

REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

UNIVERSITE ABOU BAKR BELKAÏD – TLEMCEN –



*Faculté des Lettres et des Langues
Département de Français*



Thème

L'élixir dans la littérature fantastique

Cas de :

**Balzac dans L'élixir de longue vie, Hoffmann dans Les élixirs du Diable et
Stevenson dans *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde***

Thèse de doctorat en Sciences des textes littéraires

Présentée par :

Mme Amel Mesli épouse Belkhodja

Sous la direction de :

Mme Amaria Belkaid

Membres du jury

Mme Fatima Brahmi	MCA	Université de Tlemcen	Présidente
Mme Amaria Belkaid	MCA	Université de Tlemcen	Rapporteur
Mme Hanane El Bachir	Professeure	Université d'Oran	Examinatrice
M. Abbas Bouterfas	Professeur	C.Universitaire d'Ain Témouchent	Examineur
Mme Nassima Kacimi	MCA	Université de Tlemcen	Examinatrice
Mme Souhila Boukri	MCA	Université de Saïda	Examinatrice

Année universitaire 2018/2019

REMERCIEMENTS

Mes plus sincères remerciements s'adressent à

M^{me} Megnounif, pour la confiance qu'elle m'a accordée en acceptant d'encadrer ce travail, toute ma reconnaissance pour ses précieuses remarques et ses corrections, ses qualités d'écoute et pour toutes les heures qu'elle a consacrées à diriger cette thèse, ce qui m'a permis d'aller de l'avant et de donner le meilleur de moi-même.

Tous les membres du jury qui ont accepté d'évaluer ce modeste travail.

Un remerciement particulier à Mme Brahmi Fatima pour son soutien et tous ses encouragements qui m'ont aidée à persévérer et à avancer dans la recherche.

Toute ma gratitude à Mr Juan Carlos, enseignant chercheur à l'Université Paris Descartes, pour toutes ses orientations très enrichissantes.

Une pensée particulière à mes tendres filles Meryem, Yousra et Nihel, qui ont partagé avec moi toutes les étapes de mon parcours et qui, par leur amour et patience, m'ont facilité la tâche pour mener à bien ce travail.

C'est à ma mère également que je m'adresse qui, par sa présence constante et son éternel soutien, n'a jamais cessé de m'encourager tout au long de mon parcours de doctorante.

Mon père qui m'a transmis sa passion pour la littérature.

Mes sœurs Esma et Ahlem, ainsi qu'à mes adorables nièces.

Mon mari qui a fait preuve d'une grande patience.

Mes collègues et amis de l'ESM qui m'ont apporté un grand soutien, en particulier ; Ali Iznasni, Téma Dali Youcef, Amina Berrached, Imane Brix et Hakima Bouanani.

Ma très chère amie Yasmina qui m'a soutenue et m'a supportée tout au long de mon parcours.

Ma cousine Faiza, qui m'a accompagnée pendant les moments durs.

DEDICACES

*À la mémoire de ma douce
grand-mère 'NANA'...*

*À ma tendre maman, à mes filles
adorées et à tous ceux que j'aime...*

«Ce qui m'enchante dans le fantastique, c'est qu'il régent le monde réel, qu'il lui donne un air acceptable» **Gérard Prévot.**

«Le fantastique contribue à maintenir l'équilibre de mon chaos intérieur»
Marie José Thériault.

SOMMAIRE

INTRODUCTION GENERALE

PREMIERE PARTIE : PARCOURS ET GENESE DU FANTASTIQUE DU XIXEME SIECLE

CHAPITRE 1 : L'HOMME ET L'ŒUVRE

1. Balzac : histoire d'une vie, biographies d'une œuvre
2. Hoffmann, La modernité du fantastique
3. Robert Louis Stevenson et la force d'imagination

CHAPITRE 2 : APPROCHES DEFINITOIRES DU FANTASTIQUE ET DE L'ELIXIR

I. À la découverte du fantastique

- 1- La notion du fantastique définie par les théoriciens
2. Du mot au genre
4. Les origines du fantastique
5. Les thèmes du fantastique
6. L'aspect mental de l'individu

II Qu'est-ce que l'élixir ?

1. Origine du mot
2. Multiplication des élixirs
3. Plantes et magie
4. Autres types de breuvages
5. Qu'est-ce que l'alchimie ?

DEUXIEME PARTIE : VERS UNE ETUDE ANALYTIQUE DE L'ŒUVRE

CHAPITRE 1 : STRATEGIES NARRATIVES ET ENONCIATIVES DU RECIT FANTASTIQUE

1. La représentation du Moi dans le récit fantastique
2. L'aspect visuel dans l'écriture du fantastique
3. La structure narrative
4. La scénographie narrative
5. Les personnages

CHAPITRE 2 : A LA DECOUVERTE DES PERSONNAGES

1. L'élixir comme élément de représentation chez le personnage
2. Don Juan: Le personnage balzacien
3. Médard ; le personnage emblématique d'Hoffmann
4. Le portrait du Dr Jekyll et de Mr Hyde

TROISIEME PARTIE : L'IMPACT DE L'ELIXIR DANS LE RECIT FANTASTIQUE

CHAPITRE 1 : ENJEUX SOCIOCRIQUE DANS L'ŒUVRE FANTASTIQUE

1. Le fantastique et le monde social
2. L'ouverture du roman historique et social au réalisme

3. L'apport social de Balzac dans l'élixir de longue vie
4. Hoffmann et la satire religieuse
5. La visée sociologique de Stevenson

CHAPITRE 2 : L'ELIXIR EN TANT QU'OBJET SEMIOTIQUE

1. Une sémiotique du discours fantastique
2. L'objet dans le récit fantastique
3. La métamorphose
4. La représentation sémiotique de la magie dans le discours fantastique
5. Pour une sémiotique figurative

CONCLUSION GENERALE

BIBLIOGRAPHIE

ANNEXES

INDEX DES AUTEURS

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE

Tout type de littérature possède des pratiques qui lui sont propres et spécifiques. La littérature fantastique spécialement consiste à transformer une forme imaginaire en une représentation susceptible de créer du sens vis-à-vis du lecteur et ainsi de produire une forte sensation telle que l'angoisse ou la frayeur. Du fait que le fantastique est un registre littéraire, il a pour but d'introduire le surnaturel dans le cadre réaliste d'un récit.

Aborder le fantastique a été pour nous une difficulté, car il faut savoir ce que l'on entend par ce terme. Comme le fantastique est fréquemment utilisé et difficile à définir, il ne va pas sans ambiguïté. Les points de vue concernant ce genre sont divers voire opposés. D'où la nécessité a été pour nous de parcourir des ouvrages critiques pour tenter de dégager ce qui peut être sa spécificité. Le fantastique s'explique par l'interrogation de l'individu face à ce qu'il ignore et craint, il est évoqué comme étant la confusion que l'homme vit tous les jours lorsqu'il ne trouve pas d'explication rationnelle à un problème vécu ou à un phénomène donné.

Nous pouvons nous interroger sur cet état de fait. Pour certains, le fantastique est considéré en France comme un genre mineur, les Français s'intéressent plus à la logique en préférant s'orienter plus particulièrement vers le classicisme plutôt que vers l'obscur. Ainsi Jean Baptiste Brion affirme dans ce sens:

(...) rien de plus lointain, pour les cerveaux français, que la familiarité des brumes, des fantômes et du baroque Le genre lui-même est en général déprécié, tenu pour une activité bâtarde, une expression mineure, voire un agréable divertissement dans l'histoire de la fiction »¹

Dans cette optique, Marcel Brion continue à dire que « **J'ai donc éprouvé très tôt le sentiment que le fantastique est partout et que tout est fantastique** »². En effet, les théoriciens du genre abordent le fantastique d'une manière variée et proposent une diversité intéressante de caractéristiques, ce qui nous permettra de faire une étude exhaustive des idées relatives au genre, jusqu'au point de dire que le fantastique

¹ Jean Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, la Table ronde, 2007, p24

² Marcel Brion, *Miroir du fantastique*, n°4, Vol1, Juillet-Août 1968, p174

appartient à un passé révolu et ne correspond plus aux préoccupations du monde contemporain.

L'objectif principal de notre thèse intitulée, « l'élixir dans la littérature fantastique, dans le corpus suivant : Balzac dans *L'élixir de longue vie*, Hoffmann dans *Les élixirs du diable* et Stevenson dans *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde* » serait donc de cerner les caractéristiques du fantastique, à travers le thème de l'élixir afin de proposer notre définition du genre. Pour ce faire, l'aspect théorique a commencé avec la lecture des critiques, il s'agira de comprendre ce qu'est le fantastique en portant un jugement éclairé sur le travail des théoriciens, ce qui nous aidera à saisir l'essence du genre. Quant à l'aspect pratique, nous l'avons consacré à l'étude des textes et de leurs composantes où nous tenterons de valider notre définition par la pratique. On montrera que le genre offre de nombreuses possibilités, que les phénomènes peuvent surgir de n'importe où et dans toutes les situations.

Ainsi, les différents thèmes étudiés dans les récits fantastiques tels que le Diable, le double ou des objets comme l'élixir, qui nous mènent inéluctablement du fait de leur représentation imaginaire vers les notions de la psychanalyse. Il convient de poser d'emblée, les frontières primordiales de notre champ d'étude, à savoir étudier le thème de l'élixir dans la littérature fantastique. Avec la psychanalyse littéraire, il va s'agir plutôt de nous plonger dans l'inconscient du texte, et pas seulement dans celui de l'auteur. Elle doit nous mener, comme le précisent Bellemin et Noel, « **à lire avec l'aide de Freud un corpus littéraire hors de l'auteur** »³ Cela nous amène à dire que le regard de la psychanalyse a pour mission de nous révéler le message crypté que contient chaque texte fantastique.

La motivation qui nous a conduite au choix du sujet relève d'un intérêt personnel. Notre choix a émané d'une admiration tout à fait subjective du genre mais la curiosité d'examiner de près ce qui donne au fantastique son goût spécial, et le désir de déceler la "littérarité" du genre - pour emprunter le terme des Formalistes russes - sont les motifs essentiels de cette quête. La subtilité des techniques utilisées dans la narration de ce genre de littérature a eu un effet indéniable dans le choix du sujet.

En tant que lectrice admiratrice de romans et nouvelles fantastiques tels que Balzac et Maupassant, nous nous sommes toujours interrogée sur les points

³ J. Bellemin- Noel, *psychanalyse et littérature*, Que sais-je ? Puf, 1978 Paris, P100.

multidisciplinaires qui y figuraient, en rapport avec la moralité, la société, l'anthropologie et avec la philosophie. Cet intérêt est aussi lié à notre mémoire de magister qui traitait l'évolution sociale et morale dans l'œuvre de Victor Hugo.

Cependant, le sujet de notre présente thèse abordera un autre registre littéraire qui est celui de la littérature fantastique. Dans cette étude, nous tenterons de focaliser notre réflexion sur un thème spécifique de la littérature fantastique qui est l'élixir.

C'est à l'originalité du fantastique de nos trois auteurs, Balzac, Hoffmann et Stevenson, que nous leur avons consacré ce travail. Nous nous sommes tournée vers leurs écrits parce que nous avons jugé qu'ils traitent le thème de l'élixir dans leurs romans, chacun à sa manière et en fonction de son époque ainsi que de sa culture à savoir qu'il s'agit d'une écriture française, allemande et anglaise.

