « Études philosophiques » sont composées de vingt récits. Parmi ces ouvrages, les seuls qui n'ont pas d'éléments fantastiques sont *El Verdugo* (1831) et *Les Marana* (1834). Pour des raisons didactiques, nous avons décidé de lister les ouvrages fantastiques de Balzac dans leur ordre chronologique. Balzac, de son côté, les range différemment dans sa *Comédie humaine* : il présente ses « Études philosophiques » dans l'ordre suivant : *La Peau de chagrin*, *Jésus-Christ en Flandre*, *Melmoth réconcilié*, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Gambara*, *Massimilla Doni*, *La Recherche de l'Absolu*, *L'Enfant maudit*, *Adieu*, *Les Marana*, *Le Réquisitionnaire*, *El Verdugo*, *Un drame au bord de la mer*, *Maître Cornélius*, *L'Auberge rouge*, *Sur Catherine de Médicis*, *L'Élixir de longue vie*, *Les Proscrits*, *Louis Lambert*, *Séraphîta*.

	1837	<i>Gambara</i>
	1839	<i>Massimilla Doni</i>
	1842	<i>Sur Catherine de Médicis</i>

Tableau 11 – L'Œuvre fantastique de Balzac

Ne figurant pas dans cette liste, Balzac a écrit d'autres textes considérés comme fantastiques : *Sarrasine* (1830) et *Facino Cane* (1836), tous deux classés dans les « Scènes de la vie parisienne » (sous-partie des « Études de mœurs » de *La Comédie humaine*), et *La Tour de la Birette* (1830), *Le Dôme des Invalides* (1831) et *Voyage de Paris à Java* (1832), ces trois œuvres ne figurant pas dans *La Comédie humaine* et apparaissant, ainsi que les dix-huit textes écrits entre 1831 et 1842 mentionnés plus haut, comme « une étape entre « les romans de jeunesse » et *La Comédie humaine* » (AMBLARD, 1972, p. 14).

Rattaché littérairement au réalisme par les théoriciens, Balzac a eu sa production de veine mystique, allégorique et, finalement, fantastique peu lue et peu étudiée en dehors de la France, voire en France. D'après Castex, cette production est pourtant essentielle du point de vue de l'architecture de l'œuvre balzacienne et elle y a un but notable :

De propos délibéré, il fait figurer dans *La Comédie humaine* ses études philosophiques sur le même rang que ses études de mœurs. Il rêva de peindre l'homme, non seulement dans les relations qu'il entretient avec ses semblables, mais dans ses relations avec les démons et les anges, à la quête de l'Absolu ; parallèlement à une vérité psychologique, il a recherché une vérité mystique (1994, p. 169).

Dans ce sens, on affirmerait que les études philosophiques de Balzac, dont la plupart des ouvrages ont un fond mystique, voire fantastique, ont un rôle déterminant dans la genèse de ses ouvrages les plus célèbres, celles essentiellement réalistes.

2 UNE ANALYSE DE *MELMOTH RÉCONCILIÉ*

*Melmoth réconcilié*⁹ est une nouvelle d'Honoré de Balzac publiée en 1835. Inscrite dans le cadre de *La Comédie humaine*, elle y figure, ainsi que d'autres ouvrages fantastiques que Balzac a écrits dans les années 1830, dans ses *Études philosophiques*. Balzac s'est inspiré du *Melmoth the wanderer* (1820) de Charles Maturin pour rédiger son récit. En fait, Balzac a donné une suite aux mésaventures de John Melmoth, personnage de Maturin. Melmoth, devenu immortel à cause d'un pacte avec le diable, perd, dans la nouvelle balzacienne, son rôle de protagoniste, qui est attribué à Rodolphe Castanier, un caissier de banque.

2.1 L'INTRIGUE

Dans *Melmoth réconcilié*, Castanier, au moment de s'enfuir de Paris avec de l'argent volé à la banque où il travaille, fait connaissance avec John Melmoth. Cet Anglais est une sorte de démon possédant un pouvoir surnaturel presque absolu. Épuisé d'en être bénéficiaire, il décide de transmettre ses dons à Castanier en échange de l'âme de celui-ci : le caissier hésite face à la proposition de l'étranger, mais Melmoth le menace et le pacte satanique est accompli. L'Anglais se débarrasse, par conséquent, de sa malignité et parvient à sa réconciliation avec le Divin. Quant à Castanier, il profite de sa toute-puissance, mais vite il se rend compte qu'avoir de tels dons l'écarte du Divin

⁹ Toutes les références à *Melmoth réconcilié* viennent de l'édition qui figure dans la Bibliographie et seront dorénavant abrégées dans le texte par les initiales *MR* suivies de la pagination.

et l'empêche de rejoindre l'Inconnu. Castanier réussira-t-il à léguer à quelqu'un d'autre son fardeau satanique ?

2.2 LE NARRATEUR ET LES STRATÉGIES NARRATIVES

Le narrateur de *Melmoth réconcilié* ne participe pas à l'intrigue comme personnage. C'est, par conséquent, un narrateur hétérodiégétique, c'est-à-dire qu'il n'appartient pas à l'univers diégétique. Pour ce qui concerne la focalisation, le narrateur est omniscient, puisqu'il plonge dans l'intérieur des personnages qu'il dépeint.

Le récit des mésaventures de Rodolphe Castanier est précédé de brèves considérations critiques du narrateur portant, en premier lieu, sur le métier de notre protagoniste et, en second lieu, sur la société française sous la Restauration. En ce qui concerne le métier de Castanier, celui de caissier de banque, le narrateur, suivant la formule d'autres narrateurs de Balzac, essaie de le caractériser comme un type social à partir d'une observation préalable par le biais des sciences naturelles :

Il est une nature d'hommes que la Civilisation obtient dans le Règne Social, comme les fleuristes créent dans le Règne végétal par l'éducation de la serre, une espèce hybride qu'ils ne peuvent reproduire ni par semis, ni par bouture. Cet homme est un caissier, véritable produit anthropomorphe, arrosé par les idées religieuses, maintenu par la guillotine, ébranché par le vice, et qui pousse à un troisième étage entre une femme estimable et des enfants ennuyeux (*MR*, p. 7).

Comme on l'observe dans cet extrait, le narrateur exprime, en utilisant le lexique de l'arboriculture, une opinion fort négative sur les caissiers qui sont présentés comme un amalgame de soumission, de peur, de vice et de médiocrité. À ce propos, le narrateur constate : « quand les caissiers parisiens auront réfléchi à leur valeur intrinsèque, un caissier sera hors de prix » (*MR*, p. 9). Autrement dit, selon le narrateur, les caissiers parisiens n'ont pas de valeur.

La critique du narrateur se déplace d'un type social vers la société comme un tout. D'après lui, la société à laquelle il appartient privilégie le vice et l'argent au détriment de l'honneur et de la vertu :

Étrange civilisation ! La Société décerne à la Vertu cent louis de rente pour sa vieillesse, un second étage, du pain à discrétion, quelques foulards neufs, et une vieille femme accompagnée de ses enfants. Quant au Vice, s'il a quelque hardiesse, s'il peut tourner habilement un article du Code comme Turenne tournait Montécuculli, la Société légitime ses millions volés, lui jette des rubans, le farcit d'honneurs, et l'accable de considération (*MR*, p. 9).

Ces lignes introductrices, désignées par le narrateur comme une « observation préparatoire » (*MR*, p. 10), ont pour but de rendre vraisemblable le récit qu'il va raconter : un type social avec les caractéristiques morales de Castanier pourrait se manifester seulement dans une société pareille à celle qu'il décrit et à laquelle il adresse des critiques. Cette vision déterministe du narrateur est manifestée dans d'autres passages du récit comme dans celle où il tâche d'expliquer, par le moyen d'une analepse¹⁰, les raisons pour lesquelles Castanier s'est lancé dans une mauvaise affaire en préparant une fuite avec de l'argent volé : « Pour expliquer ce fait et achever de peindre la crise dans laquelle succombait le caissier, il est nécessaire de rapporter succinctement quelques circonstances de sa vie antérieure » (*MR*, p. 21-22). Cette considération préalable est suivie d'un récit qui remonte à l'époque où Castanier avait établi une relation avec Aquilina, source de sa déchéance financière.

Lors de sa narration, le narrateur ne se préoccupe pas du tout d'être impartial ; il expose, *a contrario*, ses positions et sa vision du monde, signalées par maintes intrusions. À propos des événements fantastiques narrés, le narrateur, différemment de Castanier au début de son aventure, n'éprouve pas d'hésitation en ce qui les concerne.

2.3 L'ESPACE

L'histoire se déroule à Paris, ce qu'indique le narrateur lorsqu'il introduit Castanier dans son récit : « Par une sombre journée d'automne, vers cinq heures du soir, le caissier d'une des plus fortes maisons de banque de

¹⁰ D'après la classification de Gérard Genette à propos des discordances entre l'ordre de l'histoire et celle du discours, *analepse* est une « évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » (2007, p. 28).

Paris travaillait encore à la lueur d'une lampe allumée déjà depuis quelque temps » (*MR*, p. 10, c'est moi qui souligne). En ce qui concerne Paris, le narrateur la décrit comme « une ville aux tentations [...] une succursale de l'Enfer » (*MR*, p. 08) : cette description anticipe, d'une certaine manière, ce qu'il va raconter.

Dans *Melmoth réconcilié*, on remarque la prépondérance des espaces fermés par rapport aux espaces ouverts. Le premier espace dépeint par le narrateur est celui où Castanier travaille, c'est-à-dire la caisse de la maison Nucingen :

Suivant les us et coutumes du commerce, *la caisse était située dans la partie la plus sombre d'un entresol étroit et bas d'étage [...] La porte de la chambre, les murs de la chambre, les volets des fenêtres de la chambre, toute la chambre était garnie de feuilles en tôle de quatre lignes d'épaisseur, déguisées par une boiserie légère.* Si jamais un homme put se croire dans une solitude profonde et loin de tous les regards, cet homme était le caissier de la maison Nucingen et compagnie, rue Saint-Lazare. Aussi, le plus grand silence régnait-il dans cette cave de fer. *Le poêle éteint jetait cette chaleur tiède qui produit sur le cerveau les effets pâteux et l'inquiétude nauséabonde que cause une orgie à son lendemain* (*MR*, p. 11-12, c'est moi qui souligne).

Comme on peut saisir dans le fragment ci-dessus, la caisse était une ambiance sombre, claustrophobe, solitaire et chaude. Cette description renvoie à celle de l'enfer et rend cet espace idéal pour le premier entretien entre Melmoth et Castanier.

2.4 LE TEMPS

2.4.1 Le temps historique

Quant à l'époque, l'histoire se passe sous la période de la Restauration de la monarchie des Bourbon (1815-1830). Le narrateur fournit des indices qui nous permettent d'estimer que l'histoire a lieu en 1823 : dans les pages où il décrit Castanier, le narrateur précise que celui-là est devenu caissier en 1813 : « ce militaire était caissier depuis 1813, époque à laquelle il fut guéri d'une blessure reçue au combat de Studzianka, pendant la déroute de Moscou » (*MR*, p. 13).

Ensuite, le narrateur explicite que dix ans se sont passés depuis l'engagement de Castanier comme employé de la banque de M. de Nucingen : « Castanier, en qui depuis dix ans le caissier avait tué le militaire, inspirait au banquier une si grande confiance, qu'il dirigeait également les écritures du cabinet particulier » (*MR*, p. 13). À partir des données fragmentaires fournies par le narrateur, on peut croire que l'histoire se passe en 1823. Nous avons pourtant une précision : Melmoth rend visite à Castanier lors d'une « sombre journée d'automne » (*MR*, p. 10).

2.4.2 Le temps chronologique

Dans le niveau discursif, le narrateur hétérodiégétique remonte au passé de Castanier pour faire mieux comprendre la situation dans laquelle le caissier se trouve au moment où Melmoth lui rend visite : on connaît, de cette façon, quelques événements de la vie de l'ancien dragon devenu employé de la maison Nucingen (son service comme dragon de l'armée de Napoléon avant de devenir caissier, son mariage à Strasbourg, l'époque où il a fait connaissance avec Aquilina et leur vie de couple). Pourtant, l'action à proprement parler de *Melmoth réconcilié* commence lors d'une « sombre journée d'automne ». Toujours dans cette journée-là, on saisit les événements suivants :

1. Melmoth rend visite à Castanier à la banque ;
2. Castanier rentre chez lui ;
3. Castanier va au théâtre avec Aquilina, où Melmoth l'aborde ;
4. Melmoth transmet le pacte à Castanier ;
5. Castanier rentre chez lui et rencontre Léon, l'amant d'Aquilina ;
6. Aquilina quitte Castanier.

Le lendemain, Castanier donne une somme d'argent à Jenny, la servante d'Aquilina, et la renvoie. À partir de ce moment du récit, les précisions temporelles deviennent incertaines. Cette incertitude à propos du temps chronologique est en accord avec la façon dont Castanier, comme démon, peut

progresser dans l'espace et dans le temps : une fois scellé le pacte, il peut franchir toutes leurs barrières et le temps de l'horloge ne le concerne plus.

Une fois mis en évidence ce cadre spatio-temporel réaliste, le narrateur introduit, dans son histoire, un personnage qui peut bouleverser ces deux catégories qui se présentent comme étanches dans des récits à proprement parler réalistes. D'un moment à l'autre, Melmoth peut se déplacer où il le veut et quand il veut. Après avoir pactisé avec l'Anglais, Castanier dispose de la même faculté :

Ses facultés agrandies avaient changé les rapports qui existaient auparavant entre le monde et lui. Comme Melmoth, Castanier pouvait en quelques instants être dans les riantes vallées de l'Hindoustan, passer sur les ailes des démons à travers les déserts de l'Afrique, et glisser sur les mers. De même que sa lucidité lui faisait tout pénétrer à l'instant où sa vue se portait sur un objet matériel ou dans la pensée d'autrui, de même sa langue happait pour ainsi dire toutes les saveurs d'un coup (*MR*, p. 52).

Cette toute-puissance sur l'espace et sur le temps dérange notre protagoniste, comme elle a autrefois dérangé Melmoth. D'après Millet et Labbé, « il est rare que les altérations fantastiques du temps soient agréables à vivre » (2005, p. 254)¹¹. Dans le cas de Castanier, son autorité absolue sur l'espace et sur le temps et la possibilité de tout avoir dans sa vie lui font ressentir de l'angoisse, car les plaisirs perdent leurs attraits au fur et à mesure qu'augmente son désir d'atteindre l'Inconnu, le seul qu'il ne peut plus toucher.

2.5 LES PERSONNAGES

2.5.1 Castanier

Bien que la nouvelle s'intitule *Melmoth réconcilié*, le personnage qui participe à toute l'histoire et s'y fixe comme protagoniste est, comme je l'ai déjà fait remarquer, Castanier. Au début de son récit, le narrateur décrit physiquement notre protagoniste :

¹¹ À ce propos, Millet et Labbé citent *Melmoth the wanderer* de Charles Maturin.

Le caissier était un homme âgé d'environ quarante ans, dont le crâne chauve reluisait sous la lueur d'une lampe Carcel qui se trouvait sur sa table. Cette lumière faisait briller les cheveux blancs mélangés de cheveux noirs qui accompagnaient les deux côtés de sa tête, à laquelle les formes rondes de sa figure prêtaient l'apparence d'une boule. Son teint était d'un rouge de brique. Quelques rides enchâssaient ses yeux bleus. Il avait la main potelée de l'homme gras (*MR*, p. 12-13).

Après avoir remarqué les caractéristiques physiques de Castanier, le narrateur s'applique à le décrire socialement. Les premières données à propos des caractéristiques sociales du caissier ont rapport avec ses vêtements :

Son habit de drap bleu, *légèrement usé* sur les endroits saillants, et les plis de son pantalon *miroité*, présentaient à l'œil cette espèce de *flétrissure qu'y imprime l'usage*, que combat vainement la brosse, et qui donne aux gens superficiels une haute idée de l'économie, de la probité d'un homme assez philosophe ou assez aristocrate pour porter de vieux habits [...] La boutonnière du caissier était ornée du ruban de la Légion d'honneur, car il avait été chef d'escadron dans les Dragons sous l'Empereur (*MR*, p. 13, c'est moi qui souligne).

Socialement parlant, il est, avant tout, un caissier de banque, et c'est à partir de son métier que le narrateur décrit ses caractéristiques morales, comme je l'ai signalé lorsque j'ai traité du narrateur et de ses stratégies narratives.

Doublement corrompu : par l'amour, représenté par sa liaison avec Aquilina, une épouse illégitime, et par le désir d'avoir assez d'argent pour assouvir les caprices de sa maîtresse, Castanier ne rejoint le désir de quelque chose de vraiment sublime qu'au moment où il comprend que tous les plaisirs mondains ne valent guère mieux que celui de la possibilité d'atteindre l'Inconnu : « En se voyant exclu de ce que les hommes ont nommé le ciel dans tous leurs langages, il ne pouvait plus penser qu'au ciel » (*MR*, p. 55). En d'autres termes, les dons que Melmoth lui a accordés ne lui ont offert que des jouissances éphémères et l'envie de s'en débarrasser, car ils sont devenus excessivement lourds.

2.5.2 Melmoth

Melmoth, de son côté, est décrit physiquement par celui qui raconte l'histoire comme quelqu'un « dont la *blancheur* faisait ressortir la lividité

permanente d'une figure impassible dont les *lèvres rouges et froides* semblaient destinées à *sucer le sang des cadavres* » (*MR*, p. 15, c'est moi qui souligne). Ces caractéristiques sont en accord avec celles d'un vampire, voire d'un diable. Au cœur de la littérature fantastique, on observe maints personnages surnaturels ayant de tels traits.

Pour convaincre Castanier de pactiser avec lui, Melmoth explicite les facultés dont il dispose :

Je lis dans les cœurs, je vois l'avenir, je sais le passé. Je suis ici, et je puis être ailleurs ! Je ne dépends ni du temps, ni de l'espace, ni de la distance. Le monde est mon serviteur. J'ai la faculté de toujours jouir, et de donner toujours le bonheur. Mon œil perce les murailles, voit les trésors, et j'y puise à pleines mains (*MR*, p. 36-37).

Ce démon, avec des traits d'un vampire, défie, comme lui-même le signale, les lois spatio-temporelles telles qu'elles sont perçues dans le monde empirique. Dès que nous sommes mis en présence de ce personnage, nous appréhendons le fantastique dans son essence, étant donné qu'il y a généralement, dans ce genre, une sorte de suprématie du personnage fantastique sur l'espace et sur le temps.

2.5.3 Aquilina

Aquilina, la maîtresse de Castanier, est une jeune femme coquette qui a fait sa connaissance lorsqu'elle avait seize ans et était sur le point de devenir une prostituée. Le caissier l'a sauvée de cette destinée et en a fait sa concubine. À cette époque-là, elle était, d'après le narrateur, « belle et pure comme une Madone » (*MR*, p. 22).

Fort condescendante, Aquilina était à la fois une épouse et une amante pour Castanier, mais cela a eu un prix et le caissier a dû faire des emprunts pour satisfaire le luxe et les plaisirs matériels auxquels Aquilina aspirait. Coquine et plaisante, elle n'hésitait point à tromper Castanier avec Léon, un jeune sous-officier.

2.6 MELMOTH RÉCONCILIÉ ET LE FANTASTIQUE

Ce que nous permet d'entrevoir l'analyse des catégories narratologiques dans *Melmoth réconcilié*, c'est que l'insolite, représenté, tout d'abord, par les caractéristiques et par les actions du personnage de Melmoth, se produit dans la vie ordinaire d'un caissier de banque à Paris dans la première moitié du XIX^e siècle. Autrement dit, l'ancrage dans le réel, aperçu par l'examen des rapports spatio-temporels et de la représentation d'un type social trivial, fait voir un décor réaliste qui ne se distingue guère des récits du réalisme *stricto sensu* d'Honoré de Balzac. Cette insertion de l'insolite dans un cadre réaliste est l'une des formules du fantastique, comme je l'ai précisé auparavant.

Une fois mis en présence de l'événement insolite, le personnage qui en devient conscient éprouve de l'angoisse et de la frayeur. Outre ces deux sentiments, le personnage central du récit fantastique éprouve généralement de l'hésitation (ce qui arrive à Castanier) : les événements qui l'étonnent à cause de leur caractère anormal lui adviennent d'une subversion des lois naturelles ou ont-ils été produits par l'imagination, par le rêve, voire par un trouble psychologique ? L'analyse de plusieurs histoires fantastiques publiées au XIX^e siècle prouve que toutes ces options sont valables et il est possible, d'ailleurs, d'en ajouter d'autres.

Pour ce qui est de l'hésitation, Todorov s'y est beaucoup consacré ; selon lui, « *L'hésitation du lecteur* est [...] la première condition du fantastique » (1976, p. 36, c'est lui qui souligne). Toujours d'après lui, le personnage lui-même peut ressentir de l'hésitation face à l'irruption de ce qu'il considérerait auparavant comme impossible ; ce sentiment peut cependant être affaibli chez lui, mais non chez le lecteur.

Ce qu'on observe fréquemment dans les récits fantastiques est une sorte d'assentiment du personnage à l'égard d'un événement surnaturel, surtout quand l'expérience qui en résulte lui procure du plaisir et d'autres profits¹². De là, je le suppose, l'affaiblissement de l'angoisse et de l'épouvante ressenties, au premier abord, par le personnage. Dans *Melmoth réconcilié*, Castanier éprouve de la peur au moment où il voit John Melmoth pour la

¹² Relativement à la littérature balzacienne d'expression fantastique, nous trouvons cette sorte d'assentiment de leurs personnages centraux en présence de l'insolite dans *L'Élixir de longue vie* (1830) et dans *La Peau de chagrin* (1831).

première fois :

L'ancien militaire éprouva, pour la première fois de sa vie, une peur qui le fit rester la bouche béante et les yeux hébétés devant cet homme, dont l'aspect était d'ailleurs assez effrayant pour ne pas avoir des circonstances mystérieuses d'une semblable apparition (*MR*, p. 14).

Il en va de même pour leur deuxième rencontre, au théâtre : « À peine y eut-il fait quelques pas, qu'il rencontra la figure de Melmoth dont le regard lui causa la fade chaleur d'entrailles, la terreur qu'il avait déjà ressenties » (*MR*, p. 36).

En plus de la rupture de l'ordre reconnu comme tangible dans le monde empirique et de la présence de sentiments propres au fantastique comme l'angoisse, l'épouvante et l'hésitation, nous dégageons dans *Melmoth* des thèmes appartenant d'une manière particulière au fantastique, comme la présence d'un démon (John Melmoth) et le pacte (accord par le moyen duquel un diable se met au service de quelqu'un en échange de son âme). Millet et Labbé affirment que, de ce motif chrétien, c'est-à-dire le pacte, « le fantastique garde surtout la notion de malédiction. Ne cherchant pas à convertir ou à stimuler la foi des fidèles, il modifie la perspective, privilégiant les éléments qui permettent des rebondissements [...] des effets spectaculaires » (2005, p. 117).

La malédiction dont Millet et Labbé parlent est probablement l'un des concepts clés pour la compréhension de *Melmoth réconcilié*, car l'essentiel de l'histoire repose sur les tentatives des personnages de se débarrasser du pacte et, par conséquent, de la malédiction qui en découle. Autrement dit, l'expérience des personnages de *Melmoth* tend à montrer que les avantages et les jouissances consenties aux pactiseurs sont moins remarquables que leurs inconvénients, dont le pire est certainement de se tenir à l'écart du divin. De là vient le fait que Melmoth est fort résolu à transmettre le pacte à Castanier.

Après la mort de Melmoth, le caissier, puisqu'il se rend compte que « Les jouissances que promet le démon ne sont que celles de la terre agrandies, tandis que les voluptés célestes sont sans bornes » (*MR*, p. 61), décide, de son côté, de transmettre le pacte à quelqu'un d'autre, ce qu'il réussit sans peine. Au cours du récit, il y a une sorte de banalisation du pacte

qui, transmis plusieurs fois d'une personne à l'autre, perd peu à peu son pouvoir.

Le rituel du pacte n'est pas décrit dans le récit, bien que le moment où Melmoth transmet ses pouvoirs à Castanier soit évident :

[Melmoth] prit Castanier par la main, et Castanier se leva. Tous deux allèrent dans le salon sans lumière, car l'œil de Melmoth éclairait les ténèbres les plus épaisses [...] La porte de l'appartement se ferma violemment, et bientôt Castanier reparut [...] La physionomie du caissier était changée. Son teint rouge avait fait place à la pâleur étrange qui rendait l'étranger sinistre et froid. Ses yeux jetaient un feu sombre qui blessait par un éclat insupportable. Son attitude de bonhomie était devenue despotique et fière (*MR*, p. 45).

Après avoir subi cette métamorphose diabolique, il ne reste à Castanier qu'à tirer des avantages de sa nouvelle condition, comme celle de profiter de l'extrême jouissance des sens, et par exemple la jouissance sexuelle sans bornes :

il voulut une bacchanale digne des beaux jours de l'empire romain, et s'y plongea désespérément comme Balthazar à son dernier festin [...] Son festin ne fut pas en effet une orgie circonscrite aux bornes d'un banquet, ce fut une dissipation de toutes les forces et de toutes les jouissances (*MR*, p. 51).

Nous nous trouvons ici vis-à-vis de la sexualité dans un état superlatif, et plus spécifiquement de ce que Todorov désigne comme « amour à plus de deux » (1976, p. 139) qui, selon lui, est l'un des thèmes du fantastique :

Il ne sera pas surprenant, dès lors, [...] [de] découvrir la relation [de la sexualité] au surnaturel : nous savons déjà que celui-ci apparaît toujours dans une expérience des limites, dans des états 'superlatifs'. Le désir, comme tentation sensuelle, trouve son incarnation dans quelques-unes des figures les plus fréquentes du monde surnaturel, en particulier dans celle du diable. On peut dire, en simplifiant, que diable n'est qu'un autre mot pour désigner la *libido* » (1976, p. 134, c'est l'auteur qui souligne).

Le rapport entre le désir et la figure du diable, évoqué par Todorov dans l'extrait susmentionné, est évident dans *Melmoth* : « En puisant à pleines mains dans le trésor des voluptés humaines dont la clef lui avait été remise par le Démon, il en atteignit promptement le fond » (*MR*, p. 51).

La sexualité, tabou au XIX^e siècle, s'inscrit comme l'un des thèmes les

plus courants au cœur du fantastique : à l'homme possédé par le mal (représenté par le diable lui-même ou par n'importe quelle figure qui lui est associée), la rupture des limites morales imposées par la société qui est encore, à cette époque-là, fort marquée par les principes du christianisme est justifiée.

Melmoth réconcilié peut-il être considéré comme un récit fantastique ? D'après moi, la réponse est oui, mais il faut cependant en souligner les limites, étant donné que ce choix est en accord avec une position théorique. Comme je l'ai appris par le collationnement de quelques définitions du fantastique (Partie I, Ch. 1), il n'y a pas de consensus entre les spécialistes de ce genre sur les caractéristiques qui l'identifient et le définissent comme tel. Si nous prenions à la lettre la définition de Todorov, par exemple, nous serions dans le doute sur le caractère fantastique de *Melmoth*. Le critère de l'hésitation dont il se sert n'est pas le plus adéquat pour cerner *Melmoth* comme récit fantastique, étant donné que, après avoir observé les entreprises dont *Melmoth* est capable, l'hésitation de Castanier disparaît. De ce point de vue, je conçois que, chez Todorov, *Melmoth réconcilié* pourrait être tenu pour un ouvrage orienté plutôt vers le merveilleux.

D'un autre côté, il existe des théoriciens du fantastique suivant avec des variations, comme je l'ai signalé, la formule qui a été proposée par Pierre-Georges Castex. Ce que Castex met en cause est l'idée que le fantastique est déterminé par une sorte de bouleversement de ce qu'il nomme « la vie réelle », c'est-à-dire ce qui pourrait être plausible (ou vraisemblable) dans la vie réelle. Cette définition, moins stricte que celle de Todorov, rapproche *Melmoth* du fantastique. Castex est, en outre, persuadé que le récit des mésaventures du caissier appartient au genre du fantastique ; l'auteur du *Conte fantastique en France* prétend que « Ce conte [parmi ceux de Balzac] répond plus que tout autre à la définition du genre du fantastique, puisqu'un héros fabuleux s'y trouve intimement mêlé à une réalité familière » (1994, p. 210).