Le choix du corpus relève d'un intérêt scientifique et intellectuel. Pour cela, nous avons opté pour trois romans sur lesquels notre étude s'appuiera ; Honoré de Balzac : *L'élixir de longue vie* (1830), Ernest Théodor Amadeus Hoffmann : *Les élixirs du diable* (1817) et Jean Louis Stevenson : *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde* (1886)

Dans *Les élixirs du Diable*, Ernest Théodore Wilhem Hoffmann se livre à des réminiscences, au rêve et à l'imagination qu'il appelle, « **La connaissance symbolique du fil secret qui traverse notre vie** »⁴. En effet, l'auteur semble réunir les motifs pour lesquels, il se battait notamment l'angoisse de vivre, l'ivresse romantique de la volupté et des aspects nocturnes de la vie au développement de la personnalité. Nous tenterons ainsi de voir l'union du réel et du rêve qui conduit au grotesque chez Hoffmann et la manière dont le religieux, le moral et l'esthétique témoignent d'un problème existentiel. En ce sens, Médard, le personnage du roman, et sur qui les fautes expiées de ses ancêtres pèsent comme une fatalité, succombe au pouvoir d'un mystérieux élixir conservé parmi les trésors du couvent, il se voit troublé, aliéné et confus.

Balzac propose une réécriture du mythe de Don Juan, dans un projet de longévité et de résurrection sachant qu'il a réuni toute son œuvre dans un ouvrage s'intitulant *La Comédie humaine* qu'il définit comme étant « la peinture de la société ». Ainsi, peut-on considérer le récit *L'élixir de longue vie* tel que l'affirme Théodore de Banville dans ses propos « **ce café qui met dans nos cœurs sa flamme noire** »⁵ ? Le fantastique balzacien

⁴ Hoffmann, *Les élixirs du Diable*, avant-propos, Stock, 2002, p14

⁵ Jean Baptiste Baronian, op.cit, p22.

va à l'encontre d'une certaine conception du fantastique considéré comme amusement littéraire. Nous sommes en présence d'un fantastique où l'auteur cherche à s'engager profondément, « **Si le récit prend à l'occasion le vêtement de la fantaisie, c'est en réalité pour mieux livrer des messages relatifs à des réalités cachées, voire à une vision du monde** »⁶. Dès lors se pose la question des enjeux du fantastique. Balzac pose des questions essentielles : celle de l'être, de sa métamorphose et de son devenir, celle de la confrontation de l'homme avec des labyrinthes qui sont à la fois extérieurs et intérieurs à lui-même.

Passons à présent au troisième auteur de notre corpus, Stevenson avec son œuvre majeure *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*. Il décrit un personnage philanthrope obsédé par sa double personnalité qui met au point une drogue, qui a le même effet qu'un élixir, afin de séparer les deux vertus de sa personnalité, le bon du mauvais. Et c'est en effet, le mauvais qui vaincra et le transformera en un monstrueux Mr Hyde. Ceci dit, nous nous interrogerons sur la possibilité que ce roman soit considéré comme une allégorie de la double personnalité qui règne sur la culture mondiale ou bien tout simplement s'il s'agit d'une allusion à l'hypocrisie sociale.

La résolution de la problématique fondatrice de notre recherche consiste à comprendre les représentations que se font les trois écrivains à propos de l'élixir. Malgré leur différence de racine et de culture, en sachant que Hoffmann est allemand, Balzac est français et Stevenson est de nationalité anglaise, nous avons tenté de démontrer que malgré si les œuvres en question proviennent de contextes différents et de différentes cultures, ils se rejoignent dans la dénonciation de la comédie humaine, où ils dépeignent une société aliénée. Notre objectif est également de vérifier leur singularité, et si ces derniers se regroupent autour des pôles d'influence ou au contraire s'ils sont différents les uns des autres. A cet effet, nous avons démontré comment l'un s'inspire de l'autre puisque leur réflexion est sujette à une succession chronologique.

A travers le cheminement de notre problématique, nous tenterons de répondre aux interrogations suivantes :

⁶ Henri Mitterand, *L'illusion réaliste De Balzac à Aragon*, Puf, Paris 1994, p35

- Comment et sous quelle forme le fantastique s'inscrit-il dans le discours littéraire ?
- Les récits fantastiques, permettent-ils une meilleure compréhension de ce monde ?
- Peut-on penser que l'insertion littéraire de l'élixir est contestataire ?
- Comment la dimension figurative de l'élixir se traduit-elle dans les trois romans ?
- Comment se manifeste la notion de la magie dans la quête de l'immortalité ?
- Afin d'amener le personnage à se révolter contre une vie ou une société mutilante, quels sont les rôles que nos auteurs donnent à ce breuvage qui est l'élixir ?
- Comment les formes de la métamorphose sont-elles adoptées par les auteurs ?
- Comment l'élixir, en tant qu'acteur principal, agit-il sur les hommes qui deviennent des objets passifs ?
- Quelles sont les stratégies mises en œuvre par les écrivains afin d'influencer le lecteur ?

A travers ces interrogations, nous avons choisi de construire notre analyse dans une approche comparatiste puisqu'il s'agit de voir comment chacun des auteurs aborde-t-il le thème de l'élixir.

Notre étude comparative comporte différentes approches complémentaires qui paraissent ensuite repérer ce qui réunit et sépare les trois personnages des trois romans. Nous tenterons de traiter l'approche narratologique à travers laquelle nous avons étudié les différentes notions qui ont eu un impact sur le corpus en consacrant tout un chapitre aux personnages. Ensuite, nous traiterons l'approche socio critique où nous décèlerons une étroite relation entre les problèmes sociaux, religieux et le caractère fantastique dans les romans, ce qui nous amène à une approche sémiologique où il serait important de mettre l'accent sur la transformation et la narrativité.

Il conviendra donc de faire appel à une approche pluridisciplinaire ressemblant de très près à celle dont on se sert pour analyser une approche où se croisent littérature, sociologie, anthropologie, philosophie et psychanalyse.

Notre travail sera composé de trois parties, chaque partie comprendra deux chapitres. Nous commencerons dans la première partie intitulée « **Genèse et parcours du fantastique du XIX^{ème} siècle** » à donner des éléments théoriques pour une approche thématique.

Dans le premier chapitre intitulé « **L'homme et l'œuvre** », nous examinerons les motivations des auteurs et les moyens artistiques mis en œuvre. Nous apporterons un éclairage sur certains aspects de la vie et des œuvres des trois écrivains sur le contexte dans lequel leurs textes fantastiques ont été produits. En effet, il s'agira de démontrer les caractéristiques de l'écrivain en tant qu'homme et en tant qu'écrivain afin d'étudier l'œuvre en question. Ainsi, nous tenterons de faire redécouvrir ces auteurs qui ont su déceler la réalité de leur époque à travers une fiction. Il s'attache à rendre plus palpable les motivations de nos écrivains ainsi que la création romanesque ; En France, Balzac tente de reprendre le personnage mythique de Molière, Don Juan qui est représenté comme un personnage assez cynique. Comme cela a été évoqué précédemment, l'auteur de *l'élixir de longue vie* s'est profondément inspiré du roman de Hoffmann *Les élixirs du diable*. En Allemagne, cette œuvre connut un large succès, au point où elle a été traduite en plusieurs langues. Quant à Stevenson, à travers son rêve qui par la suite, a commencé à rédiger son récit, il évoqua le thème du dédoublement du personnage qui fut le centre de l'histoire de ce médecin, ce dernier a voulu incarner à travers son personnage la notion du bien et du mal. Et c'est grâce à l'intérêt que nous avons porté à l'élixir, nous essayerons de cerner comment ce thème est construit par chacun des trois écrivains dans le but de repérer dans quelle mesure la structure narrative met en avant l'étude du personnage, et c'est justement ce que l'on verra dans ce qui suit.

Cela nous incite dans le deuxième chapitre intitulé « **approches définitives du fantastique et de l'élixir** » qui serait une suite logique, à faire d'abord un état de lieu de diverses acceptations du genre. Ensuite, nous dégagerons les variantes et les thèmes de ce genre afin de mieux le cerner. Puis, nous essayerons de développer les formes d'écriture de ce registre littéraire tout en évoquant le style de chacun des trois auteurs. Notre objectif n'est pas de présenter une théorie du fantastique, mais de dégager un certain nombre de critères propres au fantastique afin d'entamer l'analyse du corpus. Nous aborderons également les origines du fantastique où nous allons présenter les initiateurs de ce genre afin de connaître le rôle que jouent les trois auteurs dans la succession chronologique.

Nous considérons cette première partie comme une boîte à outils qui nous permet d'aborder l'analyse de notre corpus. Nous nous posons donc, pour reprendre les mots de Roger Bozzetto et d'Arnaud Huftier, sur les « **frontières friables, poreuses et mouvantes** »⁷ du fantastique.

La deuxième partie intitulée « Rencontre analytique de l'œuvre » nous a permis de répondre à un certain nombre d'interrogations posées dans la problématique. Dans le premier chapitre intitulé « **stratégies narratives et énonciatives du récit fantastique** », nous analyserons les normes énonciatives et narratives qu'ont utilisées les trois auteurs dans leur récit fantastique. Nous examinerons le fonctionnement des textes fantastiques à travers les techniques narratives et les composantes des écrits de ce genre. Plus précisément, comment le fantastique prend-il corps dans une nouvelle vision, dans les romans de notre corpus ? Nous privilégierons l'utilisation de différentes relations entre narrateur et histoire racontée, ce qui nous amènera à nous servir donc de diverses instances narratives.

Ainsi, suite à ce que nous avons traité dans le précédent chapitre, de tout ce qui relève de la narrativité, nous nous intéresserons dans le second chapitre intitulé « **à la découverte des personnages** » de plus près aux personnages des trois romans qui font l'objet de notre étude puisque notre analyse est focalisée sur le personnage. Donc, comment ont-ils évolué dans les trois romans ? Comment nos auteurs procèdent-ils à la qualification de leurs personnages ? Ce chapitre serait plutôt une étude comparatiste.

Ensuite, dans la troisième partie intitulée « **L'impact de l'élixir dans le récit fantastique** », nous avons consacré le premier chapitre à une étude sociocritique puisque nous avons jugé important d'étudier dans cette approche les thèmes qui sont évoqués dans les trois romans comme l'héritage, le parricide ou l'égoïsme. Nous examinerons si cela a été évoqué de la même manière chez nos trois auteurs. Pour mettre en lumière notre problématique, nous nous appuyerons sur de multiples théories s'insérant dans les domaines de la socio critique. De cette dernière, nous avons emprunté l'idée d'une forte influence entre la société et l'individu, un concept qui est omniprésent dans notre recherche.

⁷ Roger Bozzetto, Arnaud Huftier, *Les frontières du fantastique*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p.7.

Ce qui nous amène dans le deuxième chapitre, de cette dernière partie, intitulé « **l'éllixir entant qu'objet sémiotique** » à l'aspect sémiologique où nous nous baserons sur la transformation, sur le mode dont l'éllixir devient « un acteur » à part entière qui transforme le monde. De la métamorphose, nous étudierons l'aspect figuratif puisque la figurativité concerne les formes du monde, donc le processus des transformations des objets, en second lieu, la question essentielle où un objet, l'éllixir, devient un sujet « sémiotique » puisque c'est lui qui agit et que par conséquent ce sont les hommes, à travers les personnages, qui deviennent des objets passifs lorsqu'ils agissent.

Notre objectif serait de démontrer, à travers l'éllixir, que le fantastique est un moyen poétique pour engendrer le malaise et tout ce qui relève de la réalité afin de créer chez le lecteur une remise en question des vices de la société et de prouver que le genre offre de nombreuses possibilités et que les phénomènes peuvent surgir de n'importe où dans n'importe quelle situation.