Roger Caillois, quant à lui, partage la même opinion que Castex. Pour lui, rappelons-le, « tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu,

irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » (CAILLOIS, 1965, p. 61). Conformément à Caillois, *Melmoth* est aussi un récit fantastique puisqu'il respecte cette formule. En outre, Caillois prend *Melmoth* comme exemple d'ouvrage qui présente l'un des thèmes qu'il conçoit comme propre au fantastique : le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle.

Paru plus d'une cinquantaine d'années après la première édition du *Conte fantastique en France* (1951), *Le Fantastique* de Gilbert Millet et Denis Labbé propose une définition qui ne se distingue que peu de celle de Castex : « Le fantastique est l'inconcevable devenu réalité. Que ce soit un inconcevable surnaturel (fantôme, vampire, loup-garou...) ou tangible (psychopathe), qu'il surgisse brusquement ou s'invite par paliers dans notre monde » (2005, p. 11). Dans leur ouvrage, Millet et Labbé, ainsi que Castex et Callois, citent *Melmoth* comme un ouvrage fantastique lorsqu'ils se consacrent au thème du pacte.

Tout bien considéré, sauf pour quelques approches plus restrictives comme celle de Todorov, *Melmoth réconcilié* peut être considéré, au sein de la théorie littéraire, comme un récit fantastique, ce que nous observons par le moyen de son discours, de ses figures et, finalement, de ses thèmes.

2.7 DE MELMOTH THE WANDERER À MELMOTH RÉCONCILIÉ : QUELQUES ÉLÉMENTS D'INTERTEXTUALITÉ

Bien que Balzac ait offert à *Melmoth* une suite à son style, avec une critique sociale et des doses d'humour, il a décidé d'être fidèle aux idiosyncrasies du personnage de Charles Maturin en faisant référence à certains passages de *Melmoth the Wanderer*, ce que je fais remarquer par le moyen d'une mise en regard de quelques extraits relevés dans ces deux récits, mon but ici n'étant pas de fournir une analyse approfondie de l'intertextualité entre ces deux récits :

<i>Melmoth ou l'Homme errant</i>	<i>Melmoth réconcilié</i>
<i>Avant qu'il se fut entièrement remis, une musique douce, solennelle, délicieuse, se fit entendre autour de lui, et se renforça</i>	- <i>D'où vient cette musique ?</i> dit Castanier. - Allons, voilà que tu entends de la

<p><i>graduellement, au point qu'elle semblait remplir toute la salle. Surpris, enchanté, il demande aux personnes qui l'entouraient d'où pouvaient provenir ces sons divins. Les réponses qu'il reçut lui démontrèrent qu'on croyait son esprit égaré, et cette supposition était assez naturelle, vu le changement qui s'était opéré dans sa manière d'être. Il se rappela pour lors ce qu'on lui avait dit en Espagne des sons harmonieux que les jeunes époux avaient entendus la nuit même de leur mort. « Suis-je donc destiné à être à mon tour la victime ? » se dit intérieurement Stanton, « et cette musique céleste qui semble nous préparer au séjour du bonheur éternel n'a-t-elle donc pour but que de nous annoncer la présence d'un démon incarné qui se rit des âmes pieuses ; et, en les entourant de sons divins, les destine aux flammes de l'enfer ? » (MATURIN, p. 26)</i></p>	<p>musique, maintenant ! - <i>De la musique céleste !</i> reprit-il. <i>On dirait que les sons viennent d'en haut.</i> - Comment, toi qui m'as toujours refusé une baignoire aux Italiens, sous prétexte que tu ne pouvais pas souffrir la musique, te voilà mélomane, à cette heure ! Mais tu es fou ! ta musique est dans ta caboche, vieille boule détraquée ! dit-elle en lui prenant la tête et la faisant rouler sur son épaule. Dis donc, papa, sont-ce les roues de la voiture qui chantent ? - <i>Écoute donc, Naqui ? si les anges font de la musique au bon Dieu, ce ne peut être que celle dont les accords m'entrent par tous les pores autant que par les oreilles, et je ne sais comment t'en parler c'est suave comme de l'eau de miel !</i> (2012, p. 43-44, c'est moi qui souligne).</p>
---	---

Tableau 12 – L'intertextualité entre *Melmoth the wanderer* et *Melmoth réconcilié* : un exemple

TROISIÈME PARTIE

**LE FANTASTIQUE CHEZ
THÉOPHILE GAUTIER**

1 GAUTIER ET LE FANTASTIQUE

Né le 30 août 1811 à Tarbes et mort le 23 octobre 1872 à Neuilly-sur-Seine, Pierre Jules Théophile Gautier a consacré sa vie à la littérature. À l'âge de dix-huit ans, il a fait connaissance avec Victor Hugo et un plus tard, en 1830, il est devenu l'un de ses plus actifs défenseurs lors de la Bataille d'Hernani. Romantique engagé, Gautier a été le précurseur et le maître de la poésie parnassienne. Il a écrit des romans, dont *Mademoiselle de Maupin* (1835) et *Le Capitaine Fracasse* (1863). Entre 1831 et 1865, de *La Cafetière* à *Spirite*, Gautier a écrit des récits fantastiques : c'est sur cette production spécifique que je ferai de brèves considérations d'ensemble dans ce chapitre.

1.1 GAUTIER, « UN ADMIRATEUR D'HOFFMANN »

L'influence et la présence d'E.T.A. Hoffmann sont indéniables dans la production fantastique gautierienne. On la remarque, tout d'abord, dans *La Cafetière*, récit dont le sous-titre est « conte fantastique » : par le moyen de cette spécification, on saisit la tentative de Gautier de donner de la visibilité au genre de ce qui est sa première nouvelle possédant des traits surnaturels. De plus, le protagoniste de cette histoire s'appelle Théodore : une coïncidence ou une référence directe à Ernst Theodore Amadeus Hoffmann ?

Dans sa deuxième nouvelle fantastique, nous rencontrons une référence encore plus directe que celles rencontrées dans *La Cafetière* ; publiée en 1832, son titre est le suivant : *Onuphrius, ou les vexations fantastiques d'un admirateur*

d'Hoffmann. On trouve encore des références directes à Hoffmann dans *Deux acteurs pour un rôle* et dans *Avatar*, nouvelles sorties respectivement en 1841 et en 1856.

1.2 FIDÉLITÉ AU GENRE

Comme je l'ai signalé dans le chapitre consacré à l'histoire du fantastique en France, Gautier fait partie d'un groupe de nombreux écrivains qui se sont consacrés dans les années 30 du XIX^e siècle à une production de veine fantastique, ces écrivains étant plus ou moins sous l'influence d'Hoffmann. Gautier, à la différence de Balzac et d'autres écrivains lui étant contemporains, a continué d'écrire et de publier ses ouvrages de fond magique/surnaturel deux décennies après l'essor du fantastique en France. Castex commente la fidélité au fantastique dont Gautier a fait preuve :

sa fidélité au fantastique, tout au long de sa carrière littéraire, est bien suggestive. Nous savons qu'en 1830 il a célébré Hoffmann avec enthousiasme, et nous ne pouvons nous étonner qu'il l'ait, d'emblée, imité dans *La Cafetière*. Nous savons aussi qu'un peu plus tard il s'est moqué, dans *Albertus* et dans *Les Jeunes-France*, des obsessions répandues par le conteur allemand. Mais ni l'imitation ni l'ironie n'excluent toute sincérité. Gautier, d'ailleurs, reste fidèle aux leçons de ce maître dont il a plaisamment dénoncé l'influence tyrannique, aux formules d'un genre dont il a finement noté les poncifs : de 1834 à 1845, il publie sept nouveaux contes fantastiques. Enfin, les dernières œuvres de cette veine, postérieures à 1850, contiennent de singuliers aveux (1994, p. 216-217).

Certes, Gautier a subi une sorte d'*influence tyrannique* d'Hoffmann que l'on peut observer dans ces premiers récits dont la composition semble être parfois plus préoccupée des formules et des stratégies du fantastique que de l'histoire à proprement parler. Gautier a pourtant développé sa technique au cours des années et il a imprimé son style dans ses derniers récits.

Ci-dessous, la liste des nouvelles – ou contes – fantastiques auxquels Castex fait allusion :

1831	<i>La Cafetière, conte fantastique</i>
1832	<i>Onuphrius, ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann</i>

1834	<i>Omphale, histoire rococo</i>
1836	<i>La Morte amoureuse</i>
1838	<i>La Pipe d'Opium</i>
1840	<i>Le Chevalier double</i>
	<i>Le Pied de momie</i>
1841	<i>Deux acteurs pour un rôle</i>
1846	<i>Le Club des hachichins</i>
1852	<i>Arria Marcella, souvenir de Pompéi</i>
1856	<i>Avatar</i>
	<i>Jettatura</i>
1865	<i>Spirite</i>

Tableau 13 – L'Œuvre fantastique de Gautier

Selon la chronologie exposée ci-dessus, c'est au long de trente-quatre ans que Gautier s'est consacré à dépeindre le surnaturel dans son œuvre. Dans ce travail, par souci de découpage chronologique, je n'examine que les récits autodiégétiques parus au long des années 1830, c'est la raison pour laquelle *Onuphrius*, récit hétérodiégétique sorti en 1832, et les récits publiés entre 1840 et 1865 ne font pas partie de mon *corpus* d'étude. Je me permets, en dépit du choix que j'ai fait, de procéder à quelques considérations d'ensemble sur l'œuvre fantastique de Gautier :

- (1) les récits gautieriens publiés entre 1831 et 1838 ont, comme je l'exposerai dans les chapitres suivants, de notables ressemblances par rapport à l'intrigue, aux stratégies narratives et aux thèmes du fantastique. En ce qui concerne ces éléments, *Le Pied de momie* et *Arria Marcella* s'en rapprochent ;
- (2) bien que *Le Chevalier double* soit considéré comme un récit fantastique, je le place plutôt du côté du merveilleux, étant donné son caractère de légende et le manque des plus importantes stratégies du fantastique pour ce qui est du discours et de la diégèse ;

(3) dans son évolution narrative fantastique, Gautier a écrit des récits de plus en plus longs. Les Classiques Garnier, par exemple, nous offrent l'œuvre fantastique de Gautier en deux tomes : *L'Œuvre fantastique*. Tome I – nouvelles et *L'Œuvre fantastique*. Tome II – Romans, ce second tome contient *Avatar*, *Jettatura* et *Spirite*.

Après avoir exposé cette brève introduction à l'œuvre fantastique de Théophile Gautier, je passe à l'analyse, dans les quatre chapitres suivants, de *La Cafetière*, *d'Omphale*, *histoire rococo*, de *La Morte amoureuse* et de *La Pipe d'opium*.

2 UNE ANALYSE DE *LA CAFETIÈRE*

Parue pour la première fois dans le *Cabinet de lecture* du 4 mai 1831, *La Cafetière*, dont le sous-titre est « Conte fantastique », est reconnue comme la première nouvelle de Théophile Gautier.

2.1 L'INTRIGUE

*La Cafetière*¹³ est une nouvelle où est racontée l'histoire d'un jeune homme, Théodore, qui va passer quelques jours en Normandie avec Arrigo Cohic et Pedrino Borgnioli, ses camarades d'atelier. Il y est hébergé dans une chambre avec une décoration de style Régence ; dès son arrivée, le protagoniste perçoit, dans cette chambre, l'animation du mobilier ainsi que la réanimation des personnes figurant dans les tableaux qui y sont affichés, d'où elles sautent. Ces êtres extraordinaires se mettent à danser dans la grande chambre de Théodore ; celui-ci, effrayé, observe la scène sans pourtant quitter son lit.

Parmi ces êtres distincts, Théodore remarque une belle jeune femme qui ne danse pas : il s'agit d'Angéla, dont il tombe amoureux à première vue. Emporté par ses émotions, il se met à danser avec la jeune femme jusqu'à ce que, prise de faiblesse, elle s'évanouisse : à la place d'Angéla, Théodore ne trouve que les morceaux d'une cafetière.

Tout cela se passe lors d'une seule nuit. Le lendemain, trouvé par terre

¹³ Toutes les références à *La Cafetière* viennent de l'édition qui figure dans la Bibliographie et seront dorénavant abrégées dans le texte par les initiales *LC* suivies de la pagination.

par ses amis, il éprouve de la nostalgie du moment singulier qu'il a vécu (ou peut-être a-t-il rêvé ?).

2.2 LE NARRATEUR ET LES STRATÉGIES NARRATIVES

Dans *La Cafetière*, peu de distance sépare le temps de l'histoire (ou de l'énoncé) du temps de la narration (ou de l'énonciation) : le narrateur autodiégétique, c'est-à-dire le narrateur-protagoniste, raconte les événements qu'il a vécus durant l'année qui précède la narration : il commence son récit de la façon suivante : « l'année dernière, je fus invité [...] à passer quelques jours dans une terre au fond de la Normandie » (*LC*, p. 55).

La proximité entre le temps de l'énoncé et celui de l'énonciation contribue d'une certaine façon au sentiment d'hésitation, partagé entre le narrateur et son narrataire, à propos des événements narrés.

Comme il a été signalé auparavant, le récit autodiégétique semble favoriser, au sein du fantastique, l'hésitation qui est, d'après Todorov, la condition *sine qua non* pour que se produise le fantastique. Bien que la prémisse de Todorov soit contestable (ce que certaines études se penchant sur le fantastique prouvent dans la mesure où leurs examens sont consacrés maintes fois à des ouvrages dans lesquels est exclue toute sorte d'hésitation), on ne peut pas nier que cette incertitude expérimentée par le narrateur-protagoniste en présence d'une situation apparemment surnaturelle est une stratégie fort employée dans le domaine des récits fantastiques, d'où le besoin d'y prêter attention.

Dans *La Cafetière*, le narrateur-protagoniste éprouve de l'hésitation vis-à-vis du phénomène auquel il est confronté. Observons les occurrences de ce sentiment au long du récit : dès le moment où Théodore entre dans la chambre qu'il occupera chez son hôte, il est épris d'une sensation bouleversante : « je sentis, en y entrant, comme un frisson de fièvre, car il me sembla que j'entrais dans un monde nouveau » (*LC*, p. 56). Théodore ne saisit pas bien cet espace qu'il vient de découvrir à cet endroit du récit, ce qu'on apprend par la modalisation « il me sembla que ». À cet endroit du récit, la sensation a, pour le protagoniste, une primauté sur le raisonnement pour ce

qui est de l'appréhension spatiale. Cet espace mystérieux devient magique et les objets qui s'y trouvent s'animent : à ce moment-là, Théodore est fort hésitant : « je ne savais que penser de ce que je voyais ; mais ce qui me restait à voir était encore bien plus extraordinaire (LC, p. 57).

Le manque d'une focalisation omnisciente, marque du récit hétérodiégétique, contribue, en plus, à une atmosphère douteuse par rapport aux événements insolites : Théodore a-t-il fait un rêve ou a-t-il en effet participé dans sa chambre à un bal magique, peuplé de personnes mortes, dont la belle Angéla ?

2.3 L'ESPACE

2.3.1 L'espace physique

Le narrateur n'explique pas où s'est déroulée précisément son histoire ; il souligne pourtant qu'elle a eu lieu « dans une terre au fond de la Normandie » (LC, p. 55), ce qui suffit pour produire un effet de réel. Il s'agit, comme je l'ai déjà remarqué, d'un lieu où il est allé passer quelques jours en compagnie de ses camarades d'atelier. Théodore décrit en détail la « vaste » chambre (LC, p. 56) qui lui a été attribuée :

l'on aurait pu se croire au temps de la Régence, à voir les dessus de porte de Boucher représentant les quatre Saisons, les meubles surchargés d'ornements de rocaille du plus mauvais goût, et les trumeaux des glaces sculptés lourdement. Rien n'était dérangé (LC, p. 56, c'est moi qui souligne).

L'énumération des caractéristiques de la chambre de Théodore contribue, de même, à la création d'un effet de réel : la décoration de style rocaille dont parle le narrateur-protagoniste, ainsi que la peinture de François Boucher (1703-1770), peintre qui a été « protégé de Mme de Pompadour [et] nommé le premier peintre du roi Louis XV en 1765 » (*Petit Robert 2*, 1988, p. 258) font découvrir un espace orné avec des objets d'une période historique ayant correspondance dans le monde réel. C'est cette ambiance qui lui fait se croire « dans un monde nouveau » (LC, p. 56).

En opposition à ces éléments collaborant à l'exposition d'un décor vraisemblable, quoique anachronique, sont ajoutés des éléments renvoyant à une sorte d'insolite :

La toilette couverte de boîtes à peignes, de houppes à poudrer, paraissait avoir servi la veille. Deux ou trois robes de couleurs changeantes, un éventail semé de paillettes d'argent, jonchaient le parquet bien ciré, et, à mon grand étonnement, une tabatière d'écaille ouverte sur la cheminée était pleine de tabac encore frais (*LC*, p. 56).

Dans son récit, le narrateur-protagoniste ne donne pas d'indices signalant que la chambre qui lui a été donnée ait été attribuée à quelqu'un d'autre immédiatement avant son arrivée. La façon dont les objets sont disposés, comme on observe dans le fragment ci-dessus, contribue à l'inquiétude éprouvée par le jeune homme.

Dans *La Cafetière*, la chambre, en tant qu'espace privé et, plus spécifiquement, un espace de l'expérience individuelle, est l'endroit le plus important de cette histoire : notre protagoniste y expérimente l'irruption de l'insolite.

2.3.2 L'espace psychologique

Lorsque Théodore se trouve dans la chambre qui lui a été attribuée chez son hôte, il se sent « dans un monde nouveau ». La façon dont les objets se rangent et dont les personnages représentés dans les tableaux en sortent contribue à une sorte de dépaysement.

Notre héros a l'impression de se trouver en dehors des limites de l'espace et du temps comme on les conçoit dans l'univers où règnent les lois naturelles : « je n'avais plus aucune idée de l'heure ni du lieu ; le monde réel n'existait plus pour moi, et tous les liens qui m'y attachent étaient rompus » (*LC*, p. 61-62). À partir de ce moment-là, Théodore est mis en présence d'une scène et de personnages extraordinaires : est-ce qu'il s'agit d'un rêve ? L'espace s'altère : les objets s'animent et se rangent et une scène de bal se déroule dans sa chambre.

L'espace psychologique a, de cette façon, une primauté sur l'espace physique, bien que ce dernier exerce une grande influence sur le premier :

l'appréhension de l'espace physique, une vaste chambre ayant un style Régence, nourrit l'imagination du protagoniste (s'il s'agit en effet de l'imagination !).

Toujours à propos de l'espace psychologique dans *La Cafetière*, si on considère l'hypothèse du rêve en écartant la solution fantastique, c'est-à-dire la solution nous penchant du côté d'une vraie irruption du surnaturel dans le cadre du naturel, on doit considérer l'espace psychologique sous l'angle de l'onirisme.

2.4 LE TEMPS

2.4.1 Le temps chronologique

La chronologie est à peu près bien cernée dans *La Cafetière*. À l'égard du temps de la diégèse, on peut identifier une action qui dure moins de vingt-quatre heures. Théodore et ses amis arrivent chez leur hôte en début d'une soirée : « nous n'arrivâmes au lieu de notre destination qu'une heure après le coucher du soleil » (*LC*, p. 55). Après avoir soupé, notre protagoniste est conduit à sa chambre où le temps semble avoir ses propres règles (voir la sous-section suivante).

Le lendemain de cette nuit extraordinaire, Théodore est trouvé par ses amis couché par terre « en habit à la française » (*LC*, p. 62) et, après s'être levé et après avoir déjeuné, il découvre qu'Angéla est la sœur de son hôte, morte deux ans plus tôt à cause d'une fluxion de poitrine. L'histoire finit à ce moment-là.

En peu de mots, l'action se déroule du début de la soirée de la première journée que les amis passent en Normandie et probablement jusqu'au milieu de l'après-midi de la journée suivante.

Quant au temps discursif, le narrateur-protagoniste nous apprend que le moment de l'énonciation a lieu l'année suivante de celle des faits racontés, comme je l'ai repéré auparavant. Il est pourtant impossible d'exprimer de façon plus précise combien de temps sépare le temps du discours de celui de la diégèse.

2.4.2 Le temps psychologique

Dans la chambre où Théodore est logé, il y a une pendule qui fait progresser les actions insolites des personnages et des objets anthropomorphisés lorsqu'elle sonne : à onze heures, le mobilier s'agite et les personnages représentés dans les tableaux en sortent ; à minuit, ces personnages commencent à valser ; à une heure, ils s'arrêtent de danser et Théodore perçoit Angéla. La pendule sonne encore une fois et Théodore et Angéla entament une valse. En d'autres termes, les personnages fantastiques répondent à cette pendule avec laquelle ils maintiennent une étrange synchronie. L'horloge est pourtant l'une des connexions entre Théodore et le monde réel, même si, pour lui, les heures semblent avancer vite lors du bal magique, principalement au moment où il danse avec Angéla et entend « battre son cœur comme une montre accrochée à [ses] oreilles » (*LC*, p. 61). La perception temporelle en accord avec les émotions est l'essence du temps psychologique.

À propos du temps fantastique, Valérie Tritter relève que « traditionnellement, l'instant fantastique a lieu la nuit, de préférence à minuit, l'heure intermédiaire, temps de l'horloge et temps mythique » (2001, p. 63). Le temps psychologique, c'est-à-dire le temps lié à la perception et aux affects éprouvés par le personnage, se trouve entre le temps chronologique (ou temps de l'horloge dont parle Tritter) et le temps mythique (ou temps présentant ses propres lois dans le domaine du fantastique).

2.5 LES PERSONNAGES

Dans *La Cafetière*, nous identifions, d'une part, les personnages non-fantastiques : Théodore (le narrateur-protagoniste), ses amis Arrigo Cohic et Pedrino Borgnioli et leur hôte en Normandie. Il y a, d'autre part, les personnages fantastiques, dont Angéla et tous les êtres qui sont sortis des tableaux pour valser dans la chambre de Théodore.

La cafetière, objet qui s'anthropomorphise, joue aussi un rôle de personnage, ce que j'étudie dans une section consacrée spécialement aux objets.

2.5.1 Théodore

Pour ce qui est du protagoniste, on peut inférer, malgré le manque de détails de sa description physique, que c'est un jeune homme. Quant à son occupation, il est peintre (on sait qu'il partage un atelier avec ses amis Cohic et Borgnioli et, à la fin de son récit, il nous raconte avoir dessiné une cafetière/Angéla).

Quant à ses caractéristiques psychologiques, il est rêveur, ce qu'il est possible de déduire, tout d'abord, par le biais de sa réaction lors de sa rencontre avec Angéla :

je sentis que, si jamais il m'arrivait d'aimer quelqu'un, ce serait elle. Je me précipitai hors du lit, d'où jusque-là je n'avais pu bouger, et je me dirigeai vers elle, conduit par quelque chose qui agissait en moi sans que je pusse m'en rendre compte ; et je me trouvai à ses genoux, une de ses mains dans les miennes, causant avec elle comme si je l'eusse connue depuis vingt ans (*LC*, p. 60).

La façon dont Théodore tombe amoureux d'Angéla au moment où il a fait connaissance avec elle est une preuve de son caractère romanesque. Le contact avec Angéla lors de la valse le fait vibrer et il avoue :

jamais de la vie je n'avais éprouvé une pareille émotion ; mes nerfs tressaillaient comme des ressorts d'acier, mon sang coulait dans mes artères en torrent de lave, et j'entendais battre mon cœur comme une montre accrochée à mes oreilles (*LC*, p. 61).

Cette sensation fiévreuse montre que Théodore est probablement inexpérimenté en amour. L'idée d'un amour unique lors d'une vie entière, propre au discours des romantiques, apparaît, de même, chez Théodore : lorsqu'il apprend que sa bien-aimée est morte, il profère les mots suivants : « je venais de comprendre qu'il n'y avait plus pour moi de bonheur sur la terre » (*LC*, p. 64). Il s'agit sans aucun doute d'un bonheur dans le domaine des passions, ce qui rend notre protagoniste, à ce moment-là du récit, fort déçu.

2.5.2 Angéla

Angéla, la belle jeune femme mystérieuse dont l'apparition dans des circonstances singulières fait trembler Théodore, est décrite physiquement par lui :

jamais, même en rêve, rien d'aussi parfait ne s'était présenté à mes yeux ; *une peau d'une blancheur éblouissante, des cheveux d'un blond cendré, de longs cils et de prunelles bleues, si claires et si transparentes*, que je voyais son âme à travers aussi distinctement qu'un caillou au fond d'un ruisseau (LC, p. 59-60, c'est moi qui souligne).

Notre narrateur-protagoniste dépeint Angéla en utilisant des adjectifs qui renvoient à la pureté : la peau de la jeune femme est blanche et ses prunelles sont claires et transparentes. Ces caractéristiques physiques sont associées, par Théodore, à une transparence d'âme, c'est-à-dire à une sorte de bonté et/ou d'innocence.

Théodore a remarqué, de même, qu'Angéla avait un état de santé fragile : après avoir énergiquement dansé, elle devient bouleversée, épuisée et « froide comme un marbre » (LC, p. 61). Quant à la froideur de sa peau, il s'agit d'une caractéristique des personnes mortes, élément qu'on peut concevoir comme un signe de son état véritable.

Le prénom de cette jeune femme est symbolique dans la mesure où on peut l'associer au mot « ange ». Théodore, de son côté, s'adresse à Angéla de la façon suivante : « qu'est-ce que cela fait, mon bel ange ? » (LC, p. 61) au moment où elle est atteinte d'une fatigue extrême. À la fin du récit, on apprend qu'Angéla est la sœur de l'hôte de Théodore et qu'elle est morte deux ans auparavant ; son apparition en tant qu'ange peut, dans ce sens, rendre plausible l'hypothèse que Théodore n'a pas fait un rêve.

2.6 LE SCHÉMA NARRATIF

En accord avec quelques-unes de ses autres nouvelles, Théophile Gautier commence *La Cafetière* dans une ambiance de réalisme et de vraisemblance.

L'état initial du récit peut être défini comme le moment où le jeune homme arrive en Normandie et pénètre dans la chambre que son hôte lui a désignée. Il y vit une aventure à la fois insolite et amoureuse : le soir même de

son arrivée, dans la chambre où il s'est installé, les objets s'animent et les personnages représentés dans les tableaux s'y trouvant sortent de leurs cadres.

Nous nous trouvons alors vis-à-vis de la perturbation. Ces êtres, les aïeux de l'hôte de notre protagoniste qui sont venus d'une autre époque, s'amuse en valsant dans la chambre de Théodore et celui-ci en profite, après avoir expérimenté des moments d'angoisse et de frayeur.

Parmi ces personnages, le protagoniste perçoit Angéla, une belle jeune femme avec qui il fait connaissance : ils se parlent, ils dansent et le jeune homme en tombe amoureux. Épuisée et « froide comme un marbre » (*LC*, p. 61), Angéla s'évanouit et Théodore, lorsqu'il essaie de la relever, se rend compte que par-terre il n'y a que de mille morceaux d'une cafetière : voici la résolution qui mène à l'état final représentant le retour à l'ordre initial, quand Théodore est réveillé par ses camarades, c'est-à-dire que le héros se trouve de nouveau dans un monde réaliste et vraisemblable.

Le lendemain, Théodore découvre qu'Angéla est la sœur morte de son hôte, ce qui le bouleverse et le blesse profondément, car il comprend qu'il n'y aura plus pour lui de bonheur sur la terre (*LC*, p. 64).

La fin de l'histoire n'apporte pas à son lecteur une explication en ce qui concerne les événements qui ont eu lieu dans la chambre occupée par Théodore : le narrateur-protagoniste comme le narrataire ne sauront jamais si celui-là n'a fait qu'un rêve. De ce point de vue, l'ordre initial n'est pas tout à fait rétabli, car le doute subsiste et, pour Théodore, rien ne sera comme avant.

Situation initiale	Théodore et ses amis arrivent en Normandie.
Perturbation	Théodore est pris de frayeur à cause de l'animation du mobilier de sa chambre.
Action	Le bal.
Résolution	Théodore est éveillé par ses camarades.
État final	Théodore éprouve de la désillusion.

Tableau 14 – Schéma narratif de *La Cafetière*

La courte durée de l'action racontée (moins de vingt-quatre heures) suffit à changer le héros qui, après avoir expérimenté des sentiments amoureux envers Angéla, éprouve celui de la désillusion ; il s'agit probablement de son premier chagrin amoureux et, d'un certain point de vue, de la perte de sa naïveté.

2.7 LES OBJETS

Dans *La Cafetière*, on se rend compte que l'objet a un statut de personnage de premier plan dans le récit dès son titre : la cafetière y est l'objet fabuleux par excellence parce que, pour le narrateur-protagoniste, elle se confond avec Angéla dans deux situations. Tout d'abord, dans son rêve (si l'on peut, en effet, le considérer comme un rêve), Théodore, au moment de relever Angéla qui s'était évanouie, ne trouve qu'une cafetière brisée en mille morceaux.

Lorsque le mobilier et les objets s'animent, la cafetière apparaît déjà, quoique d'une façon moins prononcée : « ensuite une cafetière se jeta en bas d'une table où elle était posée, et se dirigea clopin-clopant, vers le foyer, où elle se plaça entre les tisons » (*LC*, p. 57). Cette même cafetière va servir les personnages sortis des tableaux : « ces dignes personnages s'assirent ; la cafetière sauta légèrement sur la table. Ils prirent le café dans des tasses du Japon blanches et bleues [...] Quand le café fut pris, tasses, cafetière et cuillers disparurent à la fois » (*LC*, p. 58). La cafetière une fois disparue, Théodore distingue Angéla.

À la fin de l'histoire, auprès de ses amis et de son hôte, et accablé en raison de l'aventure extraordinaire aux contours de rêve vécue pendant la nuit précédente, Théodore dessine une cafetière, et pourtant « ce qui [lui] avait semblé tout à l'heure une cafetière était bien réellement le profil doux et mélancolique d'Angéla » (*LC*, p. 63). Autrement dit, la cafetière se confond une deuxième fois avec Angéla.

Valérie Tritter explique, dans *Le Fantastique*, que « l'objet fantastique abolit les frontières édictées par la raison, en l'occurrence la traditionnelle

dichotomie vie-mort. Ce qui était relique n'est plus distingué du vivant ; ce qui est objet pour le lecteur, natte, devient synecdoque de la femme [...] et accède à la vie pour le héros » (2001, p. 81). C'est exactement ce qu'on remarque dans *La Cafetière* : la cafetière, relique d'autrefois, s'associe à la figure de la femme qui est l'objet du désir de Théodore et, dans une situation limite, les deux, la cafetière et la femme, se confondent.

Parmi tant d'objets se trouvant dans la chambre qui pourraient établir cette relation synecdotique avec la femme, pour quelle raison l'écrivain a-t-il choisi spécifiquement une cafetière ? L'hypothèse la plus plausible semble être associée à la forme de cet objet, dont l'ensemble de contours et la délicatesse peuvent être aisément comparés à celui du corps d'une femme. Pour ne pas risquer d'être anachronique, il faut évidemment chercher de telles ressemblances dans des cafetières utilisées à l'époque où le récit a été écrit, c'est-à-dire dans la première moitié du XIX^e siècle.

Si l'on observe les titres des nouvelles de Théophile Gautier, on se rend compte que certains correspondent à la désignation de la femme liée au phénomène fantastique (dont *Omphale*, *La Morte amoureuse* et *Arria Marcella*). Dans ce sens, on peut confirmer, premièrement, la fusion entre la cafetière et Angéla dans *La Cafetière* et, deuxièmement, le statut de la cafetière comme personnage dans cette nouvelle.

Outre la cafetière, il y a d'autres objets contribuant à la création d'un décor et d'une atmosphère insolites. Après s'être installé dans la chambre qui lui semble « un monde nouveau » (*LC*, p. 56), Théodore, pris de frayeur, sent le lit s'agiter sous lui. Après cet événement extraordinaire, d'autres lui succèdent :

*les bougies s'allumèrent toutes seules ; le soufflet, sans qu'aucun être visible lui imprimât le mouvement, se prit à souffler le feu, en râlant comme un vieillard asthmatique, pendant que les pincettes fourgonnaient dans les tisons et que la pelle relevait les cendres. Ensuite une cafetière se jeta en bas d'une table où elle était posée [...] les fauteuils commencèrent à s'ébranler, et, agitant leurs pieds tortillés d'une manière surprenante, vinrent se ranger autour de la cheminée (*LC*, p. 57, c'est moi qui souligne).*

Les objets deviennent animés lorsque la pendule sonne onze heures : avec des traits humains (le soufflet souffle le feu comme « un vieillard

asthmatique » ; la cafetière se jette en bas d'une table ; les fauteuils s'ébranlent et se rangent autour de la cheminée), ils se disposent pour créer un décor dans la chambre de Théodore, ce qui étonne toujours davantage notre protagoniste. En d'autres termes, les objets y assument un rôle prépondérant, ce qu'on observe dans chacune des phrases se trouvant dans le fragment ci-dessus : les objets, choses *a priori* inanimées, exercent la fonction de sujet dans des phrases employées à la voix active. Au thème de l'animation du mobilier et des ustensiles, Castex a attribué le nom de « sabbat des objets » (1994, p. 218).

En plus de l'animation du mobilier et de la vaisselle, il y a aussi, à l'intérieur de la chambre, la modification des formes des tableaux (leur élargissement) d'où sortent différents personnages, les ancêtres de l'hôte de Théodore, pour intégrer le décor formé préalablement par les objets : « tous les cadres s'élargirent de façon à laisser passer aisément les figures qu'ils renfermaient » (*LC*, p. 57).

Avec leurs yeux fixés sur la pendule, ces personnages invraisemblables se mettent à danser lorsque sonne minuit et ils s'arrêtent lorsque sonne une heure. Dans ce sens, nous remarquons que la pendule est aussi un objet important dans la diégèse puisqu'elle fait progresser l'histoire dans la mesure où elle guide les actions des personnages.

2.8 LA CAFETIÈRE ET LE FANTASTIQUE

Si nous sommes en mesure de nous demander si certains récits sont en fait fantastiques d'après la théorie concernant ce genre, *La Cafetière* de Théophile Gautier semble ne soulever aucun doute à ce propos, étant donné que cette information/révélation se trouve dans son sous-titre : *La Cafetière, conte fantastique*. Lecteur d'E.T.A. Hoffmann, Gautier a délibérément décidé d'écrire sa première nouvelle avec des caractéristiques et des procédés discursifs, diégétiques et thématiques du fantastique.

Pensons, tout d'abord, à l'hésitation. Ce sentiment auquel je fais référence lorsque je traite des stratégies narratives (niveau discursif) est raffermi par l'action (niveau diégétique) : à la fin du récit, on se trouve face à

deux interprétations à propos de ce que Théodore a expérimenté : d'un côté, nous avons une interprétation rationnelle, celle du rêve. D'un autre côté, nous avons une explication surnaturelle, appréhendée par deux signes de la « réalité » de l'événement extraordinaire : le costume porté par notre narrateur-protagoniste au moment où il est éveillé par ses amis et, surtout, le dessin d'Angéla qu'il a fait même sans l'avoir connue en dehors de son soi-disant rêve.

Les circonstances de la mort d'Angéla, rapportées par son frère – « une fluxion de poitrine à la suite d'un bal » (*LC*, p.63) - sont une donnée importante lorsqu'on privilégie la solution surnaturelle : étant donné que Théodore n'avait jamais été mis en présence de cette jeune femme auparavant et qu'il ne connaissait pas son histoire, de quelle façon aurait-il pu faire un rêve dans lequel Angéla s'évanouit exactement après avoir beaucoup dansé lors d'un bal ?

3 UNE ANALYSE D'OMPHALE, HISTOIRE ROCOCO

Sous le titre d'*Omphale, ou la Tapisserie amoureuse*, cette nouvelle a été publiée pour la première fois dans le *Journal des gens du monde* du 7 février 1834. Cette année-là, « histoire rococo » apparaît comme sous-titre de ce récit. Retenu en 1939, dans le recueil *Une Larme du diable*, et dans les *Nouvelles* de Théophile Gautier, « histoire rococo » devient partie intégrante du titre en remplaçant *ou la Tapisserie amoureuse*.

3.1 L'INTRIGUE

Omphale, histoire rococo est un bref récit racontant les aventures d'un jeune homme âgé de dix-sept ans, installé chez son oncle, le chevalier de ***, dans une chambre de style rococo. Il y trouve, parmi de vieux objets, une tapisserie représentant Hercule¹⁴ filant aux pieds d'Omphale¹⁵.

Peu de temps après l'arrivée chez son oncle, une série d'événements insolites se produit dans cette chambre qui atteint son point culminant quand Omphale, la femme mythologique représentée sur la tapisserie¹⁶ qui est

¹⁴ « Demi-dieu romain, dont le nom est la forme latinisée du grec Héraclès » (*Le Petit Robert 2, Dictionnaire universel des noms propres*, 1988, p. 830).

¹⁵ « Reine légendaire de Lydie, liée à la légende d'Héraclès. Pour se purifier d'un meurtre, le héros devient son esclave. À son service, il débarrasse le pays des monstres et des pillards, soumet ses ennemis et remporte de riches butins. Omphale, pleine d'admiration, le libère et l'épouse. Selon une variante de l'époque hellénistique, Héraclès est en même temps l'esclave et l'amant d'Omphale ; la reine l'oblige à porter des robes de femme et à filer la laine à ses pieds » (*Le Petit Robert 2, Dictionnaire universel des noms propres*, 1988, p. 1331).

¹⁶ « Ce thème de la mythologie grecque et romaine a connu de nombreuses variantes, et a

accrochée sur le mur en saute d'une façon fort improbable, pour lui tenir compagnie.

Après avoir vécu de brefs moments d'épouvante, le héros tombe amoureux de cette femme charmante et surnaturelle. Les nuits de plaisir auprès d'Omphale se succèdent de leur première rencontre : le protagoniste rêve-t-il ? L'oncle du jeune homme, se méfiant des conduites de celui-ci, décide de décrocher la tapisserie de la chambre de son neveu et de le renvoyer chez ses parents.

Quelques années plus tard, notre protagoniste découvre la tapisserie chez un marchand de bric-à-brac ; il ne réussit pourtant pas à l'acheter parce que quelqu'un d'autre le fait avant lui.

3.2 LE NARRATEUR ET LES STRATÉGIES NARRATIVES

Dans *Omphale, histoire rococo*¹⁷, le narrateur appartient à l'univers diégétique du récit. Il y figure comme personnage principal : il s'agit d'un homme qui raconte les aventures qu'il a vécues, lorsqu'il avait dix-sept ans, auprès d'une tapisserie (représentant Omphale et Hercule) et de la femme qui en est sortie pour le séduire.

Par rapport à l'éloignement temporel entre le moment de l'histoire racontée et celui de l'énonciation, le narrateur affirme ne pas être très vieux :

en ce temps-là j'étais fort jeune, *ce qui ne veut pas dire que je sois très vieux aujourd'hui* ; mais je venais de sortir du collège, et je restai chez mon oncle en attendant que j'eusse fait choix d'une profession » (*Omph.*, p. 105, c'est moi qui souligne).

Notre narrateur-protagoniste, devenu conteur fantastique, se rappelle avec une sorte d'enthousiasme ce qu'il intitule « un délicieux souvenir » (*Omph.*, p. 113). Il n'est cependant pas sûr que les événements expérimentés durant son séjour chez le chevalier de *** aient eu vraiment lieu :

beaucoup inspiré la peinture maniériste en Italie et en France, ainsi que la peinture des artistes vénitiens, qui influença Lemoyne » (<http://www.louvre.fr/oeuvres-notices/hercule-et-omphale>).

¹⁷ Toutes les références à *Omphale, histoire rococo* viennent de l'édition qui figure dans la Bibliographie et seront dorénavant abrégées dans le texte par les initiales *Omph* suivies de la pagination.

Un soir, pourtant, je m'aguerris au point de jeter un coup d'œil sur la belle maîtresse d'Hercule ; elle me regardait de l'air le plus triste et le plus langoureux du monde. Cette fois-là j'enfonçai mon bonnet jusque sur mes épaules et je fourrai ma tête sous le traversin. *Je fis cette nuit-là un rêve singulier, si toutefois c'était un rêve* (*Omph.*, p. 108, c'est moi qui souligne).

Dans ce fragment, le narrateur annonce à ses narrataires – ceux-ci identifiés comme ses « belles lectrices » (*Omph.*, p. 107) – les événements qui se sont déroulés la nuit où Omphale lui a donné, pour la première fois, rendez-vous. Avant de raconter les moindres détails de ce qui s'est passé, il exprime de l'hésitation : a-t-il fait un rêve ? Malgré son doute, il essaie de conférer de la vraisemblance à son récit : « il ne serait peut-être pas inutile, pour rendre plus vraisemblable l'invraisemblable histoire que je vais raconter, d'apprendre à mes belles lectrices qu'à cette époque j'étais en vérité un assez joli garçon » (*Omph.*, p. 108).

Au moment de l'énonciation, comme je narrant, il est capable, en raison de son âge et de son expérience, de juger le caractère fort naïf et rêveur de son « je narré », comme nous l'observons dans l'extrait ci-dessous :

Je venais de sortir du collège. *J'étais plein de rêves et d'illusions ; j'étais naïf autant et peut-être plus qu'une rosière de Salency.* Tout heureux de ne plus avoir de *pensums* à faire, je trouvais que tout était pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. *Je croyais à une infinité de choses [...]* *Ô sainte innocence ! sancta simplicitas !* comme dit Méphistophélès (*Omph.*, p. 106-107, c'est moi qui souligne).

Même si l'éloignement temporel n'est pas très grand, comme l'assure le narrateur, nous distinguons qu'il est un homme mûr capable de donner un avis autorisé, malgré ses doutes, sur ce qui a eu lieu autrefois chez son vieil oncle.

3.3 L'ESPACE

L'espace a une place importante dans *Omphale*, ce qui peut être observé d'une façon matérielle dans le texte dont une partie considérable est consacrée à la description des espaces physiques. L'espace psychologique s'y

amalgame pour conférer plus de complexité à l'histoire narrée. Examinons dorénavant ces deux sous-catégories d'espace.

3.3.1 L'espace physique

L'histoire se passe à Paris, ce que nous apprend le narrateur dans le premier paragraphe lorsqu'il situe la petite maison de son oncle : « donnant d'un côté sur la triste rue des Tournelles et de l'autre sur le triste boulevard Saint-Antoine » (*Omph.*, p. 103), les deux étant des rues situées dans le Marais, l'un des quartiers les plus nobles de la capitale de la France. La plupart des événements s'y déroulent, sauf à la fin du récit (à ce moment-là, le personnage se trouve chez un marchand de bric-à-brac dont la localisation n'est pas précisée).

Dans les trois premières pages de son récit, le narrateur dépeint en détail le jardin de la petite maison de son oncle, le pavillon (y compris la chambre où il s'est installé) et, finalement, la tapisserie représentant Hercule filant aux pieds d'Omphale. Les descriptions vont, dans ce sens, des espaces plus ouverts et plus grands vers les espaces plus fermés et plus petits.

Le jardin est décrit comme un lieu presque sauvage :

Entre le boulevard et le corps du logis, *quelques vieilles charmilles, dévorées d'insectes et de mousse, étiraient piteusement leurs bras décharnés* au fond d'une espèce de cloaque encaissé par de noires et hautes murailles. *Quelques pauvres fleurs étiolées* penchaient languissamment la tête comme des jeunes filles poitrinaires, attendant qu'un rayon de soleil vînt sécher *leurs feuilles à moitié pourries*. *Les herbes avaient fait irruption dans les allées*, qu'on avait peine à reconnaître, tant il y avait longtemps que le râteau ne s'y était promené (*Omph.*, p. 103, c'est moi qui souligne).

L'anthropomorphisation des éléments composant ce jardin agreste (les charmilles qui étirent leurs bras, les pauvres fleurs qui penchent languissamment leurs têtes comme des jeunes filles, le râteau qui ne se promène pas) anticipe, d'une certaine façon, l'anthropomorphisation du personnage représenté dans la tapisserie lors de l'aventure fantastique expérimentée par notre héros. Autrement dit, malgré la décadence de ce terrain entourant la demeure du chevalier de ***, on y observe de la vie dans la végétation qui présente, en dernière analyse, des caractéristiques des êtres

humains : ce décor montrant donc d'une manière concrète une sorte d'atmosphère féérique, susceptible de servir de cadre aux événements qui seront racontés par la suite.

À l'intérieur de ce jardin, se trouve le pavillon que l'oncle du narrateur-protagoniste a appelé Délices, bâti à l'époque de Louis XV. Le pavillon où le chevalier de *** loge son neveu a ce nom suggestif qui sera en accord avec les sensations que le jeune homme y éprouvera pendant son séjour. On peut se demander pour quelle raison le chevalier de *** a désigné ce pavillon par un tel nom. L'oncle de notre personnage a-t-il peut-être vécu une aventure pareille à celle expérimentée par son jeune neveu ? Cet endroit, décrit comme ayant une architecture rococo, se trouve dans un état de délabrement total :

il était dans un état de dégradation complète. Les murs faisaient ventre ; de larges plaques de crépi s'étaient détachées et gisaient à terre entre les orties et la folle avoine ; une moisissure putride verdissait les assises inférieures » (*Omph.*, p. 103).

Dans le passage ci-dessus, nous observons une description précisant à quel niveau les Délices sont détériorées, ce qu'on saisit par le moyen du champ lexical de la ruine (les murs qui faisaient ventre, c'est-à-dire que les murs sont devenus convexes ; les plaques de crépi détachées ; la moisissure putride sur les assises inférieures). L'intérieur de ce pavillon est, de même, décrit en détail par le narrateur :

Le lit était de lampas jaune à grandes fleurs blanches. Une pendule de rocaïlle posait sur un piédoche incrusté de nacre et d'ivoire. Une guirlande de roses pompon circulait coquettement autour d'une glace de Venise ; au-dessus des portes les quatre saisons étaient peintes en camaïeu (*Omph.*, p. 103).

Même si *Omphale* est un récit d'une dizaine de pages et si on y observe une économie référentielle pour ce qui est des espaces physiques (caractéristique courante dans le cadre de la nouvelle littéraire), on peut y remarquer des descriptions assez détaillées des lieux figurant dans son univers diégétique. Les descriptions du jardin ainsi que du pavillon et de la chambre de style rococo sont importantes dans la mesure où ces lieux, en tant que décor, servent, comme je l'ai fait noter ci-dessus, à encadrer l'aventure fantastique qui va y avoir lieu. La façon dont le narrateur décrit ces espaces

sert, de même, à produire des effets de réel (cf. Barthes).

Pour traiter de la sous-catégorie de l'espace physique dans *Omphale* spécifiquement sous l'angle du fantastique, il est important d'y analyser deux espaces : la chambre de style rococo où le jeune homme s'est installé et le magasin de bric-à-brac.

La chambre est l'un des espaces les plus emblématiques de la littérature fantastique parce qu'il s'agit de l'endroit où le personnage peut rester tout seul et se livrer, à son plaisir (ou malgré lui), à des rêves, à des rêveries ou à des hallucinations (excitées par la folie et/ou par des psychotropes). Il s'agit, de même, de l'endroit où il peut exercer, seul ou accompagné (d'un être réel ou, dans le genre sur lequel je me penche, d'un être fantastique) sa sexualité comme il le désire. Rappelons ici qu'au cœur du fantastique les excès concernant la sexualité, notamment ses perversions¹⁸, sont des thèmes courants, comme l'a bien remarqué Todorov lorsqu'il a traité des thèmes du *tu*.

Dans *Omphale*, c'est dans la chambre de notre héros (à l'intérieur du pavillon situé dans le jardin de son oncle) où, pour des raisons inconnues, la belle femme – représentée dans la tapisserie accrochée sur le mur – en descend pour lui tenir compagnie, le séduire, lui faire des caresses et, finalement, lui faire « perdre la tête », d'après ses propres mots.

Dans le récit, il n'y a pas de description d'un acte sexuel entre le jeune homme et Omphale, mais on peut tout de même l'inférer à partir de ce qu'il raconte :

Elle était assise d'abord sur la bergère à côté du lit ; bientôt elle passa un de ses bras autour de mon cou, je sentais son cœur battre avec force contre moi. C'était bien une belle et charmante femme réelle, une véritable marquise, qui se trouvait à côté de moi. Pauvre écolier de dix-sept ans ! Il y avait de quoi en perdre la tête ; aussi je la perdis. Je ne savais pas trop ce qui allait se passer, mais je pressentais vaguement que cela ne pouvait plaire au marquis [...] La peau de lion était tombée à terre, et les cothurnes lilas tendre glacé d'argent gisaient à côté de mes pantoufles (*Omph.*, p. 111-112).

Selon le narrateur, les rencontres avec Omphale se sont répétés

¹⁸ Le terme de « perversion » est utilisé ici, d'une part, en accord avec les préceptes de l'époque où les récits analysés ont été écrits et, d'autre part, en rapport avec la théorie freudienne qui conçoit comme des perversions les comportements sexuels déviants.

« pendant assez longtemps encore » (*Omph.*, p. 112). Ces rencontres entre eux, ne se distinguant probablement pas de la première, ne sont pas pourtant décrites, procédé qui est compatible avec la concision sur laquelle se fonde la nouvelle littéraire.

À la fin du récit, lors d'une visite chez un marchand de bric-à-brac, le protagoniste retrouve la tapisserie représentant Omphale, mais il ne parvient pas à l'acheter, parce que quelqu'un d'autre l'achète au moment où il sort dans le but de prendre de l'argent pour payer la tapisserie. Il faut prendre en considération que l'espace du magasin de bric-à-brac a une place importante dans, au moins, deux autres récits fantastiques chez les écrivains que j'examine dans ce travail : *La Peau de chagrin* (1831), roman d'Honoré de Balzac, et *Le Pied de momie* (1840), conte de Théophile Gautier. Dans ces deux récits, cependant, les objets fantastiques, la peau d'onagre (chez Balzac) et le pied de momie (chez Gautier), sont achetés dans des magasins de bric-à-brac, ces objets devenant ensuite la source des événements insolites manifestés dans chacun de ces récits.

Dans *Omphale*, l'inverse se produit : le jeune homme a vécu l'expérience fantastique pour, après, rejoindre l'objet fantastique dans le magasin de bric-à-brac et le perdre à jamais. On peut pourtant croire que ce que notre protagoniste a vécu – et pourquoi pas son oncle lui-même – peut se répéter chez quelqu'un d'autre.

3.3.2 L'espace psychologique

L'espace psychologique, fort lié à la composition discursive, se fonde sur des éléments qui ont rapport à des actions de perception, d'affectivité, d'imagination et de mémoire du narrateur-protagoniste vis-à-vis des événements narrés.

Si le narrateur-protagoniste cherchait à raisonner ses mémoires, il serait mené sans doute à éliminer le fantastique : dans des circonstances pareilles, il pourrait interpréter les événements de son passé comme de simples rêveries ou comme les rêves d'un adolescent en train de découvrir sa sexualité.

Les affects dont la source est l'incursion sexuelle expérimentée lors des mois où il a vécu chez son oncle l'empêchent néanmoins de concevoir cette aventure

comme une fantaisie dérisoire. Il rejette, par conséquent, l'hypothèse prétendant que les événements vécus à l'époque de son adolescence ont été hallucinatoires et il éprouve, encore au moment de l'énonciation, de la nostalgie en ce qui les concerne. C'est peut-être la raison pour laquelle il considère plus convenable de ne pas avoir pu acheter la tapisserie retrouvée chez le marchand de bric-à-brac et, comme cela, il pourra préserver à jamais sa faible certitude.

3.4 LE TEMPS

Pour ce qui est de la catégorie du temps dans *Omphale*, il est nécessaire de distinguer – outre l'éloignement temporel entre le moment de l'énonciation et celui des événements narrés, qui sont directement liés au niveau discursif – les deux moments dans le passé où ces événements ont eu lieu : le passé plus distant, concernant l'époque où le protagoniste a vécu chez son oncle, et le passé plus récent, concernant le moment où il a retrouvé la tapisserie chez l'antiquaire.

Pourtant, il est évoqué dans le récit, d'une façon subliminaire, un temps encore plus distant dont les traits figurent dans l'architecture et dans les objets de style rococo ornant la chambre où le protagoniste s'est installé et qui devient essentielle à la construction narrative dans la mesure où cette ambiance contribue à l'évasion fantaisiste chez le jeune homme.

3.4.1 Le temps chronologique

Lorsqu'on se consacre spécifiquement au temps chronologique dans *Omphale*, il convient de souligner deux questions liées au fantastique : l'une se rapporte à la nuit comme le moment propice à l'aventure fantastique ; l'autre relève des liens entre le fantastique et le passé, caractéristique qu'on peut observer dans d'autres récits de ce genre, comme il a été souligné dans le chapitre consacré aux procédés diégétiques dans le fantastique.

Relativement à la première question, le moment fantastique dans *Omphale*, c'est-à-dire le moment où Omphale rejoint notre protagoniste, a lieu dans la nuit, lorsqu'il se retire dans sa chambre (ce qui arrive à maintes reprises). Le choix de la nuit comme le moment propice aux événements

insolites est compatible avec quelques-uns des thèmes du fantastique comme le rêve et la présence de revenants et/ou de vampires. Théophile Gautier fait usage de ce procédé dans la plupart de ses récits tenus pour fantastiques.

Quant à la deuxième question portant sur les liens entre le fantastique et le passé, Valérie Tritter signale :

On assiste dans l'ordre du fantastique à de nombreux retours dans le passé [...] et à des retours encore plus nombreux du passé lui-même. Ce refus du présent se lit spatialement dans les lieux fréquentés par les héros qui, en général, racontent le passé : plusieurs histoires trouvent leur point de départ dans un musée (*Arria Marcella*, la *Gradiwa* de Jensen), lieu du temps arrêté où s'éprouve tout le poids du passé ; dans une boutique d'antiquaire (*La Peau de chagrin* de Balzac, *La chevelure* de Maupassant) [...] Ce sont les lieux où le passé ne meurt pas, mais ne survit pas : il gît, inerte. Par le biais du fantastique, le passé va se ranimer (2001, p. 64).

Dans l'extrait ci-dessus, Tritter procède, d'une façon générale, à des considérations sur les liens entre le genre du fantastique et l'une de ses caractéristiques se rapportant à une sorte de goût du passé pour ce qui est du décor et du thème. Il s'agit de l'une des formules dont Gautier se sert dans *Omphale*¹⁹ : son narrateur-protagoniste décrit le pavillon et la chambre dont « l'intérieur n'[...] était pas moins *rococo* que l'extérieur » (*Omph.*, p. 104).

La description de la chambre est, comme nous l'avons vu, exhaustivement détaillée et présente une série d'objets de style rocaille qui est un « style décoratif en vogue sous Louis XV caractérisé par la représentation des éléments de la nature (rochers, coquillages, grottes, feuillages, etc.) dans des formes contournées » (*TLFi*). N'oublions pas non plus que les Délices ont été bâties lors du règne de Louis XV.

Il en va de même pour la tapisserie : « la tapisserie représentait Hercule filant aux pieds d'Omphale. Le dessin était tourmenté à la façon de Van Loo et dans le style le plus *Pompadour* qu'il soit possible d'imaginer » (*Omph.*, p.). Il convient de noter que le style *Pompadour* (se rapportant à la favorite de Louis XV) est un synonyme pour style rocaille, aussi appelé style régence ou style Louis XV. Notre héros est donc plongé dans l'époque de Louis XV au

¹⁹ Il va de même pour les narrateurs de *La Cafetière*, *Le pied de Momie* et *d'Arria Marcella*.

XVIII^e siècle, ce qui est en relation avec les retours dans le passé dont Tritter a parlé.