PREMIERE PARTIE

PARCOURS ET GENESE DU FANTASTIQUE DU XIXEME SIECLE

CHAPITRE 1

L'HOMME ET L'OEUVRE

Pour rendre ce travail plus exhaustif, nous avons opté d'étudier dans la première partie le parcours et la genèse du fantastique du XIX^{ème} siècle, afin de démontrer le rôle important que le fantastique a contribué à la littérature, par la diversité de ses variantes. De ce fait, l'aspect théorique de cette partie nous a amenée à traiter d'abord l'étude de l'homme et de l'œuvre, ensuite nous avons fait la présentation du genre dans lequel s'inscrit notre recherche, à savoir la littérature fantastique, en annonçant le cadre thématique que nous avons privilégié lors de notre étude, l'élixir vu par trois auteurs du XIX^{ème} siècle.

Dans ce chapitre intitulé « l'homme et l'œuvre » nous allons aborder trois écrivains, Balzac Hoffmann et Stevenson, afin de montrer leur apport à la littérature fantastique du XIX^{ème} siècle. Pour cela, nous jugeons utile d'évoquer chez nos auteurs, l'homme ainsi que l'œuvre afin de tracer le parcours de chacun, pour pouvoir se situer dans l'analyse du récit.

A son apparition, le genre fantastique a bénéficié de l'intérêt de nombreux auteurs, issus d'aires géographiques et culturelles différentes. Ces écrivains qui font partie de notre corpus, citons Balzac *L'élixir de longue vie*, Hoffmann *Les élixirs du diable* et Stevenson, *Le cas étrange Du Docteur Jekyll et de Mr Hyde* ; relevant de la France, de l'Allemagne et de l'Angleterre, ils ont contribué à l'évolution du genre qui a fait preuve d'une certaine vivacité tout au long du XIX^{ème} siècle.

Nous ne pouvons pas oublier l'influence allemande sur la littérature française à partir de la traduction, en 1829, des Contes d'Hoffmann, qui ont connu une large diffusion. La vogue de ce dernier pénètre profondément l'esprit romantique français auquel elle semble particulièrement convenir.

L'œuvre d'Hoffmann, inventeur du terme « fantastique », trouvera un admirable continuateur non seulement en Balzac, mais dans l'œuvre d'autres écrivains comme Nodier, Théophile Gautier ou Prosper Mérimée et, après eux, le genre continuera de la main de Maupassant ou de Villiers de L'Isle-Adam...

1. Balzac : Histoire d'une vie, biographie d'une œuvre

1.1 Balzac : Le géant du siècle

Honoré de Balzac⁸, est un écrivain français ;Romancier, dramaturge, critique littéraire, critique d'art, essayiste, journaliste et imprimeur, il a laissé l'une des plus imposantes œuvres romanesques de la littérature française, avec plus de quatre-vingt-dix romans et nouvelles parus de 1829 à 1855, réunis sous le titre *La Comédie humaine*. À cela s'ajoutent *Les Cent Contes drolatiques*, ainsi que des romans de jeunesse publiés sous des pseudonymes et quelques vingt-cinq œuvres ébauchées.

Il est un maître du roman français, dont il a abordé plusieurs genres, du roman philosophique avec *Le Chef-d'œuvre inconnu* au roman fantastique avec *La Peau de chagrin*⁹ ou encore au roman poétique avec *Le Lys dans la vallée*.¹⁰ Il a surtout excellé dans la veine du réalisme, avec notamment *Le Père Goriot*¹¹ et *Eugénie Grandet*¹², mais il s'agit d'un réalisme visionnaire, que transcende la puissance de son imagination créatrice.

La vie de Balzac explique son œuvre, elle fait connaître par avance cette vie, où les plus romanesques fictions se mêlent sans cesse aux réalités les plus vulgaires, cette vie de « chercheur d'absolu » ou le drame de l'argent a la tragique outrance et la beauté d'un drame de passion, cette vie qui est hallucination continuelle, elle est le plus atypique des romans de Balzac, elle est le roman balzacien par excellence.

Deux de ses traits se voient et frappent dès le premier abord ; l'un est la vulgarité, l'autre est la force. Ce qu'il faut évoquer est sa capacité de travail considéré comme énorme. Il écrit plusieurs romans à la fois et il meurt d'épuisement, il dort peu, puisqu'il passe son temps, jour et nuit, à écrire et à imaginer les romans à venir. Les airs penchés qu'il aime à se donner, ne sauraient faire illusion. Par nature, Balzac est un homme positif et matériel. De là vient en partie son originalité, puisque **« s'il avait eu la distinction d'un Lamartine, la fine désinvolture d'un Musset et les pudeurs d'âme d'un Vigny, il n'eût pas été le grand réaliste qu'il est et ce que nous admirons en lui. »**¹³

⁸ Balzac est né à Tours le 20 mai 1799, décédé à Paris le 18 août 1850.

⁹ Balzac, *La peau de chagrin*, le livre de poche, Paris, 1972.

¹⁰ Balzac, *Le Lys dans la vallée*, Gallimard, Paris, 1972.

¹¹ Balzac, *Le père Goriot*, Gallimard, Paris 1999.

¹² Balzac, *Eugénie Grandet*, Clé international, Paris 1996.

¹³ Casalspro Nunzio, *La littérature française les grands auteurs du Moyen âge à nos jours*, Hachette 2007, p163.

Le secret de sa force était moins dans la vigueur de son tempérament que dans la puissance de son imagination. Imagination prodigieuse, qui s'est développée sur ce fonds d'instincts positifs et vulgaires, et développée presque jusqu'à la folie. Dans ce sens, on affirme que « **...si on devait citer le nom d'un autre géant susceptible de représenter la littérature de ce siècle du roman, sans doute il faudrait citer le nom de Balzac** »¹⁴

1.2 L'imagination aux sources de la création balzacienne

L'imagination chez Balzac est un de ses dons de nature, elle est aussi le produit de circonstances au milieu desquelles il a grandi. Elle joue un rôle capital aussi bien dans l'observation du réel, puisqu'elle est la source de la vision intuitive qui permet de saisir la vérité sur de simples échantillons, que dans la découverte du monde imaginaire. De sorte que l'on pourrait dire que Balzac invente la réalité tout autant qu'il l'observe, en revanche il observe l'imaginaire tout autant qu'il l'invente.

L'invention et l'observation sont, chez lui, deux facultés inséparables l'une de l'autre. Les deux mondes d'où les matériaux de la Comédie humaine sont extraits, le réel et l'imaginaire, se confondent trop souvent pour que nous osions décider lequel des deux, pour Balzac, a le plus de réalité pure. Jean Pommier, dans son ouvrage sur l'Invention et l'Écriture dans la Torpille, remarquait que « **l'expérience de la vie, n'est pas la seule ni peut être la principale source où puise le romancier, et qu'il se souvient d'œuvres littéraires qui l'ont frappé** »¹⁵

Il n'est pas inutile de rappeler que Balzac, fut dès son enfance, un lecteur insatiable. Lire et relire chez ce dernier est une activité qui semble aussi essentielle que celle de la création littéraire. Donc, cet enfant saisi d'émerveillement au contact du monde imaginaire, il survit chez Balzac adulte et nous retrouvons les traces de cette lecture éblouie qui est celle de l'œuvre de Molière, où l'auteur de *L'élixir de longue vie*,

¹⁴ *Ibid*, p164.

¹⁵ Tadié, *introduction à la vie littéraire du XIXème siècle*. Bordas, Paris 1970. P 119.

attribue le nom de son personnage de l'un des mythes littéraires le plus célèbre, Dom Juan.

Aussi, il imagina une suite à Tartuffe où l'on assisterait à une hypocrisie politique et sociale, l'œuvre s'appellerait « Un grand artiste ». Les personnages de Molière qui hantent l'esprit de Balzac sont trop vivants, et caractérisés avec trop de précision pour entrer dans un monde qui n'est pas le leur.

Le dépouillement offre des vides que l'imagination ne peut remplir qu'en restant parfaitement fidèle aux données de l'auteur. Ce qu'il importe surtout de remarquer, c'est la rapidité avec laquelle l'esprit créateur de Balzac s'empare des nouveaux matériaux qu'il découvre au cours de ses lectures.

Il y a dans le domaine imaginaire de Balzac beaucoup plus d'ordre que l'on croit en général. L'observation des êtres réels qu'il rencontre sur son chemin et celle des êtres fictifs qu'il rencontre dans ses livres fonctionne exactement de la même manière. En ce sens, Delattre Geneviève déclare « ...**de même si trop de détails sont perçus, si la réalité s'impose à l'imagination dans sa reproduction trop exacte, la création littéraire échoue** ». ¹⁶

1.3 Honoré de Balzac : observateur réaliste ou visionnaire passionné

Il n'en reste pas moins que le génie de Balzac ne se réduit pas à la reproduction du réel, c'est la philosophie de l'auteur de la Comédie humaine, sa conception de l'absolu, son drame profond qui l'incitent à rédiger des récits fantastiques.

La question du « réalisme » balzacien s'est d'abord posée pour ses contemporains et avant que cette notion n'apparaisse dans le métalangage littéraire, dans le cadre d'une conception simple de la création littéraire romanesque, Balzac raconterait à partir de faits observés ou de faits imaginés. C'est ainsi que procèdent aussi bien Victor Hugo dans son discours d'hommage que Théophile Gautier dans sa grande étude sur Balzac, qui soulignent la complémentarité entre observation et imagination, et qui

¹⁶ Delattre Geneviève. L'imagination balzacienne au travail : la lecture créatrice. *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1963, n°15. P 401.

analysent les composantes du pouvoir créateur balzacien en un observateur qui se comporte en savant, un philosophe qui coordonne et systématise, ainsi qu'un artiste qui insuffle la vie à l'ensemble, comme l'affirme si bien Victor Hugo en ces termes «...**livre qui est l'observation et qui est l'imagination...** »¹⁷ Théophile Gautier déclare à son tour que

Quoique cela semble singulier à dire en plein XIXème siècle, Balzac fut un voyant. Son mérite d'observateur, sa perspicacité de physiologiste, son génie d'écrivain ne suffisent pas d'expliquer l'infinie variété des deux ou trois mille types qui jouent un rôle plus ou moins important dans La Comédie humaine »¹⁸

Cependant Baudelaire met l'accent sur un Balzac plus « visionnaire passionné » qu'observateur. Mais l'esthétique réaliste qui devient dominante dans la seconde moitié du siècle, privilégie un Balzac savant observateur. On a vu Zola le qualifier, en 1882, d'« analyste qui travaille à l'enquête scientifique de son temps ». Toutefois, Zola avoue que: « **l'imagination de Balzac, cette imagination dérèglée qui se jetait dans toutes les exagérations et qui voulait créer le monde à nouveau, sur des plans extraordinaires, cette imagination m'irrite plus qu'elle ne m'attire** »¹⁹

Henry James²⁰ semble trancher le débat observation imagination en faveur de cette dernière. Selon lui, « **Toute son expérience se résumait à son imagination, il n'avait probablement pas de temps de se consacrer au monde réel. Voilà qui nous conduit à une superbe et simple vérité ; c'était son imagination qui accomplissait seule le travail...** »²¹

A la fin du siècle, c'est bien un Balzac « réaliste » qui occupe la première place, Ferdinand Brunetière le dit dans la critique universitaire : « **...Ce ne sont point ses**

¹⁷ Gleize Joelle, *Honoré de Balzac, bilan critique*, Nathan université, Paris 1994, p16

¹⁸ Gleize Joelle, *Honoré de Balzac, bilan critique*, op.cit. p18

¹⁹ Tadié, *introduction à la vie littéraire du XIXème siècle*. Op.cit. p 124.

²⁰ Henry James est considéré comme un réaliste, et disciple de Balzac qu'il prend pour modèle dès 1867 et en qui il reconnaîtra « son frère jumeau » dans sa longue analyse de 1902 et qui ne pouvait ignorer cet aspect de l'occident culturel ni d'en manquer d'en tirer parti.

²¹ Henry James, *Stratégie littéraire et constitution de l'image de l'homme de lettres dans l'écrivain en scène*, Larousse 1979

impressions qu'il nous donne, c'est la réalité qu'il tâche à ressaisir, et la réalité toute entière »²²

Pierre Larousse le décrit :

Balzac était peintre, peintre de mœurs surtout : il avait un sentiment très fin de la vie privée, des mœurs bourgeoises, des réalités vulgaires de l'existence, des scènes d'intérieur, des petites misères et des trivialités : sous ce rapport, sa faculté d'observation, servie par un vaste mémoire, lui fournit des effets d'une réalité saisissante. Quand il trace un portrait, on dirait que le modèle pose devant lui »²³

1.4. La Comédie humaine

C'est en 1834 que Balzac a cette idée de génie : systématiser le retour de quelques-uns de ses centaines de personnages et créer ainsi un véritable cycle romanesque complet. Le projet portera son nom en 1840 et ce sera *La Comédie humaine*²⁴. L'objectif de ce monument est de représenter l'ensemble de la société de son temps.

Comme il l'explique dans son avant-propos à *La Comédie humaine*, il a pour objet d'identifier « les espèces sociales » de son époque. Ayant découvert par ses lectures que le roman pourrait atteindre à « une valeur philosophique », l'auteur a voulu explorer cet aspect, les différentes classes sociales et les individus qui les composent afin « d'écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs ».

Il a eu la révélation de son génie, et que dans une espèce de vision à la Hugo, il a vu devant lui toute *la Comédie humaine* comme une immense cité. C'est à ce moment qu'il a pour la première fois conçu le projet de rassembler ses premières esquisses à partir de plusieurs thèmes, de les rassembler et de les compléter, de façon que l'ensemble constitue le tableau de la société française du XIX^{ème} siècle.

²² Ferdinand Brunetière, *Le roman naturaliste*, Bibliothèque nationale de France, Galmann Lévy, Paris 2007, p54

²³ Gleize Joelle, *Honoré de Balzac, bilan critique*, Nathan université, Paris 1994, p28

²⁴ Balzac, *La comédie humaine*, Gallimard, Paris 1976.

En intitulant ses différents romans dans une rubrique nommée « étude de mœurs au XIX^e siècle ». Parallèlement à cette dernière, il en publie une autre puisqu'il traite d'autres sujets, et l'étude de mœurs ne pouvait embrasser toutes ses productions. D'abord sous le titre de « Contes et romans philosophiques » puis « Études philosophiques ». Il restait toujours à trouver le titre collectif sous lequel il réunirait les deux séries en cours de publication. Il est sur le point de s'arrêter au titre d' « études sociales », jusqu'à ce qu'en 1841, Auguste De Belloy²⁵, qui revenait d'Italie et qui fut ému par la lecture de la « Divine comédie », lui suggère le mot de la « Comédie humaine », dans lequel Balzac reconnaît aussitôt la formule magique qu'il recherchait : **« La Comédie humaine, tel est le titre de mon histoire de la société peinte en action »**²⁶.

Il n'y aurait pas d'œuvre plus simplement et logiquement composée telle que la *Comédie humaine*. Elle est divisée en trois parties : Etudes de Mœurs, études philosophiques et études analytiques.

Dans l'avant-propos de *la Comédie humaine*, Balzac déclare :

Les études de mœurs représenteront tous les effets sociaux...la seconde assise est les études philosophiques, car après les effets viendront les causes. Je vous aurai peint les études de mœurs les sentiments et leur jeu, la vie et son allure. Dans les études philosophiques, je dirai pourquoi les sentiments, sur quoi la vie, quelles sont les conditions, au-delà desquelles ni la société ni l'homme existent ; et après l'avoir parcourue (la société) pour la décrire, je la parcourrai pour la juger...puis après les effets et les causes viendront les études analytiques où on doit se rechercher les principes, les mœurs sont le spectacle, les causes sont les coulisses, et les principes c'est l'auteur. »²⁷

La Comédie humaine n'est donc pas une œuvre aussi homogène ni aussi complète qu'il le prétendait, néanmoins nous pouvons dire que Balzac est le peintre des

²⁵ Auguste de Belloy (1815-1871) il est écrivain, poète et traducteur du latin au français. Il fût marqué par l'œuvre de Balzac.

²⁶ Gleize Joelle, *Honoré de Balzac, bilan critique, op.cit p79*

²⁷ Balzac, *la comédie humaine, Brodard et Taupii,, Paris 2006, p4.*

réalités vulgaires, l'historien bourgeois d'une société bourgeoise et le plus grand peintre de mœurs que la France ait produit depuis Molière et La Bruyère. L'œuvre balzacienne gigantesque est considérée comme

un type de construction hyper complexe qui tend à rendre lumineuse la complexité essentielle d'un monde, d'une société, d'humains qui sont autrement infigurables. Plus qu'à sa force de ressemblance ou de témoignage, c'est à son pouvoir d'investigation que la Comédie humaine doit son inépuisable pouvoir. L'existence qu'elle donne à la perceptibilité du social et à ses variations fait la beauté de l'œuvre.»²⁸

Le plan de l'auteur consistait à tracer, dans les détails infinis, la fidèle histoire, le tableau exact des mœurs de notre société moderne. Après avoir vu et corrigé avec soin chacun de ses ouvrages, Balzac déclarait que *la Comédie humaine* est un titre qui résume la pensée de l'écrivain et qui éclaire l'ensemble aussi bien que chaque détail d'une œuvre littéraire à laquelle on ne peut refuser d'être une des plus grandes de ce siècle.

Parler de fantastique à propos de La Comédie humaine, offre donc l'occasion d'en désigner un aspect tout différent du « réalisme ». En ce sens, La Comédie humaine comporte un fantastique diffus, les personnages quotidiens en apparence, dissimulent des anges ou des démons. C'est bien entendu, dans ce qu'il appellera par la suite ses « romans philosophiques » que Balzac exposera en acte ses intuitions sur la force de la pensée. Par la suite, « L'élixir de longue vie » s'inscrit dans cette catégorie de romans.

1.5 Le récit fantastique chez Balzac

On connaît le Balzac de la *Comédie humaine*, celui des études de mœurs, le grand maître d'œuvre du réalisme. Pourtant avant de peindre l'homme en société, Balzac a exploré les relations de l'homme avec l'au-delà, dans une dizaine de contes fantastiques auxquels il faut ajouter trois romans, *La peau de chagrin* (1831)²⁹, *Louis Lambert* (1832)³⁰ et *Séraphita* (1835)³¹.

²⁸ Balzac, *la comédie humaine*, Brodard et Taupi, p9.

²⁹ Balzac, *La peau de chagrin*, op.cit.

³⁰ Balzac, *Louis Lambert*, Gallimard, 1978.

Le jeune Balzac rêve de pouvoirs gigantesques, ses personnages fantastiques incarnent ses désirs de puissance et de connaissance absolue. Le Diable apparaît dans les contes burlesques, tels que *La Comédie du diable*, dans *Melmoth réconcilié*³² et dans *L'élixir de longue vie*³³ où il met en scène le désir d'éternité.

C'est la philosophie de l'auteur de *La Comédie humaine*, sa conception de l'absolu et son drame profond qu'imposent ses récits fantastiques. Ceux-ci présentent un certain type d'expérience mystique, où se retrouvent l'amour, et une volonté effrénée de puissance et de connaissance. Rêve de puissance dans des écrits de jeunesse dont l'ambition est de connaître les secrets qui régissent l'univers dans les personnages sataniques qu'on retrouve dans *L'élixir de longue vie*, corpus de notre étude.

Sans aller jusqu'à prétendre que le fantastique dynamise l'entreprise entière de Balzac, nous reconnaissons qu'il révèle les inquiétudes profondes de l'auteur, sa soif de connaissance absolue, son besoin passionné acharné, de décrypter dans la réalité quotidienne des valeurs singulièrement authentiques.

Le fantastique balzacien est bel et bien un acte délibéré, et non comme nous avons souvent essayé de le faire croire des exercices de style ou des œuvres de circonstance répondant aux aléas de la mode. Si tel était le cas, le fantastique balzacien n'aurait pas à ce point le sens du tragique, ne contiendrait pas autant de visions aussi denses et bouleversantes, autant de pressentiments vertigineux. Le mouvement intérieur qui anime ses œuvres, est la création elle-même et autour d'elle des interrogations sur les pouvoirs et les limites de l'auteur.

Que Balzac ait transcendé ses modèles et ses sources occultes d'inspiration, nous le voyons à travers ses deux contes fantastiques les plus célèbres, dont l'un d'eux fait l'objet de notre corpus, *L'élixir de longue vie* (1830) et *Melmoth réconcilié* (1835). Le premier, à la fois par son titre et par son propos, rappelle Hoffmann et son roman *Les élixirs du Diable*, le conte est plutôt la description d'un meurtre rituel ainsi que celle d'une possession diabolique dans laquelle l'artifice employé est l'élixir, il ne joue en fait qu'un rôle secondaire.

³¹ Balzac, *Séraphita*, L'Harmattan, 1995.

³² Balzac, *Melmoth réconcilié*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.

³³ Balzac, *L'élixir de longue vie*, Gallimard, 1970

Les liens entre les deux textes sont extrêmement ténus, ainsi nous devons voir dans le conte de Balzac l'amplification d'une idée originale, une tentative de réconciliation entre le monde abject de la matière et le monde éthéré de l'esprit.

Tout cela explique pourquoi le fantastique de Balzac ne distille pas vraiment la peur et ne s'embrasse pas d'effets sophistiqués comme pour mieux surprendre le lecteur au détour d'une phrase, mais il pousse à une réflexion inquiétante, une interrogation sur les illusions fragiles de l'existence et de la réalité sensible.

Et si Balzac est conquis par le fantastique, c'est parce que le surnaturel a ses racines dans cette réalité et c'est toujours là qu'il apparaît. Il est familier et il en fait « **la propédeutique du dérèglement des apparences** »³⁴ Telle est la leçon de Balzac, selon ce dernier on pourrait l'appeler « **le fantastique du concept** ».³⁵

Dans la préface de l'édition de 1831, il expose son esthétique réaliste en affirmant que ;

L'art littéraire ayant pour objet de reproduire la nature par la pensée est le plus compliqué de tous les arts. [...] L'écrivain doit être familiarisé avec tous les effets, toutes les natures. Il est obligé d'avoir en lui je ne sais quel miroir concentrique où, suivant sa fantaisie, l'univers vient se réfléchir. »³⁶

Ce livre paraîtra finalement en 1831. C'est un succès immédiat. Balzac est devenu « **avec trois ouvrages, l'ambition des éditeurs, l'enfant chéri des libraires, l'auteur favori des femmes.** »³⁷

Balzac dira plus tard de ce roman, *L'élixir de longue vie*, qu'il est « **la clé de voûte qui relie les études de mœurs aux études philosophiques par l'anneau d'une fantaisie presque où la vie elle-même est prise avec le Désir, principe de toute passion.** »³⁸

Pouvons-nous séparer le réalisme et le fantastique ? C'est à partir de cette question que nous devons commencer à développer notre réflexion sur l'œuvre fantastique de Balzac pour en arriver à une conclusion sur l'auteur et sur son art. Et

³⁴ Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Larousse université, Nancy 1975, p37

³⁵ *Ibid*, p38

³⁶ Balzac, *la comédie humaine*, Brodard et Taupi, Paris 2006, p4.