3.4.2 Le temps psychologique

Dans *Omphale*, l'écoulement subjectif du temps, c'est-à-dire son aspect psychologique, est en accord avec le désir de son protagoniste vis-à-vis d'Omphale : l'attente des nuits où il retrouverait cette femme « de plus en plus adorable » (*Omph.*, p. 112) l'induit à une nouvelle perception temporelle : ravi de sa première rencontre avec elle, la journée suivante a paru s'éterniser pour le jeune homme : « la journée me parut d'une longueur effroyable » (*Omph.*, p. 112).

3.5 LES PERSONNAGES

Dans *Omphale*, il y a, comme il a été remarqué, une sorte de rapidité d'action et un lieu principal où l'histoire progresse, la chambre de style rococo. Quant aux personnages, ils sont peu nombreux : il y a des personnages que l'on peut qualifier de non fantastiques (le héros-narrateur, le chevalier de ***, Jean, le marchand de bric-à-brac et l'Anglais) et deux êtres tenus pour des personnages fantastiques (Omphale et Hercule). Il est important de signaler que la plupart entre eux n'a qu'un rôle figuratif, c'est la raison pour laquelle je n'en examine que trois : le héros, son oncle et sa maîtresse surnaturelle pour, ensuite, faire un commentaire général sur leurs relations.

Les personnages d'*Omphale* semblent, de même, être en accord avec quelques-unes des caractéristiques courantes de ces êtres qui peuplent l'imaginaire des récits fantastiques : le jeune homme rêveur – parfois naïf et inadapté aux coutumes de son milieu social – est sensible à la beauté surnaturelle et au charme d'une femme qui vient le rencontrer par des moyens insolites²⁰.

²⁰ Chez Gautier, on peut trouver cette formule dans les contes suivants : *La Cafetière*, *La Morte amoureuse*, *Le Pied de momie* et *Arria Marcella*.

3.5.1 Le héros

Notre héros n'est pas nommé. Son oncle ne l'est pas non plus. On sait pourtant que le jeune homme est devenu un conteur fantastique : Théophile Gautier a-t-il joué avec son identité et celle de son héros ?

En ce qui concerne ses caractéristiques physiques au moment des événements racontés, il se décrit de la façon suivante : « j'avais les yeux les plus beaux du monde [...] un teint un peu plus frais que celui que j'ai maintenant [...] une chevelure brune et bouclée que j'ai encore » (*Omph.*, p. 105).

Quant à ses caractéristiques psychologiques, il était naïf, ce qui est compatible avec son âge à l'époque où il a connu l'amour auprès de la marquise de T*** : il a dix-sept ans lors de son séjour chez le chevalier de ***. Il consacre un paragraphe entier à attester sa naïveté de jeunesse :

*j'étais naïf autant et peut-être plus qu'une rosière de Salency. Tout heureux de ne plus avoir de pensums à faire, je trouvais que tout était pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles. Je croyais à une infinité de choses ; je croyais à la bergère de M. de Florian, aux moutons peignés et poudrés à blanc ; je ne doutais pas un instant du troupeau de Mme Deshoulières, je pensais qu'il y avait effectivement neuf muses, comme l'affirmait l'Appendix de Diis et Heroibus du père Jouvency. Mes souvenirs de Berquin et de Gessner me créaient un petit monde où tout était rose, bleu de ciel et vert pomme. Ô sainte innocence ! sancta simplicitas ! comme dit Méphistophélès (*Omph.*, p. 106, c'est moi qui souligne).*

Le narrateur-protagoniste fait le tableau de son tempérament fort naïf lors de son adolescence d'une façon presque caricaturale, par le moyen de quelques exemples symboliques de naïveté, dont les rosières de Salency (des jeunes filles récompensées pour leur réputation et pour leurs vertus à l'occasion de la fête de la Rosière, qui se tient traditionnellement à Salency, en France, depuis le V^e siècle).

La crédulité et l'ingénuité excessives du héros pourraient mettre en discussion la vérité des événements narrés. Ces caractéristiques pourraient aussi, tout au contraire, attester la véracité des événements racontés, d'où l'ambiguïté qui contribue à l'hésitation propre au fantastique.

3.5.2 Le chevalier de ***

Le chevalier de ***, l'oncle du héros, est un vieil homme habitant une petite maison à Paris. Il n'y a pas trop de renseignements sur ce personnage, bien qu'il soit important en ce qui concerne le début et la progression de l'histoire. Le narrateur-protagoniste signale le dégoût de son oncle vis-à-vis de la littérature :

il professait pour la littérature en général, et les auteurs en particulier, le dédain le plus aristocratique. En vrai gentilhomme qu'il était, il voulait faire pendre ou rouer de coups de bâton, par ces gens, tous ces petits grimauds qui se mêlent de noircir du papier et parlent irrévérencieusement des personnes de qualité (*Omph.*, p. 106).

Par le moyen de la description ci-dessus, il devient évident que le narrateur à l'âge adulte – et en tant que conteur fantastique – n'a pas un regard positif sur son oncle.

3.5.3 Omphale ou la marquise de T***

La femme descendant de la tapisserie la nuit pour rejoindre notre héros est, en fait, une marquise (la marquise Antoinette de T***), qui a été représentée sous le costume d'Omphale, à côté de son époux, le marquis de T***, représenté comme Hercule.

La marquise de T*** est une femme expérimentée dans l'amour : quoique mariée, elle a eu des amants lorsqu'elle vivait (peut-être après sa mort aussi, comme on peut le supposer) ; on le sait parce qu'elle dit au jeune homme que son mari est habitué à ses conduites auprès d'autres hommes.

La marquise de T*** est belle et séduisante, comme la dépeint le narrateur lorsqu'il la décrit sous le costume d'Omphale :

Omphale avait ses *blanches épaules* à moitié couvertes [...] ses *beaux cheveux blond cendré* avec un œil de poudre descendaient nonchalamment le long de son cou, souple et onduleux comme un cou de colombe ; ses petits pieds, vrais pieds d'Espagnole ou de Chinoise, et qui eussent été au large dans la pantoufle de verre de Cendrillon [...] Vraiment elle était charmante ! Sa tête se rejetait en arrière d'un air de crânerie adorable ; sa bouche se plissait et faisait une délicieuse petite moue ; sa narine était légèrement gonflée, ses joues un peu allumées (*Omph.*, p. 105, c'est moi qui souligne).

Tout comme Angéla, de *La Cafetière*, la marquise de T*** a les cheveux blond cendré et une peau fort blanche.

Outre sa beauté physique, le narrateur la décrit comme une dame élégante et mignarde, c'est-à-dire gracieuse. Omphale, ou la marquise de T***, est décrite comme un être de beauté sans pareil. Charmante, elle évoque, de même, un tempérament voluptueux, ce qu'on peut inférer à la manière dont la peau du lion la couvre, qui renvoie à une insinuation de caractère sexuel relevant de l'exhibition d'une nudité partielle et, de même, de la description de ses lèvres. De plus, le fétichisme du cou et du pied qui attirent l'attention de notre jeune homme mettent en relief la sensualité d'Omphale.

La blancheur des épaules est aussi un élément important à vérifier. Théophile Gautier s'est bien servi de cette tonalité pour décrire les femmes présumées surnaturelles dans ses récits, comme Angéla, personnage de *La Cafetière*, qui avait « une peau d'une blancheur éblouissante » (*La Cafetière*, p. 60), et Clarimonde, personnage de *La Morte amoureuse*, décrite de la manière suivante :

La pâleur de ses joues, le rose moins vif de ses lèvres, ses longs cils baissés et découpant leur frange brune sur cette blancheur, lui donnaient une expression de chasteté mélancolique et de souffrance pensive d'une puissance de séduction inexprimable (*La Morte amoureuse*, p. 134).

La blancheur de la peau de la marquise de T*** peut être associée à la mort, étant donné qu'on apprend dans le récit que la femme figurant sur la tapisserie est une marquise morte sans doute il y a des années.

La belle femme représentée a des contours qui rendent une sorte de mouvement : soit sa bouche plissée, soit sa narine « légèrement gonflée ». Par rapport à cette dernière image, on peut faire allusion à la *Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée, nouvelle publiée en 1837. La *Vénus* de Mérimée, une sculpture, ainsi que l'Omphale de Gautier, ont ce trait de mobilité dans leur représentation. Mérimée a profité de cette image des narines gonflées pour attribuer ce caractère de mouvement à la femme représentée artistiquement :

Quant à la figure, jamais je ne parviendrai à exprimer son caractère étrange, et dont le type ne se rapprochait de celui d'aucune statue antique dont il me souviene. Ce n'était point cette beauté calme et sévère des sculpteurs grecs, qui, par

système, donnaient à tous les traits une majestueuse immobilité. Ici, au contraire, j'observais avec surprise l'intention marquée de l'artiste de rendre la malice arrivant jusqu'à la méchanceté. Tous les traits étaient contractés légèrement : les yeux un peu obliques, la bouche relevée des coins, *les narines quelque peu gonflées* (1845, p. 166, c'est moi qui souligne).

Ce que nous apprennent les descriptions d'Omphale et de Vénus, c'est que, quoique seulement représentées, les deux personnages sont capables de charmer par de subtiles insinuations venues d'une animation des œuvres d'art. Les caractéristiques d'Omphale, en tant que personnage fantastique, se répètent dans l'imaginaire fantastique de Théophile Gautier et d'autres écrivains.

3.5.4 Les rapports entre les personnages : des considérations d'ensemble

Pour ce qui a trait à la relation entre les personnages dans *Omphale*, on pourrait, par le biais de la psychanalyse, la rapprocher du concept de « Complexe d'Œdipe », théorisé par Sigmund Freud pour désigner le sentiment qu'un individu donné nourrit envers sa mère, son premier objet de désir, et, en revanche, la haine de cet individu envers son père.

Dans *Omphale*, on trouve tous les éléments nécessaires à la caractérisation de la représentation de la reprise du conflit œdipien qui a lieu lors de l'adolescence d'un individu, moment où les expériences infantiles acquièrent un nouveau sens et le Complexe d'Œdipe se résout : le jeune homme, notre protagoniste, tombe amoureux d'Omphale (la marquise de T***), une femme plus âgée que lui et qui devient son objet de désir ; ce désir lui est, pourtant, interdit parce que cette femme est mariée à un homme adulte, Hercule (le marquis de T***) et, surtout, parce qu'elle se trouve au seuil entre le réel et le surnaturel. Si, d'un côté, le plaisir que le jeune homme trouve dans le monde surnaturel devient quelque chose de possible parce que le marquis de T*** est un mari complaisant, d'un autre côté, dans le monde réel, le chevalier de *** joue le rôle de l'instance qui va interdire la relation entre son jeune neveu et la marquise de T***, étant donné que le vieil homme fait décrocher la tapisserie de la chambre du jeune amoureux.

De cette manière, la relation triangulaire adolescent/Omphale/oncle serait une

figuration de la réédition du Complexe d'Œdipe qui, quoique refoulé lors de l'enfance parce qu'il appartient à l'ordre de l'interdit, resurgit lors de l'adolescence quand les changements corporels – liés, surtout, à la perte du corps infantile et au deuil qui en découle – et l'intensification de l'érotisme exigent que l'adolescent effectue l'intégration de son corps sexué et procède à la construction de son identité comme sujet adulte.

3.6 LE SCHÉMA NARRATIF

En accord avec le schéma narratif de ses autres nouvelles, Théophile Gautier débute *Omphale* dans une ambiance de réalisme et de vraisemblance : un jeune homme va habiter chez son oncle en attendant le choix d'une profession. Les repères spatio-temporels contribuent à l'ancrage du récit dans le réel. L'état initial du récit peut être défini comme le moment où le jeune homme arrive et s'installe dans les *Délices* de son oncle, pavillon de style rococo.

Dans *Omphale*, comme dans d'autres récits du même genre, la perturbation survient de quelques événements qui bouleversent le monde apparemment ordonné. Un soir, à l'intérieur des *Délices*, le jeune homme expérimente des moments étranges et éprouve une sensation jamais ressentie auparavant :

J'entendis les anneaux des rideaux de mon lit glisser en criant sur leurs tringles, comme si l'on eût tiré précipitamment les courtines [...] Un furieux coup de vent fit battre les volets et ployer le vitrage de la fenêtre. Les boiseries craquèrent, la tapisserie ondula. Je me hasardai à regarder du côté d'Omphale, soupçonnant confusément qu'elle était pour quelque chose dans tout cela. Je ne m'étais pas trompé. La tapisserie s'agita violemment. Omphale se détacha du mur et sauta légèrement sur le parquet ; elle vint à mon lit en ayant soin de se tourner du côté de l'endroit (*Omph.*, p. 108).

Ces événements insolites troublent la compréhension du protagoniste comme du narrataire pour ce qui est des lois naturelles : n'oublions pas que le narrateur-protagoniste lui-même n'est pas sûr d'avoir vraiment vécu l'aventure qu'il raconte (il s'agirait peut-être d'un rêve). À première vue, au moment de l'énoncé, le jeune homme pense que la femme se détachant de la

tapisserie est le diable, mais, après s'être convaincu qu'elle n'est qu'une femme, quoique morte, il en devient amoureux et, de ses propres mots, perd la tête.

Ce qui met le point final à l'aventure – censée être fantastique – vécue par le jeune homme, c'est la décision de son oncle de détacher la tapisserie de la chambre de son neveu et de le renvoyer chez ses parents. Au moment de faire décrocher la tapisserie, le chevalier de *** nous mène à croire que les événements qui pourraient avoir eu lieu sur un plan onirique peuvent en effet avoir eu lieu sur le plan non-onirique : « cette marquise de T*** est vraiment folle ; où diable avait-elle la tête de s'éprendre d'un morveux de cette espèce ? fit mon oncle entre ses dents ; elle avait promis pourtant d'être sage » (*Omph.*, p. 112). Le chevalier de *** avait-il été, de son côté, une victime du charme de la marquise de T*** et l'a-t-il enlevée de la chambre de son neveu par jalousie ?

Voici la résolution qui mène à l'état final représentant le retour à l'ordre initial, c'est-à-dire que le héros se trouve et évolue de nouveau dans un monde réaliste et vraisemblable, où il n'existe pas de belles femmes surnaturelles et leurs époux complaisants. Pourtant, la résolution n'apporte que la suppression de l'insolite parce qu'aucune explication n'est fournie en ce qui concerne les événements extraordinaires : le narrateur comme le narrataire ne sauront jamais si celui-là n'a fait qu'un rêve ou une hallucination.

Le récit ne se termine toutefois pas par le départ du jeune homme de chez son oncle : quelques années plus tard, le héros retrouve la tapisserie chez un marchand de bric-à-brac ; il ne réussit cependant pas à l'acheter, ce qu'il considère comme une bonne solution : de cette manière, il pourrait conserver son « délicieux souvenir » à jamais.

Ce dernier épisode pourrait, de son côté, se prêter à un bref schéma quinaire : état initial (arrivée de notre protagoniste chez le marchand de bric-à-brac), perturbation (la découverte de la tapisserie), dynamique (la négociation avec le marchand, la sortie pour prendre de l'argent pour acheter la tapisserie, le retour chez le marchand), résolution (l'achat de la tapisserie par quelqu'un d'autre), état final (la complaisance du protagoniste face à

l'impossibilité d'acheter la « tapisserie amoureuse »).

Voici le résumé du schéma narratif d'*Omphale* (sans tenir compte du sous-schéma exposé ci-dessus) :

Situation initiale	Le jeune homme découvre la maison de son oncle, le chevalier de ***.
Perturbation	Le jeune homme est mis en contact avec la marquise de T*** qui sort de la tapisserie où elle a été représentée.
Action	Le jeune homme et la marquise de T*** ont d'autres rencontres.
Résolution	La tapisserie est décrochée du mur par le chevalier de *** : le jeune homme ne pourra plus voir la marquise de T***.
État final	Le « délicieux souvenir » est conservé à jamais ; le narrateur en est satisfait.

Tableau 15 – Schéma narratif d'*Omphale*, *histoire rococo*

3.7 LES OBJETS ET LES THÈMES

Il n'y a qu'un seul objet fantastique dans *Omphale* : il s'agit de la tapisserie. À la tapisserie, on peut associer quatre thèmes du fantastique : l'objet qui s'anime (la tapisserie elle-même), la présence d'un revenant (la Marquise de T***), le rêve (parce que le héros est dans le doute si son aventure n'a été qu'un rêve) et l'idéalisation de la beauté féminine (*Omphale*), ou ce que quelques chercheurs en fantastique ont nommé la « femme fatale ».

Le soir, lorsque notre héros se trouve dans son lit, il observe la tapisserie se mettre à remuer : « la tapisserie s'agita violemment. *Omphale* se détacha du mur et sauta légèrement sur le parquet ; elle vint à mon lit en ayant soin de se tourner du côté de l'endroit » (*Omph.*, p. 108). La tapisserie est donc l'objet fantastique par excellence figurant dans *Omphale*. Théophile Gautier utilise souvent dans ses contes ce que Pierre-Georges Castex a intitulé « le sabbat des objets » (1994, p. 218), comme on l'observe dans *La Cafetière*, dans *La Pipe d'opium* et dans *Le Pied de momie*. Pour ce qui relève de *La Cafetière*, rappelons que les personnages représentés dans des tableaux sont, de même, sortis de leurs cadres pour composer une scène extraordinaire dans

la chambre de Théodore.

Nous découvrons que la femme se détachant de la tapisserie est un fantôme (ou, si l'on préfère, un revenant) de la Marquise de T***. Castex a bien remarqué que la marquise est un « revenant bien en chair » (1994, p. 225), et elle devient, en plus, l'amante du jeune homme. On pourrait lister plusieurs de ces êtres d'outre-tombe (fantômes, vampires, momies) qui peuplent les récits fantastiques, je me limite cependant à mettre en liste ceux qui remplissent les contes de Gautier : Angéla (*La Cafetière*), Clarimonde (*La Morte amoureuse*), la princesse Hermonthis (*Le Pied de momie*) et Arria Marcella (*Arria Marcella*).

En ce qui concerne le rêve, nous ne pouvons pas le prendre comme explication à l'aventure vécue par le héros d'*Omphale*. Dans certains récits fantastiques, on découvre à la fin que les événements insolites se sont peut-être déroulés sur un plan onirique, comme dans *La Cafetière* et dans *Arria Marcella*, où on apprend à la fin de ces récits que leurs protagonistes dormaient. Dans *Omphale*, en revanche, les événements surnaturels qui ont bouleversé le jeune homme demeurent inexplicables. Le doute subsiste parce que le héros lui-même signale que tout ce qu'il a vécu auprès d'Omphale pourrait bien être un rêve.

Il y a cependant des éléments qui suggèrent qu'il ne s'agit pas d'un rêve, comme dans la scène où Baptiste va dans la chambre du jeune homme et trouve les rideaux ouverts : « En effet, les rideaux étaient ouverts ; moi qui croyais n'avoir fait qu'un rêve, je fus très étonné, car j'étais sûr qu'on les avait fermés le soir » (*Omph*, p. 110-111), ou bien dans la scène où le chevalier de *** fait référence au manque de sagesse de la marquise de T*** qui, d'après lui, a été folle de « s'éprendre d'un morveux de [l']espèce [de son neveu] » (*Omph.*, p. 112).

Il est impératif, finalement, de parler brièvement de l'idéalisation de la beauté féminine dans le cadre du fantastique, ce qu'on observe dans *Omphale*. Procédons à quelques remarques sur ce thème dans une vision plus large, quoique résumée. Dans les récits fantastiques, la femme est généralement associée à la mort, au péché et, parfois, au diable ; sa beauté est, comme elle-même, surnaturelle. Cette beauté mène l'homme (généralement naïf, rêveur et

inadapté à son milieu) à perdre la tête et à faire des folies au nom de sa passion.

Dans *La Morte amoureuse*, on observe clairement le rapport maléfique entre la belle femme vampire, Clarimonde, et le prêtre Romuald, comme nous le verrons dans le chapitre suivant. Il en va de même pour le couple Arsène et Hoffmann de *La Femme au collier de velours* d'Alexandre Dumas : le jeune Hoffmann tombe amoureux d'Arsène, incroyablement belle et séduisante, et fait des folies pour devenir son amant.

L'idéalisation de la beauté féminine liée à l'insolite et au surnaturel (généralement au démon) est un procédé dont maints écrivains se sont servis. Chez Gautier, les contes qui n'ont pas une belle et charmante femme surnaturelle sont rares.

4 UNE ANALYSE DE LA MORTE AMOUREUSE

Paru, tout d'abord, dans *La Chronique de Paris* des 23 et 26 juin 1836, *La Morte amoureuse*, l'un des plus célèbres récits de Théophile Gautier, a été repris dans *Une larme du diable* et dans *Nouvelles*, des recueils publiés respectivement en 1838 et 1845. Depuis la mort de son auteur, cette nouvelle a été publiée dans divers recueils des proses de Théophile Gautier et dans des anthologies de récits fantastiques et d'histoires de vampires.

4.1 L'INTRIGUE

À l'âge de soixante-six ans, Romuald, un prêtre de province, décide de raconter à un frère de sa congrégation religieuse les détails d'une tentation qu'il a subie lors de sa jeunesse, peu de temps après avoir été ordonné prêtre à l'âge de vingt-quatre ans. Sa narration détaillée remontant à cette époque-là est marquée à la fois par les sentiments de doute et de nostalgie pour ce qui est de son amour profane envers la courtisane Clarimonde, gravée à jamais dans sa mémoire.

4.2 LE NARRATEUR ET LES STRATÉGIES NARRATIVES

Comme dans *La Cafetière* et dans *Omphale*, le narrateur de *La Morte amoureuse*²¹ est aussi autodiégétique. Son interlocuteur direct n'est ni nommé

²¹ Toutes les références à *La Morte amoureuse* viennent de l'édition qui figure dans la Bibliographie et seront dorénavant abrégées dans le texte par les initiales *MA* suivies de la pagination.

ni décrit ; nous savons pourtant qu'il fait partie de l'ordre religieux du narrateur puisque celui-ci s'adresse à lui comme « frère ».

4.2.1 L'hésitation

À l'instar d'*Omphale*, l'histoire figurant dans *La Morte amoureuse* fait voir un épisode de jeunesse de son narrateur, ce qui lui permet de le raconter avec une distance temporelle et, malgré cela, il éprouve, même après une trentaine d'années, de l'hésitation vis-à-vis des événements en y faisant allusion. A-t-il rêvé ou a-t-il véritablement vécu, comme jeune prêtre, une histoire diabolique ? Son hésitation peut être dégagée dès le premier paragraphe de son récit :

Ce sont des événements si étranges, que je ne puis croire qu'ils me soient arrivés. J'ai été pendant plus de trois ans le jouet d'une illusion singulière et diabolique. Moi, pauvre prêtre de campagne, j'ai mené en rêve toutes les nuits (Dieu veuille que ce soit un rêve !) une vie de damné, une vie de mondain et de Sardanapale (MA, p. 117, c'est moi qui souligne).

Dans l'extrait ci-dessus, par le moyen du lexique, nous appréhendons l'hésitation expérimentée par celui qui raconte l'histoire (événements *étranges, illusion* singulière, *rêve*) et, de même, par le modalisateur « je ne puis croire que » exprimant le doute du sujet de l'énonciation par rapport au contenu énoncé. En ce qui concerne la structure modalisante, notons que le verbe « pouvoir » est conjugué au présent de l'indicatif, ce qui corrobore le fait que l'incertitude à l'égard des circonstances décrites subsiste encore au moment de l'énonciation.

Après avoir annoncé à son interlocuteur qu'il a aimé dans sa jeunesse, bien qu'il soit incertain de la réalité des événements correspondant à son aventure amoureuse, le narrateur débute la narration, en remontant à son enfance et à sa jeunesse, pour faire savoir à son interlocuteur de quelle façon ces faits (ou, si l'on préfère, ces rêves) se sont déroulés. Il raconte en peu de mots ce qui lui est arrivé avant le jour de son ordination.

Pour ce qui est de la solennité religieuse à proprement parler, le narrateur signale qu'il n'en parlera pas longuement :

Vous savez les détails de cette cérémonie : la bénédiction, la

communion sous les deux espèces, l'onction de la paume des mains avec l'huile des catéchumènes, et enfin le saint sacrifice offert de concert avec l'évêque. Je ne m'appesantirai pas sur cela (MA, p. 119).

Ce jour-là, à l'occasion de la cérémonie visant à lui conférer le sacrement de l'ordre dans l'église, le jeune homme distingue devant lui une belle femme, ce qui trouble ses propos, incontestables jusqu'au moment de cette rencontre inattendue :

À mesure que je la regardais, je sentais s'ouvrir dans moi des portes qui jusqu'alors avaient été fermées ; des soupiriaux obstrués se débouchaient dans tous les sens et laissaient entrevoir des perspectives inconnues ; la vie m'apparaissait sous un aspect tout autre ; je venais de naître à un nouvel ordre d'idées. Une angoisse effroyable me tenaillait le cœur ; chaque minute qui s'écoulait me semblait une seconde et un siècle (MA, p. 121).

L'importance que le narrateur accorde à cette belle inconnue peut être remarquée lorsqu'il raconte les circonstances de son ordination : d'une part, il se restreint à lister les étapes du sacrement, comme il le signale dans le passage ci-dessus ; d'autre part, il décrit avec les moindres détails les caractéristiques physiques, comportementales et vestimentaires de la femme qu'il vient de contempler pour la première fois.

Perturbé par l'influence de la parution de cette femme et pris d'angoisse, le jeune homme suit les formalités de la cérémonie sans y prêter beaucoup d'attention. Le narrateur-protagoniste se souvient même des promesses qu'il a saisies dans le regard de cette femme qui avait l'air d'un ange, en dépit de ses desseins diaboliques, et il les rapporte à son interlocuteur :

Si tu veux être à moi, je te ferai plus heureux que Dieu lui-même dans son paradis ; les anges te jalouseront. Déchire ce funèbre linceul où tu vas t'envelopper ; je suis la beauté, je suis la jeunesse, je suis la vie ; viens à moi, nous serons l'amour. Que pourrait t'offrir Jéhovah pour compensation ? *Notre existence coulera comme un rêve et ne sera qu'un baiser éternel* (MA, p. 122, c'est moi qui souligne).

Dans ce fragment, le narrateur-protagoniste fait connaître les propos qu'il dégage dans le regard de la belle inconnue : elle promet de le rendre plus heureux que Dieu en se présentant comme un signe de vie (« je suis la vie ») en opposition à la vie religieuse dont il fera partie à compter de ce moment-là et qui apparaît comme un

signe de mort (« ce funèbre linceul »). Il y a, de même, dans ce passage une sorte d'anticipation pour ce qui est des circonstances qui succèdent à cet événement fortuit (« notre existence coulera comme un rêve et ne sera qu'un baiser éternel »). L'existence du couple comme rêve peut être conçue comme anticipation seulement si l'on accepte que la vie amoureuse que Romuald a menée pendant trois ans n'a été qu'une longue suite de rêves.

L'hésitation est sans aucun doute un élément omniprésent dans le récit. Lorsque Romuald part vers la cure de C***, il observe au loin une forme qu'il croit être celle de la jeune femme qu'il a découverte lors de son ordination :

En ce moment, *je ne sais encore si c'est une réalité ou une illusion, je crus voir* y glisser sur la terrasse une forme svelte et blanche qui étincela une seconde et s'éteignit. C'était Clarimonde ! (MA, p. 128).

L'utilisation de la locution « en ce moment » (au lieu d'« à ce moment-là »), suivie d'un présent discursif (« je ne sais encore ») confirme, encore une fois, que l'hésitation (réalité ou illusion/rêve ?) persiste dans le temps de l'énonciation, c'est-à-dire dans les circonstances où Romuald raconte son histoire à son frère de congrégation.

D'abord je pensai que j'avais été le jouet d'une illusion magique ; mais des circonstances réelles et palpables détruisirent bientôt cette supposition. Je ne pouvais croire que j'avais rêvé, puisque Barbara avait vu comme moi l'homme aux deux chevaux noirs et qu'elle en décrivait l'ajustement et la tournure avec exactitude. Cependant personne ne connaissait dans les environs un château auquel s'appliquât la description du château où j'avais retrouvé Clarimonde (MA, p. 135-136).

Comme le narrateur-protagoniste de *La Cafetière* – qui a cru avoir été « le jouet de quelque illusion diabolique » (LC, p. 62) -, Romuald pense qu'il a peut-être été « le jouet d'une illusion magique ».