³⁷ *Ibid*, p5

³⁸ Balzac, H (1845) *Louis Lambert*, Bibliothèque électronique du Québec, p42.

c'est à cause de cette même question que nous allons évoquer quelques récits fantastiques appartenant aux « Etudes philosophiques » de l'auteur pour connaître la portée du fantastique dans son œuvre et comment est-il capable de concilier fantaisie et philosophie.

Dans son récit fantastique, *Les martyrs ignorés*³⁹, Balzac nous montre sa propre théorie sur l'action de la pensée, théorie que le lecteur y trouve très explicitement exposée.

La pensée est plus puissante que ne l'est le corps, elle le mange, l'absorbe et le détruit ; la pensée est le plus violent de tous les agents de destruction, elle est le véritable ange exterminateur de l'humanité, qu'elle tue et vivifie, car elle vivifie et tue »⁴⁰

C'est ainsi que, comme il dit ensuite « **la durée de la vie est en raison de la force que l'individu peut opposer à la pensée** »⁴¹ Encore en ce sens, il affirme :

Savez-vous ce que j'entends par penser? Les passions, les vices, les occupations extrêmes, les douleurs, les plaisirs sont des torrents de pensées. Réunissez sur un point donné quelques idées violentes, un homme est tué par elles comme s'il recevait un coup de poignard. »⁴²

Dans *Melmoth réconcilié*, nous nous trouvons de la sorte face à un récit où le fantastique est présent partout. Et cela est vraiment très intéressant, car Melmoth n'est pas un personnage créé par Balzac mais par le prédicateur et écrivain irlandais Charles-Robert Maturin, dont Balzac s'inspire totalement de son roman. La première chose que Balzac modifie, et qui est fondamentale, c'est le fait que Melmoth puisse se défaire de son démon.

Ce récit, purement fantastique dû à la présence d'un démon dans ses pages, est ainsi la suite et la mort d'une fantaisie qui n'avait pas été créée par Balzac mais qu'il se

³⁹ Balzac H, *Les Martyrs ignorés*, Gallimard, Paris, 1981, p53.

⁴⁰ Balzac H, *Les Martyrs ignorés*, op.cit. p56.

⁴¹ *Ibid*, p59.

⁴² Balzac H, *Les Martyrs ignorés*, op.cit, p58

charge de finir. Serait-ce parce que pour lui la fantaisie pure, pourtant si présente dans ses récits, est aussi condamnée à mort ? Nous dirions plutôt que, comme la propre œuvre de l'auteur l'exemplifie, et *Melmoth réconcilié* est significatif à ce propos, pour Balzac fantaisie et réalisme forment un couple inséparable.

« *Melmoth réconcilié est en effet le drame du dégoût de la puissance* »⁴³ mais aussi la réconciliation avec le drame humain et le plaisir de la vie humaine. « **Le jugement pessimiste que Don Juan Belvidéro avait porté sur le monde humain dans l'élixir de longue vie** »⁴⁴, reste ainsi adouci « **avec *Melmoth Réconcilié, qui propose un remède par le renoncement à une puissance illusoire et insuffisante*** »⁴⁵

Ce qui reste clair après la lecture d'un autre récit fantastique *L'auberge rouge* (1831)⁴⁶, c'est que « **Ici l'émotion est au comble, par la présence du bon Allemand qui raconte ce qu'il a vu ; et la terreur est redoublée par la présence, certes non attendue, du meurtrier lui-même** »⁴⁷.

Ainsi, comme c'est fréquent chez Balzac, à côté du mal il y a toujours le bien (toujours en différente proportion et avec des différents propos), et dans ce récit le bien se présente à travers une voix divine. Donc, le fantastique et le mystère vont de la main dans ce récit.

Comme dans *l'élixir de longue vie*, une autre œuvre qui fût parmi les meilleurs récits fantastiques de Balzac, *La peau de chagrin*, traite également le thème de la longévité caractérisé par « une peau ». De nouveau, Balzac nous plonge dans un récit où le pacte démoniaque marque la vie de son protagoniste, mais à la différence de *Melmoth réconcilié*, le pacte ne peut pas se défaire ; il arrive jusqu'aux dernières conséquences.

Et le fantastique de ce roman ne vient pas seulement du fait qu'il y ait un pacte démoniaque, mais nous trouvons aussi la typique mort balzacienne par la pensée.

La peau n'est, donc, qu' « **un symbole des « ravages de la pensée sur l'individu et la société** »⁴⁸, et de cette manière, elle représente, encore une fois, la mort

⁴³ BARDÈCHE, M, *Une Lecture de Balzac*, Les Sept Couleurs, Paris, 1964 p75

⁴⁴ AMBLARD, M-C, *L'œuvre fantastique de Balzac : sources et philosophie*, Paris, 1972 p.72

⁴⁵ *Ibid*, p72

⁴⁶ Balzac, *L'auberge rouge*, op.cit, p42

⁴⁷ *Ibid*, p.78

⁴⁸ Balzac, *L'auberge rouge*, op.cit p 120

par la pensée. Cette peau est « **le symbole de la vie humaine. Elle représente la somme de puissance vitale qu'il y a en chacun de nous** »⁴⁹

D'autre part, à travers la problématique de *La peau de chagrin*, l'auteur profite pour exposer l'une de ses théories philosophiques les plus importantes, celle de l'énergie vitale. Donc, dans « **La Peau de chagrin, le fantastique sert de support à une méditation sur l'existence** »⁵⁰

Il faut dire, aussi, que dans *La Peau de chagrin*, Balzac fait une vraie peinture de la société de l'époque, et plus concrètement de la société parisienne, où le fantastique est sous-jacent sous les apparences du statut social et, surtout de l'argent

En effet, tous les récits fantastiques ont des caractéristiques communes, telles que : leur déroulement dans un endroit solitaire, sombre, silencieux, l'hiver ou l'automne, la nuit ; faits racontés à la première personne ; des hyperboles... Et nous voyons tout cela dans ces récits de Balzac que nous venons de citer.

1.6 L'élixir de longue vie

1.6.1 Présentation de l'œuvre

L'histoire de ce récit est assez particulière, puisque *l'élixir de logue vie* fut édité cinq fois, de 1830 à 1846, où finalement il ferait partie de son chef d'œuvre *La comédie humaine* dans sa deuxième partie « études philosophiques ».

L'élixir de longue vie est l'un des textes les moins connus de *La Comédie humaine*. Sa publication dans la prestigieuse Revue de Paris marque une étape essentielle de la carrière de Balzac. Ce conte « fantastique », considéré comme magico-frénétique, est une des formes littéraires que Balzac entreprend désormais de représenter.

Il rappellera, en 1846, dans la dédicace « Au lecteur » cette préoccupation exprimée dès 1832 dans une lettre à Mme Hanska. Même s'il se défend d'avoir fait, en 1830, de « **l'atroce pour le plaisir des jeunes filles** »⁵¹, Balzac reconnaît implicitement avoir versé dans la veine frénétique. Au début du XXème siècle, un critique lui

⁴⁹ BARDÈCHE, op.cit. p15

⁵⁰ BAYARD, P (1978) *Balzac et le troc de l'imaginaire : lecture de La Peau de chagrin*, Lettres Modernes, Paris p28.

⁵¹ Bayard, *Balzac et le troc de l'imaginaire*, op.cit, p45

reprochera encore « l'horreur grotesque » de la scène finale, la lourdeur de son « fantasticisme » où il affirme la spécificité de l'œuvre balzacienne en disant « **Mais l'œuvre est loin d'être de pure circonstance. L'étude minutieuse des sources et la richesse thématique de l'œuvre en témoignent** »⁵²

Le récit conjugue le thème de la longévité et le mythe de Don Juan, un aspect résolument surnaturel et une intention symbolique. La dédicace « Au lecteur » a beaucoup intrigué la critique : elle informe sur la genèse de l'œuvre et elle oriente l'interprétation. Plusieurs thèmes y sont développés : le rôle de l'argent, l'héritage, la paternité, l'anticléricalisme... Cette longue dédicace, parfois omise au XX^{ème} siècle, est presque unique (voir aussi l'avis au public de la *Physiologie du mariage*). En adaptant et en plaçant, en 1846, ce texte au début du conte, Balzac lui confère un nouveau statut.

Par ce geste, il semble transformer le conte en Etude philosophique en faisant prévaloir la dimension symbolique sur la dimension fantastique. D'autre part, Balzac inscrit son héros dans la lignée des Don Juan (ceux de Molière, de Goethe, de Byron, de Maturin) et crée son propre type, en essayant de proposer davantage de nouveaux personnages ou mythes, en ce sens, Guyon affirme, à propos de Balzac que « **Au-delà du récit fantastique, il tente de renouveler le mythe de Don Juan** »⁵³

Plusieurs thèmes, développés dans *L'Elixir de longue vie*, apparaissent déjà dans les romans de jeunesse, *Falthurne* et *Le Centenaire* (les thèmes de la longévité, de la puissance liée à la connaissance). D'autres se retrouvent dans *La Peau de chagrin* (le thème inversé de l'usure de la vitalité). Ce mouvement induit une signification du mythe : le passage du conte au roman peut être compris comme celui du pouvoir absolu mais stérile et dérisoire de don Juan au pouvoir.

De la même manière qu'il le fera dans *Melmoth réconcilié* (1835), Balzac va jusqu'à s'inspirer du récit d'un autre auteur, *Les élixirs du diable* d'Hoffmann, pour écrire au début de sa vie littéraire *L'Élixir de longue vie* (1830), et de la même manière qu'avec le Melmoth que nous trouvons dans *Melmoth réconcilié*, dans *L'Élixir de longue vie*, Balzac reprend à nouveau un personnage déjà célèbre, celui de Don Juan, et le transforme à sa manière, toujours d'après sa philosophie et toujours mettant sur scène un personnage qui est le contraire de ce que nous aurions attendu.

⁵² Balzac, *lecteur des Elixirs du Diable*, Ab 1970, Paris, p.57

⁵³ B. Guyon, *Le Don Juan de Balzac*, A.B. 1977, p.26

En effet, ce récit est considéré comme le meilleur récit fantastique de Balzac, et ce personnage figure dans le corpus de notre thèse qui est *L'élixir de longue vie*. Le but de ce conte fantastique, inspiré des *Elixirs du Diable* d'Hoffmann, est de proposer une réécriture originale du mythe de Don Juan et aussi de dresser un portrait exhaustif de la société de son temps.

Avec *l'élixir de longue vie*, il paie sa dette au genre frénétique et non uniquement à Hoffmann malgré l'analogie de titre avec *Les élixirs du diable*. Son Don Juan n'est pas une victime tentée et possédée par le Diable comme le frère Médard, personnage d'Hoffmann, c'est un cynique libertin, enviré de son génie et de sa puissance, dont la force réside dans son mépris pour l'humanité. « **Balzac réunit en lui plusieurs personnages comme celui de Molière, Faust et Melmoth...il lui prête la passion de Mirabeau, le génie de Bonaparte et l'intelligence de Richelieu....de plus la beauté, la séduction qu'exerce Satan** »⁵⁴

Cependant, il a emprunté à Hoffmann le principe d'une mystérieuse menace pesant sur l'homme qui ne respecte pas la limite entre la vie et la création artistique.

Pour illustrer un pareil personnage, il invente une fiction où donner libre court à la méchanceté, et au pouvoir que possèdent Don Juan. On ne saurait pousser plus loin le sarcasme et le mépris. Cette virulence qui agit sur nous de telle manière que nous ne nous demandons pas de quoi se compose cet élixir surnaturel ni comment il agit. Le fantastique permet à Balzac d'exprimer son doute religieux, son pessimisme et aussi son génie de provocation à la société et à Dieu dont il animera plusieurs personnages de son œuvre grandiose : *La comédie humaine*. Balzac reprend les thèmes de Falthurne, du Centenaire et les résume dans *L'élixir de longue vie* avec une éclatante maîtrise.

L'élixir de longue vie illustre le désir de prolonger magiquement l'existence ; son autre roman *La peau de chagrin* développe le sujet inverse ; l'usure de la vitalité.

Balzac, qui a toujours eu le sens de l'invisible et du surnaturel, observe aussi bien ce qui existe au-delà des apparences, mais qui se manifeste en ce monde, de tout ce qui relève du constat, c'est pourquoi dans sa *Comédie humaine*, il a rangé quelques-uns de ses récits fantastiques dans les études de mœurs et d'autres dans les études philosophiques. Tout cela appartient à notre univers et de ce qui caractérise l'homme.

1.6.2 Le résumé de l'œuvre

⁵⁴ Balzac, préface de *L'Élixir de longue vie*, Bibliothèque électronique du Québec, 1999, p 5

Don Juan se plaint de la longévité de son père. Ce dernier a permis à son fils de vivre dans le luxe...on informe à Don Juan que son père est mourant, en se rendant à son chevet, ce dernier lui annonce qu'il possède une fiole contenant un élixir qui permettra de le ressusciter. Il demande à son fils de lui frictionner son corps après sa mort, cependant Don Juan ne pose qu'une goutte sur un de ses deux yeux. Quand l'œil reprend vie, affolé, il crève l'œil de son père. Il conserve précieusement la fiole pour assurer sa résurrection à son tour. Il devient riche et épouse une andalouse avec qui il a un fils. Sentant la mort approcher, Don Juan demande à son fils Philippe de lui enduire le corps avec l'élixir lorsque la vie le quitterait. Le fils obéit, Don Juan tente d'étrangler son fils avec ce bras qui vient de reprendre vie, plus tard ayant retrouvé le visage d'un jeune homme jeune, la foule décide de le canoniser...

L'œuvre fantastique de Balzac, comme nous avons essayé de montrer, est tout à fait singulière et unique. Elle n'est pas d'un fantastique courant, mais ce que nous y trouvons, c'est le « réel fantastique » de Balzac. L'auteur crée des scènes tout à fait réalistes, dans son genre, mais où il advient un événement qui ne peut pas s'expliquer par la raison, chose qui est parfaitement exemplifiée dans *La Peau de chagrin*, où de grands scientifiques essaient d'agir sur la peau sans y parvenir à cause du fait qu'elle ne soit pas soumise aux lois naturelles. Le fantastique, ainsi, ne pouvant pas s'expliquer, est un genre qui appelle spécialement à la coopération interprétative du lecteur.

Mais, qu'en est-il d'Hoffmann, ce juriste et fonctionnaire semble posséder un génie singulier, c'est ce que nous tenterons de vérifier dans ce qui suit.

2. Hoffmann ; La modernité du fantastique

2.1. Hoffmann en tant qu'homme

C'est à la force de sa singularité de son génie plus qu'à sa supériorité littéraire qu'Hoffmann⁵⁵ doit sa renommée. Ce n'était pas un écrivain-né, tels que les écrivains de son époque qui se disaient au début de l'adolescence « **la littérature ou rien** »⁵⁶, et qui ne vivent que pour les souvenirs du langage. Juriste et fonctionnaire par nécessité, il hésite entre la peinture et la musique. Les seules années heureuses de sa vie furent celles

⁵⁵ Hoffmann est né en 1776 à Königsberg. Compositeur et chef d'orchestre, il se consacrait autant à la littérature qu'à la musique. En 1822, il quitta ce monde qui ne lui avait pas été hospitalier.

⁵⁶ Denis Roche, *Les Lettres françaises* n°1102, repris dans *Axolotl*, Flammarion, Paris 18juillet 1995. P944

où il était directeur de la musique, il a mené une vie conforme à ses goûts fréquentés comédiens et chanteurs. La postérité parle d'Hoffmann, mais pour ses contes fantastiques, comme si c'était ce qu'on n'a pas voulu, la gloire littéraire à quoi Hoffmann ne prétendait pas.

L'originalité de son caractère lui vaut cette faveur du destin dont Schnider l'évoque d'une manière éloquente dans la préface des *élixirs du diable*,

Son humeur était des plus variables, dans son journal, il a laissé une foule d'expressions par lesquels il désignait les différentes dispositions d'esprit qu'il remarquait en lui, qu'on retrouvera dans son œuvre ; humeur romantique et religieuse, humeur exaltée humoristique, tenant de la folie, humeur exaltée musicale, humeur désagréablement exaltée, capricieuse à l'accès, poétiquement pure très morose, exotique mais misérable »⁵⁷

En effet, les humeurs comptent pour lui plus que les faits et les expériences, c'est-à-dire que l'étude de sa vie ne nous révèle que des éléments artificiels qui pourtant l'auteur ne passait pas inaperçu. Le brillant de son esprit séduisait et retenait l'attention. Mais rien de ce que ses contemporains nous ont transmis ne nous permet de deviner le maître d'un genre nouveau, le fantastique intérieur.

2.2 L'œuvre d'Hoffmann

Le caractère fondateur de l'œuvre d'Hoffmann, et plus encore le primat du processus d'intériorisation et de subjectivité qu'elle introduit, vont déterminer une manière de penser l'histoire de la littérature fantastique. Son évolution est comprise comme une complexification permanente des enjeux auxquels l'auteur a vécu dans sa vie réelle. Son œuvre se caractérise par l'ambiguïté des perceptions et l'expression d'une crise subjective, elle expose le tissu d'apparence dont est fait le quotidien de l'auteur.

Chez Hoffmann, la séparation entre la vie et l'œuvre est absolue, il vivait centré sur des concepts, ce qui ne surprendra personne puisque « la représentation est l'élément vital de l'allemand ». La légende s'est emparée de ses confessions et pour les rendre frappantes et exemplaires, elle a fabriqué une vie fantastique à Hoffmann.

⁵⁷ Schneider Marcel, *Les élixirs du diable, préface*, bibliothèque cosmopolite, Paris 2003, p3

C'est la multiplicité des thèmes des variations qui s'écarte des structures stéréotypées propres à l'épouvante gothique, comme le thème des figures du miroir, de l'automate dans *l'homme au sable*⁵⁸, ou la frontière instable du rêve et de la réalité ou la fiction du Double dans *Les élixirs de diable*,⁵⁹ qui sont portés à une complexité jusque-là inconnue. .

Huit ans après sa mort, on le présentait « **comme un fou furieux, un bouffon indécent, un immoral extravagant, que la bonne société se devait de bannir.** »⁶⁰ D'autres ont fait de lui le type de bohème, de l'ivrogne inspiré. Nos écrivains romantiques dépeignent sa vie orageuse et tourmentée. Comme son œuvre réunit un nombre impressionnant de déments, il a donné naissance à une littérature considérée comme morbide. En 1836, son traducteur Henry Egmont proteste :

...voilà pourtant l'homme qu'on nous a dépeint comme un extravagant aigri par les revers de la fortune, victime d'une fatalité diabolique, sans cesse aux prises avec les fantômes menaçants d'une imagination dérégulée, et ne puisant enfin ses inspirations factices que dans les excès de l'ivresse. »⁶¹

Hoffmann s'est peu servi du merveilleux et du surnaturel comme le faisaient certains écrivains fantastiques. La caractéristique de son fantastique est intérieure, il a exploré l'espace du dedans, rêves, délires, hallucinations et terreurs. Telle est la raison de son triomphal succès en France, plus étendu et plus profond qu'en Allemagne, son rayonnement était si éclatant qu'on ne peut se dispenser de lui consacrer un chapitre dans une histoire du fantastique en France. Son but était de s'occuper de l'homme comme l'avaient fait nos moralistes et nos grands écrivains.

Les critiques s'accordent lorsqu'il s'agit de situer l'avènement du fantastique au tournant des XVIIIe et XIXe siècles et de faire coïncider la gloire fantastique avec celle du romantisme. Préparée par l'effort de conciliation entre surnaturel et vraisemblance chez Cazotte, dans le Roman Noir anglais ou bien dans l'œuvre de Walter Scott, l'époque romantique introduit avec Hoffmann un genre nouveau.

⁵⁸ Hoffmann, *L'homme au sable*, Gallimard, 2003.

⁵⁹ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, Stock, 2002.

⁶⁰ Steinmetz, Jean Luc, *La littérature fantastique*, puf Paris 2003, p52

⁶¹ Henry Egmont, *Contes fantastiques*, Paris, camuzeaux, T.1 p21.

C'est surtout en raison de son activité littéraire qu'Hoffmann est célèbre. Connu sous le nom d'« E. T. A. Hoffmann », il est l'auteur de nombreux contes comme, *L'Homme au sable*, *Les Mines de Falun*⁶² ou *Casse-Noisette et le Roi des souris*⁶³ et de plusieurs romans, dont son œuvre principale *Le Chat Mur*⁶⁴. Il devient alors, dès les années 1820, l'une des illustres figures du romantisme allemand et il inspire de nombreux artistes, en Europe comme dans le reste du monde. Par exemple, Jacques Offenbach écrit l'opéra fantastique en cinq actes *Les Contes d'Hoffmann* en s'inspirant de l'univers du romantique allemand.

L'art d'Hoffmann provient, selon Michel-François Demet, de « **sa connaissance précise et de son observation minutieuse de la vie réelle des petits-bourgeois qui transforme le fantastique en réalité troublante** »⁶⁵ C'est assurant de montrer la coïncidence entre l'homme et l'œuvre, il essaye de démontrer que « **La personnalité d'Hoffmann tendrait, en effet, de prouver que le fantastique est moins le fait d'une décision littéraire que l'irrésistible émergence d'un tempérament spontanément voué aux illusions des rêves, au côté négatif de la vie.** »⁶⁶

L'œuvre est considérable et d'une réputation qui n'est pas usurpée. Le romantisme européen s'en inspirera.

2.3 Thématiques de l'art littéraire d'Hoffmann

Les thèmes principaux d'Hoffmann sont la folie et la puissance du mal. Le premier ressort à la connaissance de l'esprit et du corps, le second à la métaphysique et à la religion.

Aussi, la folie est une composante importante de l'esthétique hofmannienne, en précisant l'idée que « **L'image que Hoffmann se fait de la folie est liée directement à la philosophie spéculative du romantisme qui s'efforce d'intégrer l'irrationalité de notre être et de notre existence dans une synthèse totalisatrice** »⁶⁷

⁶² Hoffmann, *Les Mines de Falun*, Bibliothèque digitale, 2014.

⁶³ Hoffmann, *Casse-noisettes et le roi des souris*, Libro, 2017.

⁶⁴ Hoffmann, *Le chat mur*, Libretto, 2004.

⁶⁵ Michel-François Demet, Hoffmann (Ernst Theodor Amadeus) 1776-1822, dans *Encyclopædia Universalis*, 2009, p426.

⁶⁶ Steinmetz, Jean Luc, *La littérature fantastique*, puf Paris 2003. ,p58.

⁶⁷ Mentendon Alain, Thèse de doctorat « *stratégies du fantastique* » Maurianne Samuel, Canterbury1998, p123.

Placée sous les signes cliniques de la possession et de la dualité, la folie chez Hoffmann est représentée selon « **l'image de ce qui parle en l'homme et le dépasse, comme dans l'ivresse, l'amour, le rêve (défini comme un état de délire), autant d'états particuliers qui ont pour origine l'enthousiasme** »⁶⁸. La folie est née du romantisme allemand, elle est traduite comme le moyen de dépassement créatif et de délire pathologique, l'artiste pourrait se perdre dans la dualité complexe du monde réel.