Je me réveillai plus tard que de coutume, et le souvenir de cette singulière vision m'agita toute la journée ; *je finis par me persuader que c'était une pure vapeur de mon imagination échauffée*. Cependant les sensations avaient été si vives, qu'il était difficile de croire qu'elles n'étaient pas réelles, et ce ne fut pas sans quelque appréhension de ce qui allait arriver que je me mis au lit, après avoir prié Dieu d'éloigner de moi les mauvaises pensées et de protéger la chasteté de mon sommeil (MA, p. 141, c'est moi qui souligne).

Si auparavant Romuald parle d'illusion et de rêve, à ce moment-là il

parle d'imagination. Ces trois concepts alternent et s'opposent tout au long du récit à celui de réalité en contribuant à la tension antithétique propre à la rhétorique du fantastique.

4.2.2 Raconter pour instruire

Remémorons-nous que notre protagoniste a eu un conseiller qui a joué un rôle déterminant dans le rétablissement de l'ordre dans sa vie : il s'agit de Sérapion, abbé intrépide et prêt à sauver à tout prix l'âme de Romuald contre les tentations du diable.

Dans le présent de l'énonciation, amoureux expérimenté et religieux en état de péché lors de sa jeunesse, Romuald est capable, de son côté, d'instruire quelqu'un de plus jeune appartenant à sa congrégation religieuse et il le fait d'une façon plutôt amicale et généreuse. Le prêtre sexagénaire prend son histoire comme exemple de ce qu'il n'est pas convenable de faire : « O frère, méditez bien ceci ! Pour avoir levé une seule fois le regard sur une femme, pour une faute en apparence si légère, j'ai éprouvé pendant plusieurs années les plus misérables agitations : ma vie a été troublée à tout jamais » (*MA*, p. 130).

Romuald finit son récit par une recommandation : « ne regardez jamais une femme, et marchez toujours les yeux fixés en terre, car, si chaste et si calme que vous soyez, il suffit d'une minute pour vous faire perdre l'éternité » (*MA*, p. 150).

4.3 L'ESPACE

Comme dans les récits gautieriens examinés auparavant, les espaces de l'imaginaire – notamment ceux du rêve – tiennent une place importante dans *La Morte amoureuse*. Ils contrastent, d'ailleurs, avec les espaces physiques faisant partie de la diégèse. Examinons, tout d'abord, les espaces physiques appartenant à l'histoire pour, ensuite, vérifier dans quelle mesure ils s'accordent ou ils s'opposent aux espaces de l'imaginaire.

4.3.1 Les espaces physiques ou les espaces du sacré

L'examen des espaces physiques faisant partie de la diégèse démontre qu'ils ont une particularité commune : ce sont tous des lieux liés au sacré. Dans leur ordre d'apparition dans le récit, nous relevons le collège et le séminaire, l'église, la cure de C***, le presbytère et, finalement, le cimetière.

Le collège et le séminaire sont seulement mentionnés au début du récit comme des lieux qui représentaient, lors de la jeunesse de Romuald, le seul monde qu'il connaissait. L'église où Romuald est ordonné prêtre n'est pas décrite non plus.

Dans la cure de C***, se trouve le presbytère où Romuald exerce ses fonctions comme religieux ; il le décrit :

Un porche orné de quelques nervures et de deux ou trois piliers de grès *grossièrement* taillés, un toit en tuiles et des contreforts du même grès que les piliers, c'était tout : à gauche le cimetière tout plein de hautes herbes, avec une grande croix de fer au milieu ; à droite et dans l'ombre de l'église, le presbytère. *C'était une maison d'une simplicité extrême et d'une propreté aride* (MA, p. 128-129, c'est moi qui souligne).

En respectant le précepte de l'humilité d'une vie chrétienne, le presbytère n'avait rien de superflu pour la vie d'un religieux.

4.3.2 Les espaces imaginaires et/ou les espaces du profane

En opposition aux espaces physiques décrits précédemment, les espaces imaginaires (ou les espaces où Romuald expérimente l'insolite en tant qu'expérience) sont, de leur côté, associés au profane, dont le palais de Concini et Venise, ville où notre protagoniste a vécu une existence aussi courte que luxueuse avec Clarimonde. Somptueux, ces lieux ne ressemblent guère aux humbles endroits de vie et de travail de Romuald.

Le palais de Concini, demeure que le prince éponyme a offert à la courtisane Clarimonde, est une fastueuse résidence. Romuald la voit pour la première fois au moment où il quitte S*** pour s'installer à la cure de C*** :

L'ombre d'un nuage couvrait entièrement la ville ; ses toits bleus et rouges étaient confondus dans une demi-teinte générale, où surnageaient çà et là, comme de blancs flocons d'écume, les fumées du matin. Par un singulier effet d'optique, se dessinait, blond et doré sous un rayon unique de lumière, *un édifice qui surpassait en*

hauteur les constructions voisines, complètement noyées dans la vapeur ; quoiqu'il fût à plus d'une lieue, il paraissait tout proche. On en distinguait les moindres détails, les tourelles, les plates-formes, les croisées, et jusqu'aux girouettes en queue d'aronde (MA, p. 127-128, c'est moi qui souligne).

À ce moment-là, le Palais de Concini n'est qu'un espace physique faisant partie de la diégèse. Comme le remarque le narrateur-protagoniste, sa grandeur s'oppose d'une façon frappante aux autres maisons de la ville, et ses moindres détails sont perçus distinctement même à une grande distance.

Le palais de Concini, espace physique, devient un espace imaginaire au moment où Romuald y est emmené par un homme « au teint cuivré et richement vêtu » au service de sa maîtresse et qui, au chevet de la mort, souhaite voir un prêtre. Lorsqu'ils y arrivent, le jeune prêtre est confronté au luxe de la demeure : « j'entrevis confusément d'immenses architectures, des colonnes, des arcades, des perrons et des rampes, un luxe de construction tout à fait royal et féérique » (MA, p. 131). À cet endroit du récit, il n'y a pas de référence au palais de Concini, mais on peut l'inférer au moment où Romuald confirme que la femme qu'il vient de rencontrer est Clarimonde.

Pendant les années de sa double vie, Romuald se croyait à Venise. Les références auxquelles le jeune prêtre fait allusion nous mènent à croire qu'il vivait effectivement dans cette ville du nord-est de l'Italie :

Nous habitons *un grand palais de marbre* sur le Canaleio, plein de fresques et de statues, avec deux Titiens du meilleur temps dans la chambre à coucher de la Clarimonde, *un palais digne d'un roi*. Nous avons chacun notre gondole et nos barcarolles à notre livrée, notre chambre de musique et notre poète (MA, p. 143).

Le style de vie de Romuald auprès de sa bien-aimée, plein d'excès et d'exubérance en contraste avec l'aridité de son presbytère, est un élément qui peut mettre le lecteur dans l'incertitude de la non-réalité des événements vécus par le jeune prêtre : à l'abri des plaisirs de la vie mondaine jusqu'au moment de faire connaissance avec Clarimonde, comment pourrait-on expliquer les descriptions si détaillées de sa vie luxueuse et, surtout, luxurieuse ? Romuald lui-même observe cette incohérence :

De cette vie somnambulique il m'est resté des souvenirs d'objets et de mots dont je ne puis pas me défendre, et, quoique je ne sois jamais sorti des murs de mon presbytère, on dirait plutôt, à m'entendre, un homme ayant usé de tout et revenu du monde, qui est entré en

religion et qui veut finir dans le sein de Dieu des jours trop agités, qu'un humble séminariste qui a vieilli dans une cure ignorée, au fond d'un bois et sans aucun rapport avec les choses du siècle (MA, p. 117-118).

4.4 LE TEMPS

Après avoir relevé les plus importants éléments de la catégorie de l'espace, y compris leurs caractéristiques matérielles et leur valeur symbolique, j'examine maintenant la catégorie du temps en relevant des aspects du temps chronologique et du temps psychologique.

4.4.1 Le temps chronologique

Le récit permet de cerner une chronologie à peu près définie. Pour retracer les événements figurant dans la narration de Romuald dans leur ordre chronologique, il faut faire référence, premièrement, à l'enfance de notre protagoniste, puisque c'est de cette manière qu'il commence son récit : « Dès ma plus tendre enfance, je m'étais senti vocation pour l'état de prêtre ; aussi toutes mes études furent-elles dirigées dans ce sens-là » (MA, p. 118). Il narre les années qui précèdent son ordination sans s'appesantir sur les détails.

Après avoir eu de longues années de noviciat, c'est à l'âge de vingt-quatre ans que Romuald devient prêtre, la même époque où il fait connaissance avec Clarimonde. Peu de temps après avoir été ordonné prêtre, Romuald déménage à la cure de C*** où il vit une année de relative tranquillité :

mon installation faite, l'abbé Sérapion retourna au séminaire [...] *je vivais ainsi depuis un an*, remplissant avec exactitude tous les devoirs de mon état, priant, jeûnant, exhortant et secourant les malades, faisant l'aumône jusqu'à me retrancher les nécessités les plus indispensables (MA, p. 130, c'est moi qui souligne).

Cette période de stabilité est pourtant perturbée à cause d'un visiteur inopiné, il s'agit, d'après Romuald, d'une circonstance décisive pour la ruine de son âme par le péché :

Une nuit l'on sonna violemment à ma porte. La vieille gouvernante alla ouvrir, et un homme au teint cuivré et

richement vêtu, mais selon une mode étrangère, avec un long poignard, se dessina sous les rayons de la lanterne de Barbara [...] J'allais me mettre au lit. L'homme me dit que sa maîtresse, une très grande dame, était à l'article de la mort et désirait un prêtre (MA, p. 130).

Comme le narrateur le raconte à son interlocuteur, cette « très grande dame » est Clarimonde, qui s'est éveillée du sommeil éternel après avoir été embrassée par Romuald. À dater de cet événement, Romuald se met à vivre sa double vie, sacrée et profane à la fois, dont la durée est de trois ans. Une fois exorcisée par l'abbé Sérapion, Clarimonde disparaît de la vie de Romuald. C'est presque une quarantaine d'années après cette intervention de Sérapion que Romuald raconte son histoire, à l'âge de soixante-six ans.

En peu de mots, on constate que le temps de l'action racontée dure à peu près quatre ans et le temps qui la sépare du moment de l'énonciation est de trente-huit ans environ. Ce laps temporel instaure les dimensions du *je* narrant comme du *je* narré, ce qui permet d'en établir une relation stricte avec le temps psychologique : les événements vécus subsistent dans la mémoire de celui qui narre.

4.4.2 Le temps psychologique

Dans *La Morte amoureuse*, le temps psychologique, associé au rêve et à des éléments relatifs aux actions de perception et d'affectivité éprouvées par Romuald, joue un rôle important dans le récit. Il s'agit du temps où sont vécues les expériences associées au profane. Un temps qui avance – ou recule – au fur et à mesure qu'avancent – ou reculent – les émotions de notre protagoniste. Prenons-en quelques exemples.

La vision de Clarimonde dans l'église lors de sa cérémonie d'ordination représente pour Romuald un moment de scission entre le calme de ses anciennes convictions et l'angoisse du doute vis-à-vis d'un nouveau monde qui lui a été ouvert. À cet endroit du récit, on observe la première occurrence du temps psychologique : « une angoisse effroyable me tenaillait le cœur ; chaque minute qui s'écoulait me semblait une seconde et un siècle » (MA, p. 121). Cette distorsion temporelle, liée à l'angoisse de celui qui deviendra prêtre, exprime avec clarté à quel point Romuald est bouleversé à ce moment-là.

Après s'être ouvert à l'amour pour une femme, Romuald expérimente de la haine et de la jalousie lorsqu'il regarde, par la fenêtre, des personnes vivant des moments triviaux de leur quotidien mondain (des amis qui chantent, des couples qui se promènent, une mère qui joue avec son enfant, etc.). Blessé et en proie à la fureur, le prêtre qui vient d'être ordonné ferme la fenêtre en reniant tout ce bonheur dont il ne pourrait jamais jouir :

je fermai la fenêtre, et je me jetai sur mon lit avec une haine et une jalousie effroyables dans le cœur, mordant mes doigts et ma couverture comme un tigre à jeun depuis trois jours. *Je ne sais pas combien de jours je restai ainsi* » (MA, p. 126, c'est moi qui souligne).

Ce temps où le jeune prêtre éprouve de la tristesse et de la fureur est long au point d'être impossible à mesurer. Dans ce passage, le ralentissement du temps n'est pas associé au temps fantastique, mais tout simplement au temps des émotions ressenties par le protagoniste.

Au début de l'aventure fantastique, il y a un passage dans le récit où, à la suite de la visite que Romuald rend à Clarimonde et l'éveille du sommeil éternel par le moyen d'un baiser, il se réveille dans sa chambre sans savoir combien de temps il y est resté :

Quand je revins à moi, j'étais couché sur mon lit, dans ma petite chambre du presbytère, et le vieux chien de l'ancien curé léchait ma main allongée hors de la couverture [...] J'ai su depuis que j'étais resté trois jours ainsi, ne donnant d'autre signe d'existence qu'une respiration presque insensible. *Ces trois jours ne comptent pas dans ma vie, et je ne sais où mon esprit était allé pendant tout ce temps* (MA, p. 135).

Ce temps insaisissable du point de vue chronologique peut être associé au rêve, voire à une hallucination. C'est par le biais d'autrui, Barbara, que Romuald connaît l'extension temporelle de son absence.

4.5 LES PERSONNAGES

Comme dans d'autres récits du même genre, *La Morte amoureuse* présente peu de personnages : d'un côté, le jeune prêtre en proie aux tourments de l'amour profane ; d'un autre côté, Clarimonde, la morte amoureuse.

Outre ce couple, il y a aussi l'importante figure de l'abbé Sérapion, qui conseille Romuald et contribue à remettre sa vie en ordre. Finalement, il y a l'interlocuteur de Romuald, dont la fonction est, de même, importante dans la mesure où c'est par le moyen de leur interlocution que nous apprenons l'histoire du prêtre qui a subi la tentation de l'amour profane.

4.5.1 Romuald

Au moment de l'énoncé, jeune et naïf comme une grande partie des héros qui sont confrontés au phénomène fantastique, Romuald n'a pas une personnalité fort remarquable, quoique fiévreuse à propos du métier qu'il veut suivre : certain de sa vocation religieuse avant de connaître Clarimonde, il devient angoissé lorsqu'il la rencontre : « Une angoisse effroyable me tenaillait le cœur ; chaque minute qui s'écoulait me semblait une seconde et un siècle » (*MA*, p. 121). C'est dans le moment le plus décisif qu'il a été, selon ses propres mots, changé par un regard :

Cet amour né tout à l'heure s'était indestructiblement enraciné ; je ne songeai même pas à essayer de l'arracher, tant je sentais que c'était là chose impossible. Cette femme s'était complètement emparée de moi, un seul regard avait suffi pour me changer (*MA*, p. 124).

Romuald se décrit, de même, comme un « pauvre séminariste, amoureux d'hier, sans expérience, sans argent et sans habits » (*MA*, p. 125). Cette condition change pourtant quand il se voit dans le décor vénitien et il observe une grande transformation :

Mon ancienne figure avait l'air de n'être que l'ébauche grossière de celle que réfléchissait le miroir. J'étais beau, et ma vanité fut sensiblement chatouillée de cette métamorphose. Ces élégants habits, cette riche veste brodée, faisaient de moi un tout autre personnage, et j'admirais la puissance de quelques aunes d'étoffe taillées d'une certaine manière. L'esprit de mon costume me pénétrait la peau, et au bout de dix minutes j'étais passablement fat (*MA*, p. 142).

De séminariste modeste, Romuald devient un jeune seigneur, beau et vaniteux. S'il n'avait pas auparavant d'habits, à ce moment-là il se voit richement vêtu. Quant à son manque d'expérience de jeune séminariste, elle disparaît et il devient un « fin connaisseur en femmes, en chiens et en chevaux » (*MA*, p. 117). Autrement dit, il devient en peu de temps, diamétralement opposé à ce qu'il était.

Au moment de l'énonciation, à l'âge de soixante-six ans, Romuald fait preuve d'un caractère réfléchi, modéré et apaisé, même s'il éprouve encore à ce moment-là une sorte de nostalgie envers l'époque où il a vécu une relation amoureuse avec Clarimonde.

4.5.2 Clarimonde

Celle que Romuald rencontre et observe attentivement à l'église au moment de son ordination est une célèbre courtisane. Stupéfait de sa beauté, il la décrit physiquement :

elle était belle ! [...] Elle était assez grande, avec une taille et un port de déesse ; ses cheveux, d'un blond doux, se séparaient sur le haut de sa tête et coulaient sur ses tempes comme *deux fleuves d'or* [...] son front, d'une blancheur bleuâtre et transparente, s'étendait large et serein sur les arcs de deux cils presque bruns, singularité qui ajoutait encore à l'effet de prunelles vert de mer d'une vivacité et d'un *éclat insoutenables* [...] Quels yeux ! avec un *éclair* ils décidaient de la destinée d'un homme ; ils avaient une vie, une limpidité, une ardeur, une humidité *brillante* que je n'ai jamais vues à un œil humain [...] *Cette femme était un ange ou un démon*, et peut-être tous les deux ; elle ne sortait certainement pas du flanc d'Ève, la mère commune. Des dents du plus bel orient *scintillaient* dans son rouge sourire, et de petites fossettes se creusaient à chaque inflexion de sa bouche dans le satin rose de ses adorables joues. Pour son nez, il était d'une finesse et d'une fierté toute royale, et décelait la plus noble origine. *Des luisants d'agate* jouaient sur la peau unie et lustrée de ses épaules à demi découvertes, et des rangs de grosses perles blondes, d'un ton presque semblable à son cou, lui descendaient sur la poitrine [...] Elle portait une robe de velours nacarat (MA, p. 119-120, c'est moi qui souligne).

Romuald dépeint une femme dont la beauté extraordinaire la place dans une catégorie différente des autres femmes : serait-elle un ange ou un démon ? On observe pourtant, dans ce passage, une description pleine d'adjectifs et de noms faisant référence à la lumière (les prunelles d'une vivacité et d'un *éclat* insoutenables ; des yeux dont l'*éclair* décidaient de la destinée d'un homme et dont l'humidité *brillante* il n'a jamais vu à un œil humain ; des dents qui *scintillaient* ; des *luisants d'agate* qui jouaient sur sa peau). Ce champ sémantique de la lumière est en accord, ce qu'on saisit sans effort, avec le prénom de cette femme : Clarimonde ; on peut penser en le décomposant à celle qui « clarifie le monde ».

Il est nécessaire de se demander pour quelle raison une courtisane devenant, après sa mort, une sorte de vampire peut avoir un prénom si significatif, voire contradictoire (dans la mesure où les vampires, aussi bien que les courtisanes, sont des êtres ayant des habitudes nocturnes). L'une des hypothèses auxquelles on peut penser est celle concernant la façon dont Clarimonde révèle à Romuald un côté de la vie qu'il ignorait absolument, ce côté lié à l'amour charnel envers une femme, au désir et au luxe, c'est-à-dire des plaisirs profanes en opposition à la vie humble, réglée et sacrée qui était la seule qu'il connaissait avant de faire connaissance avec cette courtisane ayant « un port de déesse ».

En plus de sa dimension physique, le portrait de Clarimonde que nous trace Romuald contient également une dimension sociale : le jeune prêtre l'imagine noble étant donné la finesse de son nez. Dans le fragment ci-dessus, il y a d'autres éléments attestant qu'elle fait partie d'une classe aisée : son visage parfaitement soigné, sa façon de s'habiller et sa parure.

L'abbé Séparion a lui aussi un avis sur Clarimonde, diamétralement opposé à celui de Romuald ; si celui-ci se demande si elle est un ange ou un démon, celui-là est sûr qu'elle est un être démoniaque :

Il a couru de tout temps sur cette Clarimonde de bien étranges histoires, et tous ses amants ont fini d'une manière misérable ou violente. On a dit que c'était une goule, un vampire femelle ; mais je crois que c'était Belzébuth en personne (*MA*, p. 137).

Le personnage de Clarimonde est ambigu en ce qui concerne ses conduites envers Romuald : d'une part, elle cause, quoique momentanément, sa ruine en tant que prêtre ; d'autre part, elle ne se présente pas comme un être méchant, mais, tout au contraire, comme quelqu'un de dévoué à son amoureux : vivante, Clarimonde participait à des orgies ; morte, elle est devenue quelqu'un de fidèle : « elle ne voulait plus que de l'amour, un amour jeune, pur, éveillé par elle, et qui devait être le premier et le dernier » (*MA*, p. 144).

Même si Clarimonde a besoin de sang pour conserver sa vie comme vampire, elle n'en prend que très peu à Romuald, parce qu'elle ne veut pas lui faire mal, ce qu'elle exprime lorsque, une nuit, elle se met à boire son sang, après avoir essayé de lui administrer un somnifère :

« Une goutte, rien qu'une petite goutte rouge, un rubis au bout de mon aiguille !... Puisque tu m'aimes encore, il ne faut pas que je meure... Ah ! pauvre amour ! Ton beau sang d'une couleur pourpre si éclatante, je vais le boire. Dors, mon seul bien ; dors, mon dieu, mon enfant ; *je ne te ferai pas de mal, je ne prendrai de ta vie que ce qu'il faudra pour ne pas laisser éteindre la mienne*. Si je ne t'aimais pas tant, je pourrais me résoudre à avoir d'autres amants dont je tarirais les veines ; mais depuis que je te connais, j'ai tout le monde en horreur... » (MA, p. 146, c'est moi qui souligne).

Clarimonde, comme Angéla (*La Cafetière*) et comme la marquise de T*** (*Omphale*), n'est pas une revenante avec des propos malins. Elle suscite pourtant une grande angoisse chez Romuald parce qu'elle représente l'objet de la scission momentanée du jeune prêtre avec le monde sacré dont il fait partie, ce qui en fait un pécheur.

4.5.3 Sérapion

Abbé expérimenté, Sérapion est chargé d'installer Romuald dans la cure qui lui a été désignée. Sérapion est, de même, le conseiller de Romuald.

Sérapion a un caractère fort pragmatique et il connaît le monde en dehors des espaces de la vie religieuse, ce qu'on peut saisir par le moyen de son discours et de ses actions auprès de Romuald.

4.5.4 L'interlocuteur de Romuald

Le personnage à qui Romuald s'adresse pour raconter son histoire de jeunesse n'est décrit ni physiquement ni psychologiquement. On peut admettre comme plausible, en considérant les circonstances et le ton de Romuald, qu'il s'agit d'un jeune homme faisant partie de son ordre religieux. Le prêtre qui a subi la tentation dans le passé joue, dans ce sens, le même rôle de conseiller que Sérapion a joué autrefois.

Le manque d'informations (prénom, caractéristiques psychologiques, etc.) comme le manque d'interventions de cet interlocuteur intensifie, d'une certaine manière, le rôle du narrataire comme destinataire principal du discours.

4.6 LE SCHÉMA NARRATIF

Comme dans les récits examinés auparavant, la situation initiale de *La Morte amoureuse* a comme base un décor réaliste. L'ordre y règne et le protagoniste évolue sans se poser de questions sur la vie qu'il mène :

Je ne regrettais rien, je n'éprouvais pas la moindre hésitation devant cet engagement irrévocable ; j'étais plein de joie et d'impatience. Jamais jeune fiancé n'a compté les heures avec une ardeur plus fiévreuse ; je n'en dormais pas, je rêvais que je disais la messe ; être prêtre, je ne voyais rien de plus beau au monde : j'aurais refusé d'être roi ou poète. Mon ambition ne concevait pas au delà (MA, p. 118, c'est moi qui souligne).

Le jeune homme qui a toujours voulu devenir prêtre est, cependant, bouleversé lors de la cérémonie de son ordination. Il s'agit du moment où il voit Clarimonde pour la première fois :

Je levai par hasard ma tête, que j'avais jusque- là tenue inclinée, et j'aperçus devant moi, si près que j'aurais pu la toucher, quoique en réalité elle fût à une assez grande distance et de l'autre côté de la balustrade, une jeune femme d'une beauté rare et vêtue avec une magnificence royale (MA, p. 119).

La vue de Clarimonde rompt l'équilibre de la situation initiale : les certitudes que Romuald avait jusqu'à ce moment-là disparaissent et, à dater de cette rencontre inattendue, une suite d'actions imprévues et ambiguës se produisent dans la vie du jeune prêtre qui vient d'être ordonné. Attaché maladivement à l'image de la femme qu'il a contemplée lors de son ordination, Romuald passe sa vie sous le signe de cette belle femme énigmatique.

À partir de l'irruption de l'élément perturbateur, je saisis quatre étapes principales dans l'action : l'ordination à proprement parler, le départ à la cure de C***, la rencontre avec Clarimonde et, par conséquent, la période concernant la vie double de Romuald : pendant le jour, un humble prêtre ; pendant la nuit, un jeune amoureux entouré de luxe.

C'est par le moyen de l'interférence de l'abbé Sérapion que Romuald mettra une fin à sa double vie auprès de Clarimonde.

Un jour que j'avais été plus agité qu'à l'ordinaire, [Sérapion] me dit : « Pour vous débarrasser de cette obsession, il n'y a qu'un moyen, et, quoiqu'il soit extrême, il le faut employer : aux grands maux les grands remèdes. Je sais où Clarimonde a

été enterrée ; il faut que nous la déterrions et que vous voyiez dans quel état pitoyable est l'objet de votre amour ; vous ne serez plus tenté de perdre votre âme pour un cadavre immonde dévoré des vers et près de tomber en poudre ; cela vous fera assurément rentrer en vous-même (MA, p. 147-148).

Après avoir exorcisé Clarimonde avec l'aide de Sérapion, Romuald retrouve la stabilité de sa vie, parce que la femme avec des caractéristiques de vampire n'y participe plus. À la fin du récit, nous le trouvons, pourtant, changé à jamais à cause de tout ce qu'il a expérimenté en compagnie de celle qui a conquis son cœur, qui lui a fait perdre son âme et qui a bu son sang pour survivre :

Hélas ! elle a dit vrai : je l'ai regrettée plus d'une fois et je la regrette encore. La paix de mon âme a été bien chèrement achetée ; l'amour de Dieu n'était pas de trop pour remplacer le sien (MA, p. 150).

En éprouvant un sentiment de regret mélancolique, Romuald finit son récit et conseille son interlocuteur par le moyen d'un précepte moral : « Ne regardez jamais une femme, et marchez toujours les yeux fixés en terre, car, si chaste et si calme que vous soyez, il suffit d'une minute pour vous faire perdre l'éternité » (MA, p. 149).

Je résume dans le tableau ci-dessous ces étapes du schéma narratif :

Situation initiale	Romuald est prêt à devenir prêtre, il n'a pas de doute à propos de ce choix.
Perturbation	Romuald fait connaissance avec Clarimonde à l'église.
Action	- Ordination ; - Départ à la cure de C*** ; - Rencontre avec Clarimonde ; - Suite de rencontres (vie double).
Résolution	Sérapion intervient et exorcise le cadavre de Clarimonde.
État final	Romuald changé à jamais.

Tableau 16 – Schéma narratif de *La Morte amoureuse*

Entre l'état initial et l'état final, nous avons dans *La Morte Amoureuse*, comme dans le cadre des récits littéraires d'une façon générale, une

transformation perceptible pour ce qui est du héros. En raison de sa passion juvénile, Romuald acquiert de l'expérience à propos des sujets mondains et, même s'il continue d'être prêtre, il avoue éprouver encore à l'âge de soixante-six ans de la nostalgie de l'amour qu'il a eu : « Hélas ! elle a dit vrai : je l'ai regrettée plus d'une fois et je la regrette encore. La paix de mon âme a été bien chèrement achetée ; l'amour de Dieu n'était pas de trop pour remplacer le sien » (*MA*, p. 150).

4.7 LES THÈMES

Outre ses stratégies narratives, ses rapports spatio-temporels et les caractéristiques de ses personnages propres à la rhétorique du fantastique, on remarque dans *La Morte amoureuse* un amalgame de motifs qui appartiennent d'une manière particulière à ce genre. Il s'agit des thèmes, question à laquelle je me consacrerai dorénavant.