Ce qu'on constate dans *les élixirs du diable*, c'est l'état d'esprit que suppose chez l'auteur la conception d'un tel livre. Sa fin optimiste, la rédemption du moine pécheur, n'est peut-être qu'une concession, non pas à la censure mais à lui-même, comme si Hoffmann, épouvanté par sa propre doctrine, avait voulu croire quand même à la victoire du Bien. On dirait qu'il a voulu se rassurer en refusant la toute-puissance au Diable et au Destin.

Mais pour arriver à ce but, il est obligé de faire alliance avec la folie. Quand Médard trouve refuge dans un asile, il fait une révélation à l'un d'entre eux ;

C'est moi Médard, c'est moi-même qui suis la folie qui t'accompagne partout pour aider ta raison, et tu as beau le comprendre, ce n'est que dans la folie que tu trouves ton salut, car la raison est une chose des plus misérables et elle ne peut marcher droit... »⁶⁹

Nous ne voulons pas dire que l'imagination d'Hoffmann fût dérégulée et avait un malheureux penchant vers les images horribles et déchirantes. Ainsi il était poursuivi, surtout dans ses heures de solitude et de travail, par l'appréhension de quelque danger indéfini dont il se croyait menacé ; et son repos était troublé par les spectres et les apparitions de toute espèce, dont la description avait rempli ses livres, et que son imagination seule avait enfantés : comme s'ils avaient eu une existence réelle et un pouvoir véritable sur lui.

Ainsi, le premier auteur célèbre qui ait introduit dans sa composition le fantastique ou le grotesque surnaturel, était si près d'un véritable état de folie, qu'il tremblait devant « les fantômes de ses ouvrages ». Il n'est pas étonnant qu'un esprit qui accordait si peu à la raison et tant à l'imagination, ait publié de si nombreux écrits où la

⁶⁸ *Ibid*, p125.

⁶⁹ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, Stock, Paris 2003, p2

seconde domine à l'exclusion de la première. Et, en effet, le grotesque, dans les ouvrages d'Hoffmann, ressemble en partie à ces peintures arabesques qui offrent à nos yeux les monstres les plus étranges et les plus compliqués.

L'originalité du génie, du caractère et des habitudes d'Hoffmann le distinguait dans une catégorie d'ouvrages qui exige l'imagination la plus bizarre. C'est à cause de son tempérament imaginaire le poussa sans cesse aux extrêmes dans tout ce qu'il entreprit, ce qui résulte de lui un rare talent.

2.4 Hoffmann et sa composition fantastique

Le goût des Allemands pour le *mystérieux* leur a fait inventer un genre de composition qui peut-être ne pouvait exister que dans leur pays et leur langue. C'est celui qu'on pourrait appeler le genre fantastique, où l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices et à toutes les combinaisons des scènes les plus bizarres et les plus burlesques.

Dans les autres fictions où le merveilleux est admis, on suit une règle quelconque : ici l'imagination ne s'arrête que lorsqu'elle est épuisée. Ce genre est au roman plus régulier, sérieux ou comique, ce que la farce, ou plutôt les parades et la pantomime sont à la tragédie et à la comédie.

Hoffmann croit au surnaturel, sait que le monde et tout ce qui l'habite, sont chargés d'inquiétude et de terreur. Donc, le fantastique n'est jamais un motif, ou une incidence de la réalité. En somme, l'auteur voit fantastique, avec le sentiment que tout dans son être intime le prédispose « à appréhender fantastiquement les événements qui se déroulent dans l'existence humaine » a-t-il déclaré.

De fait, Hoffmann, comme tous les grands écrivains fantastiques, a fondé une grande partie de son œuvre sur les données scientifiques, ou jugées telles de son époque. Ainsi, l'histoire du fantastique est inséparable de l'histoire des sciences, parce que c'est précisément dans les sciences que le fantastique trouve son fondement.

Le fantastique du roman noir anglais se caractérise d'une altérité menaçante et d'une forme extériorisée de l'angoisse. Par ailleurs, nous l'avons déjà évoqué plus haut, la spécificité d'Hoffmann est son fantastique intérieur procédé par la crise fantastique. Son influence est décisive sur l'évolution du fantastique sur le plan mondial, elle se retrouve tout autant en Russie, chez Gogol et Dostoïevski, que chez Maupassant en France.

2.4.1 Le réalisme fantastique d'Hoffmann

Hoffmann est très tôt attaché au genre romantique fantastique allemand par ses contes et nouvelles. Le thème romantique de la faculté de dédoublement et celui de la communication entre deux mondes étrangers donne naissance chez lui à un « réalisme fantastique ». Cette « dichotomie du vécu » est « au fondement essentiel de son art ».

Passionné depuis son enfance par les histoires de fantômes (*Spuckgeschichten*), Hoffmann parsème ses œuvres de revenants, d'enterrés vifs, de magiciens et sorcières issus du folklore allemand. S'il n'y croyait pas vraiment, il semble que ces personnages lui permettaient d'exprimer de manière appropriée son angoisse. Ses personnages, comme Kreisler par exemple, existent en raison de leurs particularités physiques, sociales mais aussi morales. La figure romantique de l'artiste et du poète participe également au fantastique hoffmannien⁷⁰.

Hoffmann use de son imagination comme médiation. Son message d'est bien souvent que la réalité est folie et que, en revanche, par un effet de basculement caractéristique de son art et qu'il nomme « **principe de Sérapiion** »⁷¹, le monde imaginaire est réel.

Hoffmann suggère que le fantastique naît d'un excès de rationalité qui fait passer le discours du réel au discours du moi. Mode d'appréhension de la psyché individuelle sur l'extériorité. L'auteur lie explicitement le fantastique au délire de l'interprétation, comme on le constate dans son roman de notre corpus *Les élixirs du diable*, où l'apport du fantastique n'est pas exclu de toute interprétation des faits cités dans le récit, comme la représentation de l'élixir chez les personnages ou bien la thématique du Double qui est un thème dominant dans ce roman et qui figure parmi les thèmes majeurs du fantastique.

Il semble que ce n'est pas cet aspect dépourvu d'originalité du surnaturel qui fit le succès d'Hoffmann, il est d'ailleurs rare dans l'ensemble de ses contes, où généralement le diable n'apparaît pas en personne, c'est plutôt une présence diffuse des puissances diaboliques, qui se manifestent à l'homme par des signes d'autant plus troublants qu'ils sont ambigus (rêves, visions, rencontres, présages), et par des intermédiaires d'autant plus inquiétants, qu'il n'est pas toujours facile de distinguer s'ils

⁷⁰ Pour plus d'informations sur l'auteur, voir Baronian, Jean Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique*, La table ronde Paris 2007, p81.

⁷¹ Schneider Marcel, préface *Les élixirs du diable*, bibliothèque cosmopolite, Paris 2003, p10.

sont envoyés par le ciel ou l'enfer. A cet effet, les aventures du moine Médard dans *Les élixirs du diable* seraient caractéristiques à cet égard. La femme qui est l'objet de la tentation de Médard est aussi l'instrument de son salut, le peintre qui le persécute et qu'il identifie longtemps avec Satan se révèle à la fin être son ancêtre. Enfin, le double de Médard apparaît tantôt comme la part diabolique de lui-même, tantôt comme l'innocent, le « petit frère » qui le purifie en se chargeant de ses crimes. C'est au point que le lecteur en vient à s'interroger sur l'orthodoxie morale d'une telle œuvre en affirmant que **« l'art n'a pas de plus noble but que de susciter chez l'homme un plaisir capable de le libérer tout entier des tourments d'ici-bas, des contraintes annihilantes de la vie quotidienne, un plaisir qui élève assez son âme pour qu'il puisse contempler l'essence divine. »**⁷².

Et dans une lettre à son ami Theodor Hippel, il déclare **«...tu trouveras que l'art n'a pas cessé de me guider à travers la vie, comme un saint patron protecteur. Je me suis donné à lui et il ne m'en veut pas de ces circonstances inévitables ne me laissent que trop peu de moments où je puisse tourner mon esprit de son côté. »**⁷³

En ce sens, Hoffmann ne cesse de donner une place prodigieuse à l'art dans ses ouvrages puisque cela rejoint son récit autobiographique, étant donné qu'il a vécu une enfance tumultueuse, il se tournait vers l'art afin de se libérer de son vécu malheureux et oublier la réalité en se consacrant à la peinture et à la musique.

Selon Hoffmann, **« le fantastique, c'est l'homme »**⁷⁴. Il s'est expliqué là-dessus en déclarant :

...cher lecteur, je veux te faire sortir du cercle étroit de la plate vie quotidienne et te divertir d'une manière tout à fait spéciale en te faisant connaître un domaine nouveau qui est compris dans le royaume des choses que l'esprit humain réagit à son gré, dans la vie et la réalité véritable. »⁷⁵

L'auteur n'écrit pas pour les gens qui ont la vue basse, comme les sots et les paresseux, il s'adresse à ceux qui savent reconnaître la vérité. La vertu majeure de Hoffmann est sa désinvolte liberté, comme s'il répondait à une attente et à un désir

⁷² Schneider Marcel, préface *Les élixirs du diable*, op.cit. p14.

⁷³ *Ibid*, p16

⁷⁴ *Ibid*, p11

⁷⁵ *Ibid*. p16

inavoué, ainsi il remporta tous les suffrages, comme le dit si bien dit Gautier dans la chronique de Paris en 1836, « **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'épicier en sont contents** »⁷⁶ En effet, il est resté populaire et c'est le seul auteur allemand dont le nom sonne familièrement dans nos oreilles.

2.4.2 Influence allemande dans la littérature française.

L'œuvre de Hoffmann a bénéficié d'une fortune considérable dans des domaines aussi divers que la littérature, le cinéma, l'opéra ou la psychanalyse.

Charles Nodier, l'auteur de *Du fantastique en littérature* (1830), semble s'être inspiré de *Princesse Brambilla*⁷⁷ (1820) pour la composition de son chef-d'œuvre, Théophile Gautier, dans sa nouvelle de 1831, *La Cafetière*, cherche à créer des effets semblables à ceux d'Hoffmann. Pour Victor Hugo, l'influence d'Hoffmann a été plus « discutée ». Quelques scènes du roman historique *Notre-Dame de Paris* (1831) auraient ainsi peut-être été inspirées par *L'Homme au sable*.

A cet effet, Honoré de Balzac a admis dans la préface de son *Élixir de longue vie* avoir emprunté le sujet à Hoffmann. Le romancier a d'ailleurs été fortement influencé par Hoffmann, qu'il est le premier à avoir fait paraître dans la *Revue de Paris* en 1829. Il a rendu hommage à l'écrivain allemand qu'il admire « **parce qu'il refuse le classicisme bourgeois et la littérature roucouillante des ex-censeurs de l'Empire** »⁷⁸ précise Balzac. La trace d'Hoffmann est d'ailleurs décelable dans plusieurs contes philosophiques de Balzac. Gérard de Nerval trouve quant à lui en la personne d'Hoffmann un « **génie fraternel** »⁷⁹.

Alors, le fantastique d'Hoffmann devient synonyme d'angoisse, est-il à la fois tentant et inévitable de susciter en France, une légende romantique autour d'Hoffmann, individu malade, au bord de la folie, proie de ses fantasmes, et de voir dans son œuvre un reflet de sa vie. Hoffmann mena une existence fort prosaïque, son influence en France est incomparablement plus importante que celle qu'il a exercé en Allemagne.

Il représente pour la génération de 1830, l'être épris d'absolu, et incapable de l'atteindre, qui aspire totalement au bien et à la pureté, qui crée librement, au gré de sa

⁷⁶ Baronian, Jean Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique*, op.cit. p85

⁷⁷ Hoffmann, *Princesse Brambilla*, Phébus, 1991

⁷⁸ Baronian, *Panorama de la littérature fantastique*, op.cit, p.96

⁷⁹ *Ibid*, p86

fantaisie, qui expose les idées les plus grinçantes et présente les images les plus horribles.

En Allemagne comme en France, il se produit une rencontre entre théologiens et écrivains, le fantastique est à la fois le reflet des traditions populaires, des grands débats esthétiques du moment et des problèmes religieux et moraux. Cette nouvelle, qui tend à assimiler merveilleux et réalité, touche la société tout entière et répond à la fois aux besoins d'identification et d'évasion.

2.5 Les *Élixirs du Diable*

2.5.1 Présentation de l'œuvre

Dans son ouvrage *Les Élixirs du Diable*, Hoffmann veut en tirer le sujet d'un drame. Il publie sous le titre « **La liqueur favorite d'Hoffmann** » une page sur les vertus du punch, « **cette liqueur merveilleuse où se combattent les gnomes et les salamandres** » **c'est-à-dire les génies de la terre et ceux des eaux.**⁸⁰ Ce récit auquel Hoffmann travaille pendant deux ans est une de ses œuvres les plus intéressantes. Tous les grands motifs chers au poète s'y trouvent rassemblés et portés à leur paroxysme: de l'angoisse de vivre à l'ivresse romantique de la volupté, des « aspects nocturnes de la vie » au développement de la personnalité, des rapports qui unissent le réel et le rêve à la tendance au grotesque. C'est précisément pour cela que le lecteur se sent désorienté. De l'idylle du début à l'action mouvementée de la première partie et à l'agitation dramatique ainsi qu'aux visions hallucinantes de la seconde partie, c'est partout et, à chaque instant, le souffle même de la poésie qui se fait sentir.

Mais Hoffmann a voulu exprimer trop de choses dans son œuvre trop de sens religieux, moraux, esthétiques, tous les fruits de ses chimères et de ses méditations, tout l'arsenal romantique et réaliste de sa poésie. Il s'en suit que l'ouvrage manque parfois d'unité et de cohésion.

Le visage de Médard lui-même ne vit que par à-coups et on ne le reconnaît pas toujours d'un bout à l'autre du récit. Néanmoins, malgré ce qu'il contient de trouble, de confus et de forcé, ce livre est une des meilleures œuvres d'Hoffmann, en ce sens qu'il donne de nombreux aperçus sur l'univers poétique de l'auteur et constitue un précieux témoignage sur sa personnalité inquiète et exceptionnelle.

⁸⁰ Schneider Marcel, *Les élixirs du diable, préface*, bibliothèque cosmopolite, Paris 2003, p11

Donc les poètes ne s'y trompent pas, il y a « **dans les *Elixirs du Diable*, les choses les plus terribles et les plus effrayantes que puisse imaginer l'esprit humain** »⁸¹, écrit Henri Heine dans l'une de ses lettres de Berlin. Et il ajoute : « **on dit que la lecture de ce roman aurait rendu fou un étudiant...** »⁸² Un tempérament exalté, déséquilibré et qui redoute le dédoublement de la personnalité peut en effet subir une impression profonde à la lecture de cet ouvrage.

Il semble que *Les Elixirs du Diable* reste le grand livre de Hoffmann, car il y a combiné ses deux thèmes majeurs de la folie et de la puissance du mal, « **Le Dieu des rêves m'a inspiré une œuvre, il s'agit de montrer en pleine lumière, dans sa vie bizarre et tortueuse, un homme soumis dès sa naissance à l'action des puissances célestes et démoniaques** »⁸³, dit Hoffmann. Médard n'est pas responsable des crimes qu'il commet, non parce que l'élixir lui aliène l'esprit mais parce que sa fatalité intérieure l'oblige à l'absorber. Cette représentation est identique à l'élixir qui joue le même rôle que le philtre de Tristan. Ce philtre ne crée pas la passion d'amour mais il la rend actuelle et efficace, par conséquent, il fait prendre aux amants conscience de leur destin.

Le moine Médard, écartelé entre le ciel et l'enfer, également doué pour les aspirations mystiques et pour les excès de la luxure, après avoir vécu au monastère, absorbe un élixir qui lui permet de réaliser des désirs de débauche, d'ambition, de violence, de sacrilège et d'abomination. Il devient possédé au sens théologique du terme, le Démon entre en lui et le chasse de son âme. Ainsi, Médard est dépouillé de sa personnalité par le Diable qui le pousse à commettre sacrilège sur sacrilège. C'est pourquoi Hoffmann estime qu'il y a impossibilité de vivre, et surtout pour un artiste, s'il ne réfère pas sans cesse à un autre monde, ce second monde que chacun porte en soi.

En effet, l'œuvre d'Hoffmann déborde le genre fantastique, elle le créerait mais aussi elle le dépasserait en lui donnant l'universalité.

Nés de la nuit, ces élixirs sont des philtres funestes et funèbres, d'amour et de mort comme le vin herbé de Tristan et Iseult. Ce roman se déroule tel un songe tumultueux, un véritable cauchemar. Cet artiste singulier étant également musicien et

⁸¹ Baronian, Jean Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique*, op.cit, p51

⁸² *Ibid*, p 52

⁸³ Bessière Irène, *le récit fantastique*, Larousse université, Paris1973, p94

peintre, le roman se développe comme une symphonie où alternent les mouvements sombres et lumineux, joyeux ou mélancoliques.

A cause de ce triple don, on peut dire qu'avec Marcel Schneider affirmant que :

Hoffmann écrivait en musicien, qu'il composait en poète et qu'il projetait ses visions sur un écran imaginaire, comme le font les peintres. C'est pourquoi son œuvre géniale et singulière, a exercé une telle influence au XIX^{ème} siècle, on dirait un collier de perles noires. »⁸⁴

Il y a longtemps que les historiens de littérature comparée ont remarqué la similitude dans le sujet, les personnages et leurs aventures entre *Le Moine* de Lewis et *Les élixirs du diable*. Il est vraisemblable que *Le Moine* l'a influencé, Médard correspond à Ambrosio, mais ce dernier trahit ses vœux sous l'effet de la seule luxure, et non à cause d'un philtre que boit Médard.

On retrouve dans la première partie des *Élixirs du diable*, les ingrédients du roman noir⁸⁵ et frénétique que les anglais appellent « gothic tale ». En effet, à travers ce roman, il s'agirait d'affronter sans relâche, et sous des formes indéfiniment variées les puissances du Bien et du Mal.

Les Élixirs du Diable est une œuvre singulière et puissante du romantisme allemand, commence en roman noir, puis frénétique et enfin fantastique. Il se poursuit et s'achève en méditation religieuse et métaphysique. Il est considéré comme le roman onirique de la littérature universelle.

2.5.2 Résumé de l'œuvre

Le frère Médard succombe au pouvoir d'un mystérieux élixir conservé dans son couvent, alors qu'il est entraîné dans les griseries de la vie terrestre, incapable aussi de résister à l'appel de ses sens, les vapeurs de l'élixir diabolique ayant détruit en lui toute volonté, on décide de l'envoyer à Rome.

Brûlé de passion pour Aurélie, il se sent attiré par le coupable amour qu'il éprouve pour Euphémie, belle-mère d'Aurélie. Alors Médard collectionne les crimes en

⁸⁴ Schneider Marcel, *Les élixirs du diable, préface, op.cit*, p.14

⁸⁵ Le roman noir peut être à la fois considéré comme un sous-genre ou une sous-catégorie appartenant au roman policier qui regrouperait le roman d'énigme et le roman à suspense, mais aussi comme un genre à part entière possédant ses propres critères génériques

tuant Euphémie et le frère d'Aurélie. Il se réfugie dans une grande ville avec un étrange coiffeur. Médard croit enfin trouver une vie paisible, alors il rencontre son sosie et commence sa dramatique aventure, il vient du même couvent que lui, chargé des mêmes crimes, il va dérober le reste de l'élixir gardé par Médard, et manifeste un excès de folie qu'on l'emporte dans un asile, ensuite Médard s'y rend également, tout lui semble réussir jusqu'à ce qu'il rencontre Aurélie qui reconnaît à son rire l'assassin de son frère et belle-mère. En prison, son sosie lui ouvre la terre sous ses pieds, et en posant la question qui est le coupable Médard ou le sosie, le dernier avoue toutes les fautes, Médard retrouve ses faveurs à la cour et épouse Aurélie. Le sosie éconduit à l'échafaud, Médard hors de lui, avoue qu'il est responsable, ils s'enfuient ensemble à Rome mais Médard est devenu le plus fort, il sauve son âme et celle de ses ancêtres et meurt.

2.6 Le rêve dans *Les Élixirs du diable*

C'est certainement sous l'influence de Von Schubert que Hoffmann a donné au rêve une place capitale dans *Les élixirs du diable*. Il ne doute surtout pas de la valeur prophétique et du sens profond des rêves, puisque ce thème joue un rôle primordial dans le récit, à travers son personnage Le moine Médard qui est mis sur le chemin de la guérison à la suite de rêves qui lui font comprendre la nature de son propre drame, ainsi il subit le poids de la faute paternelle où il doit tout expier, même les crimes commis dans les songes **« Ton tourment est la pensée du sacrilège, cette pensée est éternelle...même les crimes commis en songes, et jusqu'à la simple intention coupable, réclament un double châtement »**⁸⁶

Quand Satan essaye de subjuguier Médard, il le fait par l'intermédiaire d'un songe, il se croit absous un rêve d'orgueil et de péché, **« la rémission des péchés, accordée dans le rêve reste vraie, efficace, et actuelle dans la vie éveillée, quand il sort du sommeil, Médard sent que le pardon céleste lui a été accordé »**⁸⁷

Les élixirs du Diable, œuvre singulière et puissante du romantisme allemand voire de la littérature fantastique du XIX^{ème} siècle. Hoffmann se poursuit et s'achève en méditation religieuse et métaphysique après avoir commencé en roman noir, frénétique ensuite fantastique. Son récit est considéré comme un grand roman onirique de la littérature universelle, puisque Hoffmann s'est beaucoup inspiré de Oneiros, le Dieu des rêves, dans son œuvre.

⁸⁶ Hoffmann, *Préface Les élixirs du diable*, op.cit, p15

⁸⁷ *Ibid*, p16

2.7 Analyse psychanalytique de l'œuvre d'Hoffmann

2.7.1 Freud et son « inquiétante étrangeté »

On ne pourrait confondre l'unheimliche (étrangeté) littéraire à l'unheimliche vécu, Freud explique que **« dans l'inquiétante étrangeté de l'imagination dans l'œuvre littéraire, beaucoup de choses ne sont pas étrangement inquiétantes, qui le seraient si elles se produisaient dans la vie courante »**⁸⁸

Cependant, dans le sens inverse **« dans l'œuvre littéraire existent de nombreuses possibilités d'atteindre des effets étrangement inquiétants qui sont supprimées dans la vie »**⁸⁹ C'est pour cela que des illustrations littéraires font surface dans l'argumentation freudienne, et c'est là où nous rencontrons l'œuvre d'Hoffmann.

Selon Freud, c'est dans l'œuvre d'Hoffmann où s'impose « l'inquiétante étrangeté », c'est l'écrivain qui « est parvenu mieux que nul autre à la production d'effets étrangement inquiétants », et il affirme que seul l'écrivain fantastique sait où réside le véritable ressort en le mettant en action par son texte.

En effet, Freud présente Hoffman comme un auteur qui exerce son pouvoir sur le lecteur, en créant en lui des réactions d'égarement, aucune possibilité d'orientation ne lui est suggérée. Le psychanalyste se base sur une des œuvres majeures d'Hoffmann, *Les élixirs du diable*, pour évoquer effectivement