Dans le récit racontant les mésaventures de Romuald, je discerne au moins quatre thèmes liés au genre du fantastique : le double, le revenant, la nécrophilie et la femme vampire, ces trois derniers sont étroitement imbriqués et peuvent être considérés comme des sous-thèmes compris dans celui de la mort.

4.7.1 Le double

Pour ce qui est du double, thème qui semble avoir une place privilégiée au sein du fantastique - comme il a été observé auparavant par le moyen de quelques exemples -, on observe, dans *La Morte amoureuse*, un narrateur-protagoniste qui reconnaît au premier abord la manifestation du dédoublement de son être :

Le jour, j'étais un prêtre du Seigneur, chaste, occupé de la prière et des choses saintes ; la nuit, dès que j'avais fermé les yeux, je devenais un jeune seigneur, fin connaisseur en femmes, en chiens et en chevaux, jouant aux dés, buvant et blasphémant ; et lorsqu'au lever de l'aube je me réveillais, il me semblait au contraire que je m'endormais et que je rêvais que j'étais prêtre (*MA*, p. 117).

D'une manière différente de celle de certains personnages d'histoires fantastiques se confrontant avec leur double dans un moment d'épiphanie à la fin du récit (dont les protagonistes du *Chevalier double* de Gautier et de *William Wilson* de Poe), Romuald expérimente l'angoisse d'être dédoublé depuis la mort de Clarimonde : le jour, il mène une vie humble et sacrée ; la nuit, sous le signe d'un rêve se prolongeant durant plus de trois ans, une vie somptueuse et profane.

Le moment de la scission de son être est saisi sans équivoque :

À dater de cette nuit, *ma nature s'est en quelque sorte dédoublée, et il y eut en moi deux hommes dont l'un ne connaissait pas l'autre*. Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre (MA, p. 143, c'est moi qui souligne).

Bien que Romuald reconnaisse que les deux hommes, représentant deux faces diamétralement opposées de sa personnalité, ne se connaissaient pas, il explique que l'un avait conscience de l'existence de l'autre comme une image onirique.

4.7.2 Le revenant, la nécrophilie et la femme-vampire : des faces de la mort

Maintes fois utilisé dans le cadre du fantastique, le revenant comme thème est mis en évidence dans *La Morte amoureuse*. Consterné par sa deuxième rencontre avec Clarimonde, qui s'est éveillée du sommeil de la mort après avoir reçu un baiser du jeune prêtre, Romuald apprend par Sérapion que Clarimonde est en fait morte il y a peu de temps :

La grande courtisane Clarimonde est morte dernièrement, à la suite d'une orgie qui a duré huit jours et huit nuits [...] Il a couru de tout temps sur cette Clarimonde de bien étranges histoires, et tous ses amants ont fini d'une manière misérable ou violente. On a dit que c'était une goule, un vampire femelle ; mais je crois que c'était Belzébuth en personne (MA, p. 136-137).

En raison de cette nouvelle, Romuald devient encore plus bouleversé, parce qu'il est dans l'incertitude quant à la réalité de la scène nocturne qu'il a vécue en compagnie de Clarimonde : a-t-il fait un rêve ou a-t-il été « le jouet

d'une illusion magique » (*MA*, p. 135) ? Le récit de Sérapion est porteur, cependant, d'une coïncidence effrayante : s'il n'était pas au courant de la mort de Clarimonde avant que Sérapion lui en parle, comment pourrait-il avoir fait un rêve pareil ? Pourrait-elle être revenue du monde des morts pour le rejoindre ? À cet endroit du récit, la tension entre réalité et illusion se raffermirait.

Quelques jours après la visite de Sérapion, Romuald – qui se trouvait rétabli – fait ce qu'il appelle un nouveau « rêve » ; il y est de nouveau en présence de la belle femme dont il s'était séparé qui vient le rejoindre, à ce moment précis, dans sa chambre :

Enveloppée de ce fin tissu qui trahissait tous les contours de son corps, elle ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique plutôt qu'à une femme douée de vie. Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même (*MA*, p. 138).

En dépit du doute à propos de ce qu'il contemplait, Romuald était absorbé par la beauté de Clarimonde, même s'il ne savait pas à ce moment-là si elle était morte ou vivante. La femme aux contours de statue lui a alors expliqué :

je viens de bien loin, et d'un endroit d'où personne n'est encore revenu : il n'y a ni lune ni soleil au pays d'où j'arrive ; ce n'est que de l'espace et de l'ombre ; ni chemin, ni sentier ; point de terre pour le pied, point d'air pour l'aile ; et pourtant me voici, car l'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre (*MA*, p. 138-139).

Dans le passage ci-dessus, Clarimonde révèle à Romuald d'où elle vient, ce qui permet de confirmer qu'elle est effectivement morte, mais elle vient pourtant le rejoindre parce que « l'amour est plus fort que la mort »²².

Ah ! que je suis jalouse de Dieu, que tu as aimé et que tu aimes encore plus que moi ! Malheureuse, malheureuse que je suis ! je n'aurai jamais ton cœur à moi toute seule, moi que tu as ressuscitée d'un baiser, Clarimonde la morte, qui force à cause de toi les portes du tombeau et qui vient te consacrer une vie qu'elle n'a reprise que pour te rendre heureux ! (*MA*, p. 140).

²² C'est avec cette phrase que Villiers de l'Isle-Adam entame *Véra*, l'une de ses nouvelles fantastiques les plus célèbres : « L'amour est plus fort que la Mort, a dit Salomon : oui, son mystérieux pouvoir est illimité » (1995, p. 21). Le protagoniste de *Véra*, comme celui de *La Morte amoureuse*, a une relation avec une femme revenue de la mort.

La nécrophilie, « perversion sexuelle qui entraîne à chercher le plaisir érotique en s'accouplant avec des cadavres, en les contemplant ou en les palpant » (*Robert électronique*), est l'un des sous-thèmes faisant partie des « thèmes du *tu* », d'après la classification thématique élaborée par Todorov. En ce qui concerne spécifiquement *La Morte amoureuse*, cette perversion peut être observée au moment où Romuald trouve Clarimonde apparemment morte :

C'était en effet la Clarimonde telle que je l'avais vue à l'église lors de mon ordination ; elle était aussi charmante, et la mort chez elle semblait une coquetterie de plus. La pâleur de ses joues, le rose moins vif de ses lèvres, ses longs cils baissés et découpant leur frange brune sur cette blancheur, lui donnaient une expression de chasteté mélancolique et de souffrance pensive d'une puissance de séduction inexprimable (*MA*, p. 133-134).

La pâleur et l'expression de la mort sont associées à cet endroit du récit comme des éléments de séduction, ce qui bouleverse encore plus notre protagoniste qui contemple le cadavre de Clarimonde avec plaisir, voire avec une sorte de bonheur de l'avoir retrouvée, même si elle est à ce moment-là apparemment morte.

Associée aux deux thèmes précédemment mentionnés, la femme vampire est le quatrième et dernier thème que j'ai listé lors de l'analyse de *La Morte amoureuse*. Clarimonde est, comme la plupart des plus célèbres vampires, belle et charmante. Elle a besoin, en plus, de sang pour survivre et elle s'en nourrit :

Un matin, j'étais assis auprès de son lit, et je déjeunais sur une petite table pour ne la pas quitter d'une minute. En coupant un fruit, je me fis par hasard au doigt une entaille assez profonde. Le sang partit aussitôt en filets pourpres, et quelques gouttes rejaillirent sur Clarimonde. Ses yeux s'éclairèrent, sa physionomie prit une expression de joie féroce et sauvage que je ne lui avais jamais vue. Elle sauta à bas du lit avec une agilité animale, une agilité de singe ou de chat, et se précipita sur ma blessure qu'elle se mit à sucer avec un air d'indicible volupté. Elle avalait le sang par petites gorgées, lentement et précieusement, comme un gourmet qui savoure un vin de Xérès ou de Syracuse ; elle clignait les yeux à demi, et la pupille de ses prunelles vertes était devenue oblongue au lieu de ronde (*MA*, p. 145).

Outre le fait de boire du sang pour se nourrir, l'amante de Romuald a

l'agilité et le charme propre aux vampires. En résumé, la scène décrite ci-dessus par le narrateur-protagoniste fait voir une femme vampire qui ne se distingue guère d'autres vampires que la littérature mondiale a peints au long du XIX^e et XX^e siècles.

5 UNE ANALYSE DE LA PIPE D'OPIUM

Parue pour la première fois dans *La Presse* du 27 septembre 1838, *La Pipe d'opium* a été reprise, de même, dans *La Peau de tigre* en 1852 et dans *Romans et contes* en 1863. Parmi les nouvelles fantastiques de Théophile Gautier, *La Pipe d'opium* est l'une des moins célèbres et, pour cette raison, il existe peu d'études qui lui sont consacrées.

5.1 L'INTRIGUE

Dans *La Pipe d'opium*²³, après avoir fumé de l'opium auprès d'Alphonse Karr, l'un de ses amis, le narrateur-protagoniste fait un rêve dans lequel il revit les événements de la journée. Le décor de son rêve, c'est, tout d'abord, la maison de Karr, où ils ont pris de l'opium plus tôt dans cette même journée.

Lors de son rêve, tout semble être dans « les limites du monde habitable » (*PO*, p. 154), jusqu'à ce que des éléments insolites s'y introduisent : le plafond change de couleur, la maison devient transparente, le magicien Alphonse Esquiros y entre sans que ses amis lui aient ouvert la porte, une ombre de jeune fille et « autres fantômes » (*PO*, p. 158) viennent composer la scène.

Le narrateur-protagoniste se méfie de ce cadre des bouleversements de l'espace et de ces êtres fantasmagoriques, mais cela ne l'empêche pas de trouver adorable et charmante la jeune fille inconnue. Celle-ci lui avoue être

²³ Toutes les références à *La Pipe d'opium* viennent de l'édition qui figure dans la Bibliographie et seront dorénavant abrégées dans le texte par les initiales *PO* suivies de la pagination.

morte et lui dit que s'il embrasse son cadavre, trouvé dans la ville noire, elle pourra vivre six mois encore et, dans de telles circonstances, elle lui consacra sa seconde vie. Il sort donc pour rejoindre le cadavre de cette jeune fille : au bout du chemin, qui se révèle fort magique, il rencontre le cadavre et l'embrasse.

5.2 LE NARRATEUR ET LES STRATÉGIES NARRATIVES

Le narrateur-protagoniste n'est pas nommé lors du récit. Il existe pourtant quelques indices qui démontrent une égalité identitaire entre ce narrateur-protagoniste et Théophile Gautier, comme l'assure Castex : « dans *La Pipe d'opium* [...], Théophile Gautier rapporte les suites d'une expérience à laquelle il se livra en compagnie d'Alphonse Karr » (1994, p. 232) et Marc Eigeldinger²⁴ : « le Je du narrateur s'identifie avec celui de l'auteur, qui prend en charge le récit fantastique et relate une expérience onirique suscitée par l'usage de la drogue » (2007, p. 153). Cette observation faite, traitons dorénavant notre narrateur-protagoniste, ainsi que les autres personnages comme des êtres de papier, mon but n'étant pas ici d'examiner les correspondances entre le récit à proprement parler et la biographie de Gautier.

Comme dans *La Cafetière*, dans *Omphale* et dans *La Morte amoureuse* (pour ne citer que les récits analysés dans les chapitres précédents), l'hésitation comme stratégie narrative peut être également relevée dans *La Pipe d'opium*. Le narrateur-protagoniste, en subissant les effets de la consommation d'opium, raconte à son narrataire le soi-disant rêve qu'il a fait : ce rêve qui reprend ses actions de la journée devient, pourtant, de plus en plus extraordinaire et la déformation du plafond en est la première preuve.

Notre narrateur-protagoniste trouve le plafond, autrefois « d'un noir d'ébène » (*PO*, p. 154), fort bleu et le dit à Alphonse Karr, celui-ci faisant partie du rêve. Karr, de son côté, assure à son ami que ce changement est naturel, ce qui ne le persuade pas : « je n'étais qu'à moitié convaincu, et j'avais de la peine à croire les plafonds aussi fantastiques que cela, et je

²⁴ Marc Eigeldinger est responsable de la préface et des notes qui figurent dans l'édition des *Récits fantastiques* utilisée dans ce travail.

continuais à regarder celui que j'avais au-dessus de ma tête, non sans quelque sentiment d'inquiétude » (*PO*, p. 155).

Même si le narrateur-protagoniste est sous l'emprise de l'opium et dort (comme on peut le croire), il démontre avoir un certain niveau de conscience par rapport au rêve qu'il fait : il juge que ce qui lui arrive excède les bornes d'un état onirique conventionnel : « Malgré la facilité que l'on a en rêve d'admettre comme naturelles les choses les plus bizarres, *tout ceci commençait à paraître un peu louche et suspect* » (*PO*, p. 155-156, c'est moi qui souligne). Dans cet extrait, on remarque l'hésitation par le moyen de la structure de modalisation « tout ceci commençait à paraître » et des adjectifs « louche » et « suspect ».

Après s'être mis en contact avec des présences insolites, et notamment celle de la jeune femme qui admet être morte, notre narrateur-protagoniste se pose la même question que Théodore (*La Cafetière*) et Romuald (*La Morte amoureuse*) se sont posée dans des circonstances pareilles : « je me levai, et me fis cette question : à savoir, si je n'étais pas le jouet de quelque illusion, et si tout ce qui se passait n'était pas un rêve » (*PO*, p. 158). Si, tout au début, il admet faire un rêve, à ce moment-là du récit il est dans l'incertitude à propos de ce qu'il voit : rêve ou réalité ? Illusion ?

L'hésitation dans *La Pipe d'opium* ne dure pourtant qu'un instant : à la fin du récit, le narrateur-protagoniste est convaincu que tout ce qu'il a vu et entendu fait parti d'un rêve :

Je ne sais pas où se seraient arrêtées ces extases que ne modérait plus que la présence de Karr, lorsque je sentis quelque chose de velu et de rude qui me passait sur la figure ; j'ouvris les yeux, et je vis mon chat qui frottait sa moustache à la mienne en manière de congratulation matinale, car l'aube tamisait à travers les rideaux une lumière vacillante. *C'est ainsi que finit mon rêve d'opium, qui ne me laissa d'autre trace qu'une vague mélancolie, suite ordinaire de ces sortes d'hallucinations* (*PO*, p. 162, c'est moi qui souligne).

La fin révèle, d'après le narrateur-protagoniste, qu'il a fait effectivement un rêve. On observe dans cette nouvelle un personnage principal moins bouleversé que ceux figurant comme protagonistes dans les nouvelles examinées auparavant.

Dans *La Cafetière*, la fin du récit témoigne d'une grande déception amoureuse de son protagoniste et celui-ci hésite et fait hésiter encore à propos de son entretien avec Angéla, même si nous avons des indices consolidant l'hypothèse du rêve. Dans *Omphale*, le doute persiste chez le protagoniste des années après l'expérience fantastique vécue ; il en est ravi, parce qu'il préfère conserver ce qu'il considère comme un beau souvenir de jeunesse. Dans *La Morte amoureuse*, nous observons un personnage changé à jamais depuis sa relation amoureuse avec Clarimonde : le doute, de son côté, persiste.

À partir de la dissolution ou non du doute (et si on se base sur les critères de Todorov), on peut classer ces quatre nouvelles de la façon suivante : *La Cafetière*, *Omphale* et *La Morte amoureuse*²⁵ (fantastique pur, étant donné la non disparition du doute) et *La Pipe d'opium* (fantastique-étrange, parce que les événements apparemment surnaturels reçoivent à la fin une explication rationnelle).

5.3 L'ESPACE

Dans *La Pipe d'opium*, les espaces physiques et l'espace psychologique se confondent souvent, technique propre à la rhétorique du fantastique. L'espace, en outre, se transforme en attribuant du sens au récit. Vérifions les relations entre ces deux dimensions de l'espace.

5.3.1 L'espace physique

Ce qu'on peut saisir, d'une façon générale et en ignorant les éléments extra-littéraires concernant la biographie de Théophile Gautier, c'est que l'histoire se passe à Paris, parce que, à un certain moment du récit, le narrateur-protagoniste fait allusion à trois rues se trouvant dans le neuvième

²⁵ Selon Todorov, *La Morte amoureuse* est un exemple de fantastique-merveilleux : « la métamorphose du cadavre [de Clarimonde] [...] ne peut être expliquée par les lois de la nature telles qu'elles sont reconnues ; nous sommes bien dans le fantastique-merveilleux » (1976, p. 58). Je ne soutiens pas pourtant cette hypothèse parce que, au moment de l'énonciation, Romuald hésite encore : rêve ou réalité ? Dans ce sens, même si l'explication à la fin du récit se penche du côté du surnaturel, cela ne suffit pas pour faire disparaître le doute.

arrondissement de la capitale de la France : « ils [les chevaux] prirent d'abord la rue de La-Tour-d'Auvergne, puis la rue Bellefond, puis la rue Lafayette » (*PO*, p. 159).

Les espaces physiques où se déroule l'histoire dans son ordre chronologique sont : la maison d'Alphonse Karr, la maison du narrateur-protagoniste, le théâtre, dont le passage n'est que mentionné, et la maison du narrateur-protagoniste. En d'autres mots, dans *La Pipe d'opium*, les espaces physiques privés acquièrent une prépondérance totale par rapport au seul espace public cité (le théâtre). Cette suprématie des espaces physiques privés est en accord avec l'expérience individuelle du personnage se trouvant vis-à-vis d'un phénomène fantastique, comme je l'ai relevé dans le chapitre « Fantastique et diégèse ».

5.3.2 L'espace psychologique

Dans *La Pipe d'opium*, l'espace psychologique se fonde sur l'activité psychique du protagoniste lors de son sommeil et constitue, par conséquent, un espace onirique. Il s'agit du rêve d'opium qui a une prédominance sur l'espace physique, ce qu'on peut, en premier lieu, constater à partir d'une observation textuelle objective : 90% du récit recouvre la suite d'événements qui ont eu lieu dans le rêve (9 pages sur 10).

L'espace onirique représenté est malléable et on y relève des espaces physiques existant dans l'espace physique vécu par le protagoniste et des espaces qui lui sont étrangers. Au début de son rêve, le narrateur-protagoniste se voit, comme le matin de cette même journée, chez Alphonse Karr. Cet espace physique déjà connu gagne pourtant de nouveaux contours :

Il [le plafond] bleussait, il bleussait comme la mer à l'horizon, et les étoiles commençaient à y ouvrir leurs paupières aux cils d'or ; ces cils, d'une extrême ténuité, s'allongeaient jusque dans la chambre qu'ils remplissaient de gerbes prismatiques. Quelques lignes noires rayaient cette surface d'azur, et je reconnus bientôt que c'étaient les poutres des étages supérieurs de la maison devenue transparente (*PO*, p. 155).

À force de contempler le plafond, le narrateur-protagoniste le voit se transformer, changer de noir en bleu et, finalement, devenir transparent,

comme toute la maison. Cette altération de l'espace physique est un procédé familier aux récits fantastiques.

Louis Vax souligne, lorsqu'il se consacre à l'univers fantastique, que « l'espace fantastique est une variété de l'espace vécu » (1987, p. 196). C'est ce qu'on observe dans *La Pipe d'opium* : la maison d'Alphonse Karr, l'un des espaces physiques vécus dans ce récit, se présente comme une variété d'elle-même au moment où elle acquiert un statut d'espace psychologique et onirique.

Le personnage expérimentant l'aventure fantastique est, d'après Vax, un centre autour duquel s'organise l'espace (1997, p. 196). Cet aménagement de l'espace peut être remarqué quand le narrateur-protagoniste se dirige vers la ville noire pour embrasser Carlotta :

À mesure que la voiture allait, *les objets prenaient autour de moi des formes étranges* : c'étaient des maisons rechargées, accroupies au bord du chemin comme de vieilles filandières, des clôtures en planches, des réverbères qui avaient l'air de gibets à s'y méprendre ; bientôt les maisons disparurent tout à fait, et la voiture roulait dans la rase campagne. *Nous filions à travers une plaine morne et sombre ; - le ciel était très bas, couleur de plomb*, et une interminable procession de petits arbres courait, en sens inverse de la voiture, des deux côtés du chemin (*PO*, p. 159, c'est moi qui souligne).

La description du chemin fait découvrir une ambiance féerique : les objets semblent être animés et s'organisent pour rendre service à notre narrateur-protagoniste dont le but est de rencontrer le cadavre de la jeune fille avec qui il vient de faire connaissance. Ce chemin s'avère, de même, obscur, ce qui le rend hostile (« plaine morne et sombre », « le ciel était très bas, couleur de plomb »). La ville noire se présente également comme un lieu extraordinaire :

Enfin, nous arrivâmes à une ville, à moi inconnue, dont les maisons d'une architecture singulière, vaguement entrevue dans les ténèbres, me parurent d'une petitesse à ne pouvoir être habitées ; - la voiture, quoique beaucoup plus large que les rues qu'elle traversait, n'éprouvait aucun retard ; *les maisons se rangeaient à droite et à gauche comme des passants effrayés*, et laissaient le chemin libre. Après plusieurs détours, je sentis la voiture fondre sous moi, et les chevaux s'évanouirent en vapeurs, j'étais arrivé (*PO*, p. 159, c'est moi qui souligne).

Les maisons sont excessivement petites et se déplacent pour laisser passer le voyageur.

5.4 LE TEMPS

5.4.1 Le temps chronologique

Lorsque le narrateur-protagoniste débute son récit, il observe que l'action commence lors d'une journée quelconque : « l'autre jour, je trouvai mon ami Alphonse Karr assis sur son divan, avec une bougie allumée, *quoiqu'il fût grand jour* » (*PO*, p. 153, c'est moi qui souligne). Après avoir fumé de l'opium auprès de son ami, le narrateur-protagoniste raconte ce qu'il a fait : il rentre chez lui, il dîne, il va au théâtre et, finalement, il rentre chez lui et se couche.

Avant de s'endormir, agité et immobile à la fois à cause de sa consommation d'opium, il passe « une ou deux heures » éveillé ; ce manque de précision est en accord avec son état. C'est alors que commence son rêve et, doué d'un certain degré de conscience, il reprend les actions de la journée (revisitées lors de son rêve) et précise à quel moment de la journée il a pris de l'opium : « je me retrouvai chez mon ami Alphonse Karr, - *comme le matin, dans la réalité* ; il était assis sur son divan de lampas jaune, avec sa pipe et sa bougie allumée » (*PO*, p. 154, c'est moi qui souligne).

Au fur et à mesure que son rêve avance et devient de plus en plus extraordinaire, le temps chronologique disparaît pour céder la place au temps psychologique. Ce dernier garde pourtant des vestiges du temps chronologique vécu immédiatement avant le rêve. Il s'agit d'une régression en ce qui concerne le temps régi par la chronologie, étant donné que le protagoniste revit les actions de sa journée : ces événements ne présentent guère de correspondance avec ce qui lui est arrivé dans son passé récent. La régression à laquelle je fais référence se trouve dans l'ordre de l'impossible pour ce qui est des lois naturelles ; cette subversion du temps chronologique – engendrée par le temps psychologique – est une stratégie de la rhétorique du fantastique.

C'est seulement à son réveil que le narrateur-protagoniste fournit une dernière donnée pour ce qui est de la chronologie : « j'ouvris les yeux, et je vis mon chat qui frottait sa moustache à la mienne en manière de congratulation matinale, car *l'aube tamisait à travers les rideaux une lumière vacillante* » (*PO*, p. 162, c'est moi qui souligne).

En résumé, l'histoire se déroule entre le matin d'une journée et l'aube de la journée suivante.

5.4.2 Le temps psychologique

Allié à l'espace psychologique, le temps concernant la dimension psychique est en accord avec la perception que le narrateur-protagoniste a de ce qui l'entoure. Avant de s'endormir et de faire son rêve singulier, il a du mal à mesurer le temps en raison des effets de l'utilisation de l'opium : « après une heure ou deux complètement immobiles et noires, j'eus un rêve » (*PO*, p. 154).

5.4.3 Le temps discursif

L'histoire racontée a apparemment lieu dans un passé récent en relation avec le temps de l'énonciation, ce qu'on peut croire à partir de la façon dont le narrateur commence sa narration : « L'autre jour, je trouvai mon ami Alphonse Karr assis sur son divan » (*PO*, p. 153).

5.5 LES PERSONNAGES

Comme dans les nouvelles étudiées dans les chapitres précédents, il y a dans *La Pipe d'opium* un couple composé par le narrateur-protagoniste de l'histoire et une femme surnaturelle. Ce couple n'est pourtant pas expressif comme les autres. À ces deux personnages, on peut ajouter encore Alphonse Karr et, d'une façon moins importante, Esquiros (le magicien) et les autres fantômes.

5.5.1 Le narrateur-protagoniste

Notre narrateur-protagoniste ne fait aucune description directe de lui-même. Dans ce sens, tout ce qu'on sait sur son caractère est saisi par le moyen de ses actions et de son discours, par le moyen duquel sont exprimés ses pensées et ses sentiments.

Il n'est pas naïf comme Théodore (*La Cafetière*), comme le narrateur-protagoniste d'*Omphale* ou comme Romuald (*La Morte amoureuse*).

5.5.2 Alphonse Karr

Alphonse Karr²⁶, l'ami de notre narrateur-protagoniste, n'est pas non plus décrit. Dans le cadre du rêve, il est présenté comme quelqu'un qui ne doute de rien.

Ce personnage secondaire joue un rôle assez important, parce qu'il confirme à chaque instant que son ami, le protagoniste, n'est pas fou. Karr le pousse donc à progresser dans son incursion fantastique. Selon Karr, les suites les plus insolites comme le changement de la couleur du plafond et l'apparition des fantômes sont des choses naturelles.

D'une façon inverse des nouvelles précédentes, le protagoniste de *La Pipe d'opium* a une interlocution avec des êtres non-fantastiques dans le domaine de l'événement surnaturel. Dans ce sens, son expérience n'est pas individuelle comme celle de Théodore, comme celle du jeune homme protagonisant *Omphale* ou comme celle de Romuald.

5.5.3 Carlotta, la jeune fille

D'une manière diverse à la description d'Omphale et de Clarimonde, Gautier ne nous donne pas un portrait détaillé de Carlotta. Elle apparaît, tout d'abord, comme un élément qui vient s'ajouter à l'espace : « à l'angle de la chambre, sur la moulure du plafond, se tenait assise *une forme* de jeune fille enveloppée dans une large draperie de mousseline » (*PO*, p. 157, c'est moi qui

²⁶ Alphonse Karr est un « journaliste et écrivain français (Paris, 1808 – Saint-Raphaël, 1890). D'abord professeur, il se tourna vers le journalisme et devint, en 1839, directeur du *Figaro* » (*Le Petit Robert 2, Dictionnaire universel des noms propres*, 1988, p. 968).

souligne). À ce moment-là, Carlotta n'est qu'un ensemble de contours. De cette forme, il ne ressort qu'un élément physique :

Ses pieds, entièrement nus, pendaient nonchalamment croisés l'un sur l'autre ; ils étaient, du reste, charmants, d'une petitesse et d'une transparence qui me firent penser à ces beaux pieds de jaspe qui sortent si blancs et si purs de la jupe de marbre noir de l'Isis antique du Musée (PO, p. 157, c'est moi qui souligne).

Puisque le corps de Carlotta est enveloppé à ce moment-là, la seule partie visible est celle des pieds : ils sont délicats et petits, comme les pieds d'Angéla et ceux d'Omphale²⁷.

Toute la file passa, et l'ombre resta seule, balançant ses jolis petits pieds, et frappant le mur de son talon nuancé d'une teinte rose, pâle et tendre comme le cœur d'une clochette sauvage ; quoique sa figure fût voilée, je la sentais jeune, adorable et charmante (PO, p. 158)

Une fois arrivé à la ville noire, le narrateur-protagoniste réussit finalement à regarder la jeune fille dans son ensemble ; il peut alors mieux la décrire :

Sa mise était extrêmement simple, et elle n'avait d'autre ornement qu'un cercle d'or dans ses cheveux, d'un brun foncé, et tombant en grappes d'ébène le long de ses joues unies et veloutées. Deux petites taches roses empourpraient le haut de ses pommettes, et ses yeux brillaient comme des globes d'argent brunis ; elle avait, du reste, une beauté de camée antique, et la blonde transparence de ses chairs ajoutait encore à la ressemblance (PO, p. 161).

Comme on peut l'observer, la description de Carlotta est presque uniquement physique. Le narrateur-protagoniste remarque cependant que la tenue de la jeune fille était simple et qu'elle n'avait qu'un ornement dans ses cheveux, ce qui dénote une simplicité du point de vue de la description sociale.

5.6 LE SCHÉMA NARRATIF

²⁷ L'image du pied est encore plus présente dans *Le Pied de momie*, nouvelle de Théophile Gautier dont la parution date de 1840.

La Pipe d'opium a, comme d'autres récits fantastiques, une exposition où le protagoniste évolue dans un monde qui ne heurte pas les lois naturelles. Notre narrateur-protagoniste se trouve chez son ami, Alphonse Karr, et, avec celui-ci, il prend de l'opium.

La perturbation chez le narrateur-protagoniste advient lors du sommeil, lorsque son rêve gagne des contours qui vont, selon lui, au-delà du plausible dans le domaine onirique. Toujours dans le cadre du rêve, le narrateur progresse dans un espace-temps psychologique : il sort de chez Alphonse Karr pour rejoindre Carlotta dans la ville noire et, après l'avoir trouvée et l'avoir embrassée, il rentre chez Karr.

La résolution correspond à l'éveil de notre narrateur-protagoniste : son chat le réveille.

L'état final fait voir un cadre dans lequel le surnaturel n'a plus de place. Le narrateur-protagoniste n'est pourtant pas changé, différemment des protagonistes des nouvelles étudiées auparavant.

Ci-dessous, un résumé de ce que je viens d'exposer :

Situation initiale	Le narrateur-protagoniste se trouve chez son ami, Alphonse Karr.
Perturbation	Le narrateur-protagoniste est frappé par le surnaturel.
Action	- interaction avec les éléments surnaturels ; - voyage à la ville noire ; - retour chez Alphonse Karr.
Résolution	Le narrateur-protagoniste est éveillé par son chat.
État final	Le narrateur-protagoniste retrouve la stabilité.

Tableau 17 – Schéma narratif de *La Pipe d'opium*

5.7 LES THÈMES

Comme dans les récits gautieriens examinés auparavant, on observe également dans *La Pipe d'opium* le thème du rêve. À ce thème fréquemment présent dans l'œuvre fantastique de Gautier, est combiné celui des paradis artificiels : c'est en partant de l'expérience de la consommation d'opium que le narrateur-protagoniste se confronte à des éléments relevant du fantastique (la

déformation du plafond, l'apparition d'Esquiros ainsi que de la jeune femme et des « autres fantômes »). Cette combinaison est enrichie par un troisième élément thématique que nous connaissons bien chez Gautier : la femme-fantôme.

Examinons chacun de ces trois thèmes pour vérifier de quelle façon ils s'amalgament dans *La Pipe d'opium*.

5.7.1 Les paradis artificiels

L'utilisation de psychotropes est l'un des thèmes propres au fantastique dans la mesure où elle fonctionne comme un élément contribuant au doute : dans de telles conditions, la confrontation au surnaturel serait-elle une rupture des lois naturelles ou serait-elle produite par un trouble psychique résultant de la consommation d'une substance psychotrope ? Outre *La Pipe d'opium*, on peut saisir ce thème chez Gautier dans *Le Club des hachichins* (1846).

Étant donné que l'utilisation des psychotropes, comme celle du hachiche et de l'opium, était ordinaire dans les cercles littéraires du XIX^e siècle, ce thème mentionné dès le titre du récit ne semble pas avoir constitué un problème au moment de la parution de cette nouvelle. Le rite de la consommation de l'opium est, ainsi, décrit au début de la narration de notre protagoniste :

L'autre jour, je trouvai mon ami Alphonse Karr, assis sur son divan, avec une bougie allumée, quoiqu'il fit grand jour, en tenant à la main un tuyau de bois de cerisier muni d'un champignon de porcelaine sur lequel il faisait dégoutter une espèce de pâte brune assez semblable à la cire à cacheter ; cette pâte flambait et grésillait dans la cheminée du champignon, et il aspirait par une petite embouchure d'ambre jaune la fumée qui se répandait ensuite dans la chambre avec une vague odeur de parfum oriental (*PO*, p. 153).

Un autre élément important à observer en ce qui concerne l'opium est, d'après le discours du narrateur, son rapport à la mort : « il faut bien en arriver là, et faire, par cette mort de quelques heures, l'apprentissage de la mort définitive » (*PO*, p. 154). On peut penser ici à la mort comme une façon d'atteindre l'inconnu, cet inconnu auquel on peut accéder, de même, par

l'expérience de l'utilisation de la drogue, selon certains écrivains, notamment au XIX^e siècle.

5.7.2 Le rêve

Avec plus ou moins d'importance, le thème du rêve traverse, comme nous l'avons observé, tous les récits de Gautier sur lesquels je me suis penchée dans le présent travail. Ce thème est cependant associé d'une façon ordinaire à d'autres thèmes et cet amalgame sert à conférer plus d'efficacité à l'effet fantastique.

Dans *La Pipe d'opium*, l'hypothèse du rêve oscille au milieu du récit, car, au début comme à la fin, le narrateur-protagoniste la conçoit comme vraie. Excité par l'effet de l'opium dans son corps, il raconte comment son rêve a débuté : « après une ou deux heures complètement immobiles et noires, j'eus un rêve » (*PO*, p. 154). Dans cet extrait, il n'y a aucun indice d'hésitation ; il s'agit d'une affirmation (« j'eus un rêve »).

Le narrateur-protagoniste se met alors à raconter son rêve ; il y revit les moments de la journée pendant laquelle il a fumé de l'opium : « jusque-là mon rêve se tenait dans les plus exactes limites du monde habitable, et répétait, comme un miroir, les actions de ma journée » (*PO*, p. 154).

Même si le narrateur-protagoniste hésite quelques instants, à la fin de son récit il confirme l'idée que l'expérience vécue a eu lieu vraiment sur le plan onirique : « c'est ainsi que finit mon rêve d'opium, qui ne me laissa d'autre trace qu'une vague mélancolie, suite ordinaire de ces sortes d'hallucinations » (*PO*, p. 162).

5.7.3 La femme-fantôme

Ni angélique comme Angéla (*La Cafetière*) ni vampire comme Clarimonde (*La Morte amoureuse*), la femme-fantôme de *La Pipe d'opium* a, au même degré que la Marquise de T*** (*Omphale, histoire rococo*), des caractéristiques moins remarquables (pour le bien ou pour le mal). Carlotta se rapproche pourtant de toutes ces autres femmes-fantômes pour ce qui est de sa beauté, d'Angéla et de Clarimonde pour ce qui est de sa délicatesse et de

Clarimonde pour ce qui est de la façon dont elle peut être éveillée du sommeil éternel.

La femme surgissant dans le cadre du rêve d'opium explique à celui qui la contemple : « Si tu as le courage d'aller embrasser sur la bouche celle qui fut moi, et dont le corps est couché dans la ville noire, je vivrai six mois encore, et ma seconde vie sera pour toi » (*PO*, p. 158). Elle admet alors être morte et demande à notre narrateur-protagoniste de l'embrasser sur la bouche pour qu'elle puisse faire partie de nouveau du monde des êtres vivants ; il accepte et prend le chemin de la ville noire, comme nous l'avons vu. Lorsqu'il y arrive, il rencontre le cadavre de la jeune fille :

*Elle était d'une pâleur exsangue, et que je ne saurais mieux comparer qu'au ton de la cire vierge jaunie, ses mains, mates et blanches comme des hosties, se croisaient sur son cœur ; ses yeux étaient fermés, et leurs cils s'allongeaient jusqu'au milieu des joues ; tout en elle était mort : la bouche seule, fraîche comme une grenade en fleur, étincelait d'une vie riche et pourprée, et souriant à demi comme dans un rêve heureux (*PO*, p. 160).*

La pâleur des femmes-fantômes que nous avons remarquée chez Angéla, chez Omphale et chez la femme-vampire, Clarimonde, est une donnée présente aussi dans la description de Carlotta. Celle-ci, comme Angéla, est douée d'une apparente douceur et pureté.

Remémorons-nous que c'est par le moyen d'un baiser de Romuald sur les lèvres de Clarimonde que celle-ci ressuscite.

QUATRIÈME PARTIE

LE FANTASTIQUE CHEZ BALZAC ET GAUTIER : CONSIDÉRATIONS D'ENSEMBLE

1 LES THÈMES : EN GUISE DE CLASSIFICATION

En partant de l'examen de cinq travaux théoriques portant sur les thèmes du fantastique (CASTEX, 1951 ; CAILLOIS, 1966 ; VAX, 1965 ; TODOROV, 1970 ; MILLET et LABBÉ, 2005) et de l'analyse thématique des récits, menée dans la deuxième et troisième parties de ce travail, je présente maintenant, en guise de classification, une proposition de regroupement des thèmes qui ont été observés tout au long de ce travail. Ma proposition est partagée en quatre grands axes thématiques :

1. l'amour ;
2. la mort ;
3. la perception/conscience ;
4. la quête du pouvoir.

1.1 L'AMOUR

On peut rencontrer différentes définitions de ce sentiment, de l'amour sacré, l'un des fondements de la doctrine du christianisme, à l'amour profane. Pour examiner l'amour ici, j'en retiens l'acception suivante : l'amour est une « inclination pour un objet individualisé, le plus souvent à caractère passionnel, fondée sur l'instinct sexuel mais entraînant des comportements variés » (*Robert électronique*).

Sous la rubrique « amour », je traite, d'une part, l'amour idéalisé et sublime (en accord avec le romantisme, mouvement littéraire dont le développement est l'une des sources du fantastique) et, d'autre part, l'amour

physique. Pourtant, il est important de souligner que, dans le domaine du fantastique, l'amour sublime – n'étant pas nécessairement platonique – n'exclut pas sa dimension charnelle. Ici, il s'agit, plus particulièrement, d'examiner quelles sont les circonstances de la réalisation de cet amour, à la fois sublime et sensuel.

Dans *Melmoth réconcilié*, l'amour ne se présente pas au cœur du phénomène fantastique. Castanier n'a ni la jeunesse ni l'inexpérience des protagonistes de Gautier : le caissier expérimente et réalise l'amour d'une façon concrète et, pour lui, ce sentiment n'est aucunement idéalisé (rappelons-nous ses deux femmes : une épouse dégoûtante vivant cachée à Strasbourg et une amante qui le trompe).

Chez Théophile Gautier, l'amour, incorporé à d'autres thèmes, se présente, d'une façon différente de celle de Balzac, comme l'un des thèmes principaux.

1.1.1 L'amour dans les œuvres fantastiques de Gautier

L'examen des nouvelles de Théophile Gautier nous a montré que c'est dans l'espace fantastique que l'amour, idéalisé et/ou charnel, peut être réalisé et ce fait est en accord, en grande mesure, avec le profil de leurs protagonistes, particulièrement lorsqu'on pense au caractère rêveur du peintre de *La Cafetière*, ou à la naïveté du jeune garçon qui est protagoniste d'*Omphale*, ou bien au manque de connaissance de la vie mondaine du jeune prêtre de *La Morte amoureuse*. Nous y trouvons des personnages masculins aux antipodes des grands apprivoiseurs de femmes que la littérature a connus.

Avec un tel profil, le jeune homme inexpérimenté en amour jouant un rôle principal dans le récit gautierien découvre ce sentiment lors de l'aventure fantastique : l'amour en est une conséquence²⁸. Gautier reprend encore cette formule dans *Le Pied de momie* (1840) et dans *Arria Marcella* (1852).

²⁸ L'inverse, c'est-à-dire l'amour comme source de l'événement fantastique, se produit dans *Une heure ou la vision* (1806) de Charles Nodier et dans *Véra* (1874) de Villiers de l'Isle-Adam. Dans ces deux cas, le protagoniste retrouve la femme bien-aimée morte dans l'espace fantastique. Dans ces deux nouvelles, la folie, explication rationnelle, rivalise avec l'explication surnaturelle.

En ce qui concerne le protagoniste de *La Pipe d'opium*, bien que lui, narrateur de son histoire, ne révèle pas beaucoup de ses caractéristiques psychologiques, on peut croire qu'il est au moins plus expérimenté que les autres protagonistes que je viens de citer (il consomme des drogues, fréquente la société et, surtout, il n'est pas émotionnellement blessé à la fin de son incursion onirique).

Ces observations sont synthétisées dans le tableau ci-dessous :

	l'amour (source de l'événement fantastique)	l'amour (conséquence de l'événement fantastique)
<i>La Cafetière</i>		X
<i>Omphale</i>		X
<i>La Morte amoureuse</i>		X
<i>La Pipe d'opium</i>		

Tableau 18 – Le thème de l'amour : source ou conséquence du fantastique ?

De quelle façon cet amour né dans des circonstances dépassant les barrières du tangible se manifeste-t-il ?

Dans la première nouvelle fantastique de Gautier, *La Cafetière*, est racontée une histoire d'amour où il n'y a pas de place pour la sensualité. Angéla est décrite comme quelqu'un de pur et son contact avec Théodore se résume à un entretien (le bal dans la chambre que le jeune homme occupe chez son hôte en Normandie). Ils dansent une valse et, après, épuisée et apparemment malade, Angéla s'assoit sur les genoux de Théodore (il n'y a pas d'autres fauteuils). Puisqu'ils ne se rencontrent qu'une seule fois, leur relation n'évolue pas et elle demeure, pour notre narrateur-protagoniste, un amour platonique.

Dans *Omphale*, le protagoniste tombe amoureux d'une femme plus âgée que lui qui est, à la différence d'Angéla, expérimentée dans l'amour. Ils ont alors une suite d'entretiens et, bien que le narrateur ne l'explicite pas, on peut inférer sans doute que leur relation franchit la limite du platonique. Dans

cette nouvelle, la femme surnaturelle initie aux plaisirs sensuels l'adolescent à qui elle rend visite nuit après nuit.

La Morte amoureuse fait voir le cas le plus complexe d'amour parmi les nouvelles étudiées : on y observe une évolution de ce sentiment, de l'amour sacré, de Romuald envers Dieu et la vie religieuse, à un amour pleinement profane et luxurieux envers Clarimonde. Entre ces deux opposés, il existe une phase intermédiaire d'amour pendant laquelle Romuald éprouve une sorte d'enchantement envers Clarimonde ; à ce moment-là, lorsqu'il fait connaissance avec elle et sans savoir encore qu'elle est une célèbre courtisane, il ressent un amour presque sublime.

Dans cette nouvelle, l'amour est la source d'un grand conflit intérieur expérimenté par son protagoniste : pour pouvoir aimer Clarimonde, Romuald devrait renoncer à l'amour pour Dieu et, puisqu'il ne réussit pas à faire un choix entre l'amour de Dieu et celui de Clarimonde, il éprouve cette tension pendant les trois ans où il mène une double vie. Au moment de son ordination, il se trouve pour la première fois face à ce paradoxe :

Si tu veux être à moi, je te ferai plus heureux que Dieu lui-même dans son paradis ; les anges te jalouseront. Déchire ce funèbre linceul où tu vas t'envelopper ; je suis la beauté, je suis la jeunesse, je suis la vie ; viens à moi, nous serons l'amour. Que pourrait t'offrir Jéhovah pour compensation ? Notre existence coulera comme un rêve et ne sera qu'un baiser éternel. Répands le vin de ce calice, et tu es libre. Je t'emmènerai vers les îles inconnues ; tu dormiras sur mon sein, dans un lit d'or massif et sous un pavillon d'argent ; car je t'aime et je veux te prendre à ton Dieu, devant qui tant de nobles cœurs répandent des flots d'amour qui n'arrivent pas jusqu'à lui (*MA*, p. 122).

Dans cet extrait se trouve la promesse que Romuald saisit par le regard de Clarimonde. Depuis le début, il sait qu'il lui faut procéder à un choix : l'amour céleste (du paradis et des anges) ou l'amour profane (de la beauté, de la jeunesse, voire de la richesse : de l'or et de l'argent) ?

Après avoir réfléchi à la façon dont l'amour est présenté et expérimenté dans chacune des nouvelles gautieriennes étudiées, j'en expose, ci-dessous, un tableau-synthèse :

	amour sublime	amour physique
<i>La Cafetière</i>	X	

<i>Omphale</i>	X	X
<i>La Morte amoureuse</i>	X	X
<i>La Pipe d'opium</i>		

Tableau 19 – L'amour sublime et l'amour physique dans le fantastique de Gautier

1.2 LA MORT

Associé à l'amour, le thème de la mort traverse les quatre récits de Gautier que j'ai analysés. Dans tous ces cas, le narrateur-protagoniste fait connaissance avec une femme qui, à un certain moment de l'histoire, se révèle être morte. On constate alors que, dans les récits de Gautier, il y a une formule assez utilisée : dans l'espace onirique, le narrateur-protagoniste tombe amoureux d'une morte.

Comme je l'ai fait remarquer, le protagoniste, ayant des caractéristiques qui l'écartent de la possibilité d'avoir une relation socialement normale, rencontre l'amour dans l'espace fantastique (surtout dans l'espace de l'onirisme). Cette sorte d'inadaptation et/ou inexpérience par rapport à l'amour mène le protagoniste à se tourner vers le passé, parce que son bonheur sentimental ne peut pas être ressenti dans le présent : la femme bien-aimée a vécu dans un temps passé ; dans ce contexte, l'amour est le seul responsable pour faire revivre un être qui a perdu sa vie : « l'amour est plus fort que la mort » (*MA*, p. 138), comme l'a remarqué Clarimonde.

Demandons-nous en ce moment dans quelle mesure on peut amalgamer l'amour, la mort et la femme. La psychanalyse peut nous proposer des pistes et, pour cela, remontons à sa prémisse que, pour l'homme, la figure féminine renvoie nécessairement à la figure maternelle. Avant de devenir un sujet, cet homme est en relation symbiotique avec sa mère, c'est-à-dire qu'il est en aliénation en tant que sujet. À l'âge adulte, la relation amoureuse/sexuelle avec une autre femme devient dangereuse, dans la mesure où l'acte sexuel est, dans cette approche, une perte de l'identité, une aliénation du *je* et une peur d'être complètement assimilé par l'autre. En peu de mots, lorsque les corps s'unissent lors de l'acte sexuel, il y a une mort symbolique de l'homme étant donné qu'il perd, quoique pendant peu de temps, son identité. De nos jours,

on reconnaît cette association entre l'amour et la mort dans l'expression « la petite mort » dont le sens est « orgasme » (*Robert électronique*).

Si on sort du paradigme de la psychanalyse et qu'on passe à celui de l'imaginaire, la femme est, de même, considérée comme un danger pour l'homme, un être malin, voire l'incarnation du mal, ce qu'on peut saisir dans différentes religions (exemple : Ève, la responsable de l'expulsion de l'homme du paradis) et aussi dans des mythes (exemple : Pandore de la mythologie grecque). Dans la représentation littéraire, on trouve des stéréotypes de la femme déviante (la littérature française en offre des personnages exemplaires). Dans le fantastique, la femme-vampire est un exemple hyperbolique du mal habillé en femme. Pour en prendre un exemple, pensons à Clarimonde.

Observons le tableau-synthèse sur la présence de la mort dans les nouvelles examinées :

	la mort comme thème
<i>La Cafetière</i>	X
<i>Omphale</i>	X
<i>La Morte amoureuse</i>	X
<i>La Pipe d'opium</i>	X

Tableau 20 – La mort dans le fantastique de Gautier

1.3 LA PERCEPTION-CONSCIENCE

Empruntée à Sigmund Freud et employée par Tzvetan Todorov, la notion de système perception-conscience, dont l'essence se trouve au cœur du réseau des thèmes du *je* (voir partie I, chapitre 5), figurera ici comme le groupe des thèmes concernant l'ensemble des phénomènes psychiques éprouvés par le personnage peuplant le récit fantastique. Dans cet axe thématique que j'ai nommé « Perception-conscience », on observe, d'un côté, des phénomènes dont la cause exclut totalement des éléments extérieurs à l'individu, comme l'hallucination (perception pathologique de faits et/ou d'objets qui n'existent pas) et le rêve (suite de phénomènes psychiques se

produisant pendant le sommeil). D'un autre côté, on remarque des phénomènes psychiques résultant de la consommation de psychotropes, c'est-à-dire des substances qui agissent d'une façon chimique sur le psychisme.

Il s'agit, dans les deux cas, de la perception – éprouvée par le personnage vulnérable vis-à-vis du fantastique – d'une distorsion (déformation) du monde tel que le conçoivent les lois naturelles. Le protagoniste du récit fantastique subissant ces phénomènes psychiques perçoit le monde autrement et cela contribue au doute et à l'hésitation par rapport à l'irruption de l'extraordinaire dans le cadre de l'ordinaire : ce protagoniste a-t-il vécu une expérience surnaturelle ou était-il atteint d'un fonctionnement psychique anormal ?

1.3.1 La perception-conscience chez Gautier

Dans les nouvelles de Gautier sur lesquelles je me suis penchée dans ce travail, il n'y qu'une mention à l'hallucination à proprement parler ; il s'agit d'un passage à la fin de *La Pipe d'opium* : « C'est ainsi que finit mon rêve d'opium, qui ne me laissa d'autre trace qu'une vague mélancolie, suite ordinaire de ces sortes d'hallucinations » (*PO*, p. 162, c'est moi qui souligne). Dans ce cas spécifique, le narrateur-protagoniste incorpore la notion d'hallucination à celle de rêve. Autrement dit, l'hallucination n'a pas ici une connotation de pathologie.

Si on ne saisit qu'une occurrence du mot « hallucination » dans les récits examinés, on y remarque douze occurrences du mot « illusion » (perçu dans quelques-uns des contextes de ces récits comme synonyme d'« hallucination ») : *La Cafetière* (1), *Omphale* (2), *La Morte amoureuse* (8) et *La Pipe d'opium* (1). Analysons chacun de ces cas :

<i>La Cafetière</i>	« Mon sang se fige rien que d'y penser: je ne trouvai rien que la cafetière brisée en mille morceaux. À cette vue, persuadé que j'avais été le jouet de quelque <i>illusion</i> diabolique, une telle frayeur s'empara de moi, que je m'évanouis » (p. 62).
<i>Omphale</i>	« L'ameublement, comme on voit, n'était pas des plus modernes. Rien n'empêchait que l'on ne se crût au temps de la Régence, et la tapisserie

	<p>mythologique qui tendait les murs complétait l'<i>illusion</i> on ne peut mieux » (p. 104).</p>
	<p>« Donc je venais de sortir du collège. J'étais plein de rêves et d'<i>illusions</i> ; j'étais naïf autant et peut-être plus qu'une rosière de Salency » (p. 106).</p>
<p><i>La Morte amoureuse</i></p>	<p>J'ai été pendant plus de trois ans le jouet d'une <i>illusion</i> singulière et diabolique. Moi, pauvre prêtre de campagne, j'ai mené en rêve toutes les nuits (Dieu veuille que ce soit un rêve!) une vie de damné, une vie de mondain et de Sardanapale » (p. 117).</p>
	<p>« En ce moment, je ne sais encore si c'est une réalité ou une <i>illusion</i>, je crus voir y glisser sur la terrasse une forme svelte et blanche qui étincela une seconde et s'éteignit » (p. 128).</p>
	<p>« Un soir, en me promenant dans les allées bordées de buis de mon petit jardin, il me sembla voir à travers la charmille une forme de femme qui suivait tous mes mouvements, et entre les feuilles étinceler les deux prunelles vert de mer; mais ce n'était qu'une <i>illusion</i>, et, ayant passé de l'autre côté de l'allée, je n'y trouvai rien qu'une trace de pied sur le sable, si petit qu'on eût dit un pied d'enfant » (p. 129).</p>
	<p>« Je restai longtemps absorbé dans une muette contemplation, et, plus je la regardais, moins je pouvais croire que la vie avait pour toujours abandonné ce beau corps. Je ne sais si cela était une <i>illusion</i> ou un reflet de la lampe, mais on eût dit que le sang recommençait à circuler sous cette mate pâleur » (p. 134).</p>
	<p>« D'abord je pensai que j'avais été le jouet d'une <i>illusion</i> magique; mais des circonstances réelles et palpables détruisirent bientôt cette supposition » (p. 134-135).</p>
	<p>« Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l'<i>illusion</i>. Le jeune seigneur fat et libertin se raillait du prêtre, le prêtre détestait les dissolutions du jeune seigneur » (p. 143).</p>
	<p>« Toujours est-il que j'étais ou du moins que je croyais être à Venise; je n'ai pu encore rien démêler ce qu'il y avait d'<i>illusion</i> et de réalité dans cette bizarre aventure » (p. 143).</p>
	<p>« Pour moi, j'étais si fatigué de cette double vie, que j'acceptai: voulant savoir, une fois pour toutes, qui du prêtre ou du gentilhomme était dupe d'une <i>illusion</i>, j'étais décidé à tuer au profit de l'un ou de l'autre un des deux hommes qui étaient en moi ou à les tuer tous les deux, car une pareille vie ne</p>

	pouvait durer » (p. 148).
<i>La Pipe d'opium</i>	«'Si tu as le courage d'aller embrasser sur la bouche celle qui fut moi, et dont le corps est couché dans la ville noire, je vivrai six mois encore, et ma seconde vie sera pour toi'. Je me levai, et me fis cette question : à savoir, si je n'étais pas le jouet de quelque <i>illusion</i> , et si tout ce qui se passait n'était pas un rêve » (p. 158).

Tableau 21 – L'illusion dans le fantastique de Gautier

Dans *La Cafetière*, on peut être dans un état d'incertitude : le protagoniste a-t-il fait un rêve ou a-t-il eu une hallucination ? S'il y a, d'une part, un élément nous conduisant à pencher du côté du rêve, étant donné que Théodore et ses amis étaient épuisés et avaient sommeil lorsqu'ils sont arrivés chez leur hôte, comme l'a lui-même remarqué : « nous étions harassés ; aussi, notre hôte, voyant les efforts que nous faisons pour comprimer nos bâillements et tenir les yeux ouverts, aussitôt que nous eûmes soupé, nous fit conduire chacun dans notre chambre » (*LC*, p. 56), il n'y a aucun indice, d'autre part, que Théodore s'est endormi avant d'avoir participé au bal magique qui a eu lieu dans sa chambre.

Tout se passe bien jusqu'au moment où Angéla s'évanouit et Théodore ne rencontre que des morceaux de la cafetière lorsqu'il essaie de la relever. À cet endroit du récit, Théodore est convaincu d'avoir été le « jouet d'une illusion diabolique » et, pris de frayeur, il s'évanouit, selon la citation se trouvant dans le tableau ci-dessus. Avec lui, on peut imaginer qu'il a eu une hallucination (ou « une illusion ») et, seulement après cela, il s'est évanoui. Ses amis le rencontrent pourtant en état de sommeil et on peut croire qu'il a fait un rêve. Il n'y a pas cependant de réponse : il a eu une hallucination et s'est évanoui ou bien il a fait un rêve lors duquel il a imaginé avoir eu une illusion ?

Dans *Omphale*, il y a une situation identique à celle de *La Cafetière* pour ce qui est du décor (une chambre de style Régence) et des circonstances de l'irruption du surnaturel. Le narrateur-protagoniste d'*Omphale* fait usage pourtant du terme « illusion » dans le sens d'« apparence » et, ensuite, il l'emploie d'une façon générale lorsqu'il fait référence à son caractère romanesque et naïf lors de l'adolescence. Le terme d'illusion n'a donc aucun

rapport avec l'appréhension du surnaturel. Quant à cette expérience, le narrateur-protagoniste l'introduit de la façon suivante : « Je fis cette nuit-là un rêve singulier, si toutefois c'était un rêve » (*Omph.*, p. 108).

Autrement dit, si le protagoniste doute de l'expérience vécue, c'est au phénomène du rêve qu'il se reporte et non pas à celui de l'hallucination. L'hypothèse du rêve est toutefois rejetée, à un certain moment du récit, par le narrateur qui affirme : « Ce manège [les entretiens avec la marquise] se répéta pendant assez longtemps encore. *Comme je ne dormais pas la nuit*, j'avais tout le jour une espèce de somnolence qui ne parut pas de bon augure à mon oncle » (*Omph.*, p. 112, c'est moi qui souligne). S'il admet ne pas dormir pendant les nuits où il a eu des rencontres avec la marquise, il exclut forcément la supposition du rêve.

La Morte amoureuse, de son côté, présente une particularité par rapport aux autres récits : l'expérience fantastique du narrateur-protagoniste dure trois ans. Comme dans *Omphale*, le prolongement chronologique des événements surnaturels contribue à réfuter d'une certaine façon l'hypothèse du rêve et à soutenir la présence du surnaturel : comment expliquer la continuation d'un rêve nuit après nuit pendant trois ans ? Pourtant, pour Romuald, la présomption du rêve semble être la plus valable, bien qu'il en doute encore au moment de l'énonciation, ce qu'il raconte au début de son récit : « Moi, pauvre prêtre de campagne, j'ai mené en rêve toutes les nuits (Dieu veuille que ce soit un rêve !) une vie de damné, une vie de mondain et de Sardanapale » (*MA*, p. 117).

Finalement, dans *La Pipe d'opium*, on constate encore une fois que l'illusion dont parle le narrateur-protagoniste se confond avec le rêve : elle ne fait pas partie, par conséquent, d'un état pathologique présentant les caractéristiques d'un délire. Le narrateur-protagoniste de *La Pipe d'opium* est, de plus, persuadé qu'il n'a fait qu'un rêve. C'est ce qui distingue cette nouvelle des autres.

Voici un tableau-résumé des sous-thèmes compris dans l'axe « conscience-perception » dans les textes de Gautier :

	Rêve	Hallucination	consommation de psychotrope

<i>La Cafetière</i>	X (?)	X (?)	
<i>Omphale</i>	X (?)		
<i>La Morte amoureuse</i>	X (?)		
<i>La Pipe d'opium</i>	X		X

Tableau 22 – La perception-conscience dans le fantastique de Gautier

La présence du rêve dans la rhétorique fantastique de Gautier est indéniable, même si elle ne peut presque jamais être confirmée. Cette non-confirmation/ce doute est pourtant l'un des enjeux du fantastique, comme j'ai essayé de le montrer tout au long de ce travail.

L'hallucination, de son côté, ne présente jamais chez Gautier un caractère de pathologie psychique : cette notion est toujours utilisée dans un sens large et se confond avec le rêve.

Pour finir, la consommation des psychotropes n'a de place que dans *La Pipe d'opium*.

1.4 LA QUÊTE DU POUVOIR

Dans la littérature fantastique, la quête du pouvoir a été traitée dans quelques-uns des plus célèbres ouvrages de ce genre. Avant de me pencher sur ce thème, il est nécessaire d'expliquer ce que j'entends ici par quête du pouvoir : il s'agit d'un fort désir de se dépasser en tant qu'être humain, voire de devenir une sorte de dieu (ou de démon). Ce dépassement peut être attaché à l'amour, à l'argent, à la longévité et/ou à la beauté (et, parfois, à l'immortalité), au désir d'une connaissance sans bornes ou, d'une façon plus abstraite, à la quête de l'inconnu.

C'est dans ce contexte qu'on discerne le pacte comme un élément présent dans un grand nombre de récits fantastiques. Pour prendre un cas exemplaire, remontons à l'une des plus importantes sources du fantastique occidental : *Faust* de Goethe. Il est impossible de ne pas y songer lorsqu'on lit un ouvrage dont le thème est le pacte si nous avons cette référence de la littérature allemande.

Lors du XIX^e, pour rester dans l'époque où ont été publiées les nouvelles analysées dans cette thèse, nous discernons quelques ouvrages tournant autour du pacte :

raison du pacte ouvrage	amour	Argent	Beauté et/ou jeunesse	longévité ou immortalité
<i>Melmoth the wanderer</i> (1820) de Charles Maturin				X
<i>La Peau de chagrin</i> (1830) d'Honoré de Balzac	X	X		
<i>Le Centenaire</i> (1822) d'Honoré de Balzac				X
<i>L'Élixir de longue vie</i> (1830) d'Honoré de Balzac				X
<i>Melmoth réconcilié</i> (1835) d'Honoré de Balzac		X		
<i>Le Portrait de Dorian Gray</i> (1890) d'Oscar Wilde			X	
<i>Dracula</i> (1897) de Bram Stoker	X			

Tableau 23 – Le pacte dans le fantastique au XIX^e siècle

L'examen du tableau ci-dessus montre que le pacte comme thème littéraire a traversé le XIX^e siècle. Ces exemples prouvent, en outre, que le pacte est un composant thématique des récits reposant plus ou moins sur un fond philosophique.

Dans les nouvelles fantastiques de Gautier, on ne discerne pas de grands aspects relatifs à la philosophie, ce qui est en accord avec sa maxime *l'art pour l'art*. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles ce thème n'a pas de place dans son ouvrage. Chez Balzac, on identifie une situation diamétralement opposée à celle de Gautier quant au pacte : dans ses récits de caractère magique, ce composant thématique joue un rôle important, voire essentiel. N'oublions pas que les récits fantastiques de Balzac font partie de ses « Études philosophiques », ce qui renforce l'hypothèse de la relation entre

le pacte et un caractère philosophique présumé au cœur de certains ouvrages littéraires.

Ces considérations faites, passons à l'analyse du pouvoir²⁹ dans *Melmoth réconcilié*.

1.4.1 Le pouvoir dans *Melmoth réconcilié*

Si Melmoth, protagoniste du roman de Charles Maturin, a eu l'immortalité comme motivation première pour sceller un pacte avec le Démon, Castanier, personnage principal de *Melmoth réconcilié*, a eu un motif moins noble et beaucoup plus mondain : celui de l'argent. On doit cependant se souvenir que la banqueroute de Castanier et le délit en découlant l'ont rendu une proie irréprochable pour Melmoth, puisque celui-ci désirait à tout prix transmettre son pacte. En d'autres termes, Castanier n'a pas essayé volontairement d'obtenir un pacte et il a même essayé d'y échapper : il n'a été qu'une victime des circonstances, du moins pour ce qui est de l'accord démoniaque.

L'argent comme pouvoir et comme source de corruption est traité par le narrateur hétérodiégétique dès le début de son récit :

Sans cette observation préparatoire, une aventure arrivée récemment à Paris paraîtrait invraisemblable, tandis que, dominée par ce sommaire, elle pourra peut-être occuper les esprits assez supérieurs pour avoir deviné les véritables plaies de notre civilisation qui, depuis 1815, a remplacé le principe Honneur par le principe Argent (*MR*, p. 10).

L'argent est, de cette façon, plus que la raison principale du pacte de Castanier avec Melmoth ; c'est, selon le narrateur, la donnée matérielle capable de rendre vraisemblable l'histoire du caissier devenu démon. L'inversion des valeurs, l'honneur par l'argent, que le narrateur conçoit comme quelque chose de maladif, est, dans cette nouvelle, l'une des bases pour faire reconnaître comme légitime l'absurdité intrinsèque au fantastique.

²⁹ Il est intéressant de noter que, dans les ouvrages réalistes de Balzac, le pouvoir est, de même, un thème fort traité. Il s'agit, dans ces cas, des relations de pouvoir entre les membres de la société qu'il dépeint. Dans ses « Études philosophiques », l'élément fantastique n'est qu'une allégorie, selon certains chercheurs.

En gardant le style du personnage de Melmoth de Charles Maturin, Balzac fait observer à quels éléments le pouvoir de ce démon est associé : la connaissance en dépit des époques (y compris la prédiction et la lecture des pensées d'autrui), la puissance sur l'espace et sur le temps, l'empire sur le bonheur et sur les plaisirs (il peut se servir de tout l'argent qu'il veut et avoir toutes les femmes qu'il souhaite) :

« - Qui donc est assez fort pour me résister ? lui dit l'Anglais. Ne sais-tu pas que tout ici-bas doit m'obéir, que je puis tout ? Je lis dans les cœurs, je vois l'avenir, je sais le passé. Je suis ici, et je puis être ailleurs ! Je ne dépends ni du temps, ni de l'espace, ni de la distance. Le monde est mon serviteur. J'ai la faculté de toujours jouir, et de donner toujours le bonheur. Mon œil perce les murailles, voit les trésors, et j'y puis à pleines mains. À un signe de ma tête, des palais se bâtissent et mon architecte ne se trompe jamais. Je puis faire éclore des fleurs sur tous les terrains, entasser des pierreries, amonceler l'or, me procurer des femmes toujours nouvelles, enfin, tout me cède. Je pourrais jouer à la Bourse à coup sûr, si l'homme qui sait trouver l'or là où les avars l'enterrent avait besoin de puiser dans la bourse des autres (*MR*, p. 36-37).

Puisque Castanier ne peut pas s'échapper de l'imposition de Melmoth, il ne lui reste qu'à profiter de sa nouvelle condition : le caissier, moralement et financièrement ruiné, devient tout-puissant comme son prédécesseur. Voici ce qui suit sa métamorphose en démon :

Le premier usage que Castanier s'était promis de faire du terrible pouvoir qu'il venait d'acheter, au prix de son éternité bienheureuse, était la satisfaction pleine et entière de ses goûts. Après avoir mis ordre à ses affaires, et rendu facilement ses comptes à monsieur de Nucingen qui lui donna pour successeur un bon Allemand, il voulut une bacchanale digne des beaux jours de l'Empire romain, et s'y plongea désespérément comme Balthazar à son dernier festin (*MR*, p. 51).

Comme on peut observer dans l'extrait ci-dessus, après être devenu un démon, la première action de Castanier est de résoudre ses problèmes financiers auprès de monsieur de Nucingen. Cette conduite peut être tenue comme curieuse dans la mesure où l'ancien caissier, détenteur d'un immense pouvoir, pourrait simplement négliger de mettre de l'ordre dans ses finances. Ce qu'on peut saisir chez Castanier à cet endroit du récit, ce sont des vestiges d'humanité, liés plutôt à une habitude de régler des factures qu'à une qualité

morale d'honnête homme, caractéristique qu'on ne peut pas lui attribuer en raison de ses conduites.

Ultérieurement, il cherche à satisfaire ses désirs charnels par le biais d'une bacchanale, c'est-à-dire une célébration des excès du plaisir de la chair. Ayons présent à l'esprit que la raison de la ruine de Castanier a été sa relation avec Aquilina, jeune femme coquette à qui il a voulu tout offrir. L'emprise de Castanier sur Aquilina concernait sa capacité à lui acheter tout ce qu'elle voulait « pour être mieux » (*MR*, p. 26) ; c'était alors son pouvoir (d'achat) sa monnaie d'échange : il donnait à Aquilina une vie de luxe et elle le récompensait avec ses charmes de jeune femme.

Dans le fragment cité supra, la référence à Balthazar est, de même, une donnée intéressante à souligner : racontée dans l'Ancien Testament de la Bible (Daniel, V), l'histoire du festin de Balthazar fait découvrir une scène dans laquelle le prophète Daniel interprète, à partir de l'inscription *Mané, Thécel, Pharès* (en français, « compté, pesé, divisé »), la fin prochaine du royaume de Balthazar. Daniel révèle au roi :

Tu t'es élevé contre le Seigneur des cieux ; les vases de sa maison ont été apportés devant toi, et vous vous en êtes servis pour boire du vin, toi et tes grands, tes femmes et tes concubines ; tu as loué les dieux d'argent, d'or, d'airain, de fer, de bois et de pierre, qui ne voient point, qui n'entendent point, et qui ne savent rien, et tu n'as pas glorifié le Dieu qui a dans sa main ton souffle et toutes tes voies (Daniel, 5 : 23).

L'abus du pouvoir, la dissipation des biens et la profanation du nom de Dieu ont été responsables de la dissolution du royaume de Balthazar qui a été entraînée par sa mort. Dans ce sens, la comparaison entre Castanier et Balthazar est fort significative :

comme Balthazar, il vit distinctement une main pleine de lumière qui lui traça son arrêt au milieu de ses joies, non pas sur les murs étroits d'une salle, mais sur les parois immenses où se dessine l'arc-en-ciel. Son festin ne fut pas en effet une orgie circonscrite aux bornes d'un banquet, ce fut une dissipation de toutes les forces et de toutes les jouissances [...] En puisant à pleines mains dans le trésor des voluptés humaines dont la clef lui avait été remise par le Démon, il en atteignit promptement le fond. Cette énorme puissance, en un instant appréhendée, fut en un instant exercée, jugée, usée. Ce qui était tout, ne fut rien (*MR*, p. 51).

Comme je l'ai fait remarquer dans l'analyse de *Melmoth réconcilié*, Castanier, épuisé de sa toute-puissance, comprend vite que ses dons l'écartent du Divin et l'empêchent de rejoindre l'Inconnu, d'où son envie de se débarrasser de son pouvoir malin.

1.5 LES AXES THÉMATIQUES DANS LES RÉCITS ÉTUDIÉS : DES CONSIDÉRATIONS D'ENSEMBLE

	l'amour	la mort	la conscience	le pouvoir
<i>Melmoth réconcilié</i>				X
<i>La Cafetière</i>	X	X	X	
<i>Omphale</i>	X	X	X	
<i>La Morte amoureuse</i>	X	X	X	
<i>La Pipe d'opium</i>		X	X	

Tableau 24 – Les axes thématiques dans les récits étudiés

Comme nous avons pu le remarquer au long de ce travail, le fantastique de Balzac est assez différent de celui de Gautier, principalement pour ce qui a rapport aux thèmes. Chez Balzac, le fantastique a des contours d'allégorie et contribue à identifier des questions de fond philosophique. Le thème du pacte est, par conséquent, l'un de ses préférés : dans le cas spécifique de *Melmoth réconcilié*, les profits obtenus par le moyen du pacte valent-ils la perte de l'âme et l'impossibilité d'atteindre l'inconnu ?

Le fantastique d'Honoré de Balzac s'écarte certes des formules toutes prêtes de la production littéraire du jeune Gautier, c'est-à-dire les ouvrages que l'admirateur d'Hoffmann a produits lors des années 1830. On ne peut cependant pas nier que l'irruption de l'extraordinaire dans le cadre de l'ordinaire place les ouvrages du jeune Balzac dans le cadre du fantastique, c'est ce que Pierre-Georges Castex nous expose dans son *Conte fantastique en France*.

Chez Théophile Gautier, le thème de l'amour inaccessible est en accord avec le romantisme, mouvement littéraire dont émane le fantastique. Pour y

conférer du surnaturel, Gautier joue avec le thème de la mort (y compris les sous-thèmes du revenant, dans un sens large, et de la femme-vampire, dans un sens strict). À la paire amour/mort, il rajoute les questions de la perception-conscience (dont le rêve et les paradis artificiels), ce qui lui permet de laisser sous-entendue la dose de doute propre à la rhétorique du fantastique.

EN GUISE DE CONCLUSION

Dans la présente thèse, je me suis proposée d'analyser cinq récits de la littérature fantastique française (une nouvelle d'Honoré de Balzac et quatre nouvelles de Théophile Gautier). Comme je l'ai fait remarquer dans l'**Introduction** à ce travail, j'ai sélectionné des textes littéraires qui ont été publiés par ces deux écrivains dans les années 1830, l'époque de l'apparition et de l'essor du fantastique en France, dans le but d'observer la façon dont ils ont traité leurs récits qui ont été placés dans les études littéraires sous la rubrique « fantastique ».

Dans le cadre de cette recherche doctorale, j'ai proposé, de même, une traduction en portugais du Brésil de *Melmoth réconcilié* d'Honoré de Balzac et une traduction d'*Omphale, histoire rococo* de Théophile Gautier.

Avant de me consacrer spécifiquement à l'examen des récits, il m'a fallu procéder à une étude bibliographique approfondie portant sur le fantastique et je l'ai synthétisée dans la **Première Partie** de cette thèse. Dans son premier chapitre (« Le Fantastique en France »), j'ai montré que certains éléments de la genèse du fantastique français se trouvent en Angleterre et en Allemagne (d'une part, le roman gothique anglais et, d'autre part, le romantisme allemand). J'y ai remarqué, de même, qu'avant même le XIX^e siècle, la France avait déjà été au contact du fantastique en littérature à l'occasion de la publication, en 1772, du *Diable amoureux*, récit de Jacques Cazotte considéré comme le précurseur du fantastique en France, même si ce genre ne s'y est largement diffusé qu'à partir de la traduction en français des textes d'Hoffmann à la fin des années 1820. Dans le deuxième chapitre de cette partie (« La Définition du fantastique »), j'ai collationné dix définitions

du fantastique proposées par des chercheurs se consacrant à l'étude de ce genre. À partir de l'examen de ces dix définitions, je saisis qu'elles sont, en dépit de leurs particularités, plus ou moins consensuelles et qu'on peut les résumer de la façon suivante : le fantastique représente une rupture de l'ordre reconnu et ne peut se fonder que sur un contexte apparemment réaliste, c'est-à-dire la vie régie, dans le monde empirique, par les lois naturelles. Dans les troisième, quatrième et cinquième chapitres de cette première partie, j'ai exposé par le biais de quelques exemples de la littérature occidentale que le fantastique a des idiosyncrasies par rapport aux niveaux discursif (dont les stratégies narratives), diégétique (y compris les caractéristiques des relations spatio-temporelles et celles des personnages, ainsi que l'organisation de l'intrigue) et thématiques.

Après avoir considéré le fantastique du point de vue de l'histoire et de la théorie littéraire, je me suis occupée, dans la **Deuxième Partie**, à étudier d'une manière spécifique le fantastique chez Honoré de Balzac. Pour ce faire, j'ai fait, dans le premier chapitre de cette partie (« Balzac et le fantastique »), des considérations d'ensemble à propos de l'œuvre balzacienne de fond surnaturel. À cet endroit de la thèse, j'ai souligné qu'avant de s'occuper presque totalement de son projet de dépeindre les types sociaux par le moyen du roman réaliste, Balzac a publié des récits ayant trait à l'extraordinaire. Ces ouvrages se situent dans un groupe de récits qu'on a intitulé ses « romans de jeunesse » et, principalement, dans ses « Études philosophiques », l'une des trois grandes parties de *La Comédie humaine*. Pour exemplifier le fantastique chez Balzac, j'ai étudié, dans le deuxième chapitre de cette partie (« Une analyse de *Melmoth réconcilié* »), le récit balzacien qui a donné une suite aux aventures de John Melmoth, personnage de *Melmoth the Wanderer* de Charles Maturin. L'analyse de *Melmoth réconcilié*, ainsi que la lecture spécialisée d'autres ouvrages fantastiques de Balzac, comme *L'Élixir de longue vie* et *La Peau de chagrin* (dont l'examen ne figure pas dans le présent travail, bien qu'ils soient parfois mentionnés), révèle que Balzac s'écarte des formules les plus connues en ce qui concerne le fantastique. Chez l'écrivain tourangeau, le surnaturel a une fonction plutôt allégorique et sert généralement à mettre en relief une question de fond philosophique, dont le pacte (thème central de *Melmoth réconcilié*).

Dans la **Troisième Partie**, je me suis penchée sur le fantastique chez Théophile Gautier. Partagée en cinq chapitres, j'ai noté dans le premier (« Gautier et le fantastique ») la grande influence qu'Hoffmann a exercé sur Gautier dans ses premières nouvelles (y compris celles dont je m'occupe). J'ai signalé, de même, que Gautier s'est consacré à dépeindre le surnaturel dans son œuvre au long de trente-quatre ans. Après avoir fait de brèves considérations sur le fantastique chez Gautier, j'ai analysé *La Cafetière*, *Omphale*, *La Morte amoureuse* et *La Pipe d'opium*. L'examen de ces quatre récits démontre qu'ils suivent à peu près la même formule pour ce qui est des stratégies narratives (dont la narration autodiégétique) et on y trouve, de même, des ressemblances en ce qui concerne les catégories diégétiques (la façon dont se présentent les relations spatio-temporelles, ainsi que les caractéristiques des personnages).

Enfin, dans la **Quatrième Partie**, j'ai présenté, en guise de classification, une proposition de regroupement des thèmes qui ont été observés tout au long de ce travail : la proposition que j'ai offerte est partagée en quatre grands axes thématiques : (1) l'amour, (2) la mort, (3) la perception-conscience et (4) la quête du pouvoir. Pour ce qui est de ce dernier axe thématique dans le cadre de mon *corpus* d'étude, il ne s'applique qu'à Balzac. Dans *Melmoth réconcilié*, la quête du pouvoir se rapporte au thème du pacte. Quant aux récits de Gautier, on peut y observer les thèmes des trois premiers axes : le plus considérable est le thème de l'amour inaccessible. Pour y conférer du surnaturel, Gautier se sert du thème de la mort (y compris des sous-thèmes du revenant, dans un sens large, et de la femme-vampire, dans un sens strict). Gautier enrichit ses récits avec des questions de l'axe de la perception-conscience (dont le rêve et les paradis artificiels), ce qui lui permet de laisser sous-entendue la dose de doute propre à la rhétorique du fantastique.

RÉFÉRENCES

- ABERASTURY, A ; KNOBEL, M. *Adolescência normal : um enfoque psicanalítico*. Porto Alegre, Artes Médicas, 1981.
- AMBLARD, Marie-Claude. *L'Œuvre fantastique de Balzac : sources et philosophie*. Paris : Didier, 1972.
- BALZAC, Honoré de. *Melmoth réconcilié*. Paris : Berg International, 2012.
- BALZAC, Honoré de. *L'Élixir de longue vie, précédé de El Verdugo*. Paris : Librairie Générale Française, coll. « Livre de poche », 2003.
- BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. In : BARTHES, Roland et all. *L'Analyse structurale du récit : recherches sémiologiques*. Paris : Seuil, 1966. p. 1-27.
- BESSIÈRE, Irène. *Le Récit fantastique : la poétique de l'incertain*. Paris : Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1973.
- BOZZETO, Roger. *Territoires des fantastiques*. Aix-en-Provence : Publication de l'Université de Provence, 1998.
- BOZZETTO, Roger. *Le fantastique dans tous ses états*. Nouvelle édition [en ligne]. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 2001. Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pup/1523>>.
- BOZZETTO, Roger. À contre temps : retour sur quelques “évidences” de la

critique en “fantastique”. In. *E-rea* [En ligne], 5.2 | 2007, document 5, mis en ligne le 15 octobre 2007, consulté le 19 mars 2016. URL : <http://erea.revues.org/155> ; DOI : 10.4000/erea.155.

BULVER, Kathrin M., *La Femme démon : figurations de la femme dans la littérature fantastique*. New York : Peter Lang, 1995.

CAILLOIS, Roger. *Au Cœur du fantastique*. Paris : Gallimard, 1965.

CAILLOIS, Roger. De la féerie à la science-fiction. In : CAILLOIS, Roger. *Anthologie du fantastique*. Paris : Gallimard, 1966.

CAILLOIS, Roger. Fantastique. In : *Encyclopædia Universalis*. Paris : Encyclopædia Universalis, 1990. p. 767-778.

CASTEX, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France : de Nodier à Maupassant*. Paris : José Corti, 1994.

CAZOTTE, Jacques. *Le Diable amoureux*. Paris : A. Quantin, 1878. Disponible sur : <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb365763641>>. Consulté en janvier 2016.

FABRE, Jean. *Le Miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*. Paris : José Corti, 1992.

FREUD, Sigmund, Tres ensayos para una teoría sexual (1905). In : _____. *Obras completas de Sigmund Freud*. Madrid : Biblioteca Nueva, 1981a. v. 2. p. 1169-1237.

FREUD, Sigmund. Sobre un tipo especial de la elección de objeto en el hombre (1910). In : _____. *Obras completas de Sigmund Freud*. Madrid : Biblioteca Nueva, 1981b. v. 2. p. 1625-1630.

FREUD, Sigmund. Los instintos y sus destinos (1915). In : _____. *Obras completas de Sigmund Freud*. Madrid : Biblioteca Nueva, 1981c. v. 2. p. 2039-2052.

GAUTIER, Théophile. *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*. Paris : G. Charpentier, 1883. Disponible sur : <<https://ia601407.us.archive.org/15/items/souvenirsdehatoogautgoog/souvenirsdehatoogautgoog.pdf>>. Consulté le 19 mars 2016.

- GAUTIER, Théophile. *Récits fantastiques*. Paris : Flammarion, 2007.
- GAUTIER, Théophile. *Balzac*. Paris : Le Castor Astral, 2011.
- GENETTE, Gérard. *Discours du récit*. Paris : Seuil, 2007.
- GODENNE, René. *La Nouvelle*. Paris : Honoré Champion, 1995.
- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre. *Pour lire le roman*. Paris-Gembloux : Éditions J. Duculot, 1986.
- GROJNOWSKI, Daniel. *Lire la nouvelle*. Paris : Dunod, 1993.
- L'ISLE-ADAM, Villiers. *Contes cruels*. Paris : Booking International, 1995.
- LOÈVE-VEIMARS, François-Adolphe. « Les dernières années et la mort de Hoffmann ». *Revue de Paris*, v. 7, 1829. p. 248-263.
- MALRIEU, Joël. *Le Fantastique*. Paris : Hachette, 1992.
- MATURIN, Charles Robert. *Melmoth ou l'Homme errant*.
- MILLET, Gilbert ; LABBÉ, Denis. *Le Fantastique*. Paris : Belin, coll. « Sujets », 2005.
- NODIER, Charles. Une Heure ou La Vision. In. NODIER, CHARLES. *Les Tristes ou Mélanges tirés des tablettes d'un suicide*. Paris : Demonville, 1806. Disponible sur : <<https://play.google.com/books/reader?id=HgY6AAAACAAJ&printsec=frontcover&output=reader&hl=en&pg=GBS.PR4>>.
- NODIER, Charles. Du fantastique en littérature. In. : *Revue de Paris*. Paris, 1830.
- REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Dunod, 1994.

REUTER, Yves. *L'Analyse du récit*. Paris : Nathan, 2002.

ROBERT, Paul. *Petit Robert 2, Dictionnaire universel des noms propres*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1988.

ROBERT, Paul. *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2008.

SAVALLE, Joseph. *Travestis, métamorphoses, dédoublements, essai sur l'œuvre romanesque de Théophile Gautier*. Minard : 1981.

SCHNEIDER, Marcel. *Histoire de la littérature fantastique en France*. Paris : Fayard, 1985.

SCOTT, Walter. « Du merveilleux dans le roman ». In: *Revue de Paris*, v.1, 1829.

STEINMETZ, Jean-Luc. *La Littérature fantastique*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1990.

TLFi: *Trésor de la langue française informatisé*, Nancy, CNRTL, 1971-1994, disponible sur: <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>>.

TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1976.

TODOROV, Tzvetan. Personnage. In : DUCROT, O., TODOROV, T. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1972. p. 286-292.

TODOROV, Tzvetan. Les Catégories du récit littéraire. In : BARTHES, Roland et al. *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Paris : Seuil, 1981. p. 131-157.

TORTONESE, Paolo. *La Vie extérieure, essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*. Paris : Lettres Modernes, 1992.

TRITTER, Valérie. *Le Fantastique*. Paris : Ellipses, coll. « Thèmes & études »,

2001.

VAX, Louis. *La Séduction de l'étrange*. Paris : Quadrige/Presses
Universitaires de France, 1987.

WHYTE, Peter. *Théophile Gautier, conteur fantastique et merveilleux*.
University of Durham, 1996.

ANNEXES

ANNEXE 1 : Gravure pour l'édition originale du *Diable amoureux* de Jacques Cazotte, attribuée à Jean-Michel Moreau.

ANNEXE 2 : *Les quatre saisons*, Boucher.

ANNEXE 3 : *Hercule et Omphale* (1724), tableau de François Le Moyne (Paris, 1688 - Paris, 1737).



ANNEXE 1 : Gravure pour l'édition originale du *Diabte amoureux* de Jacques Cazotte, attribuée à Jean-Michel Moreau.



ANNEXE 2 : *Les quatre saisons*, Boucher.



ANNEXE 3 : *Hercule et Omphale* (1724), tableau de François Le Moyne (Paris, 1688 - Paris, 1737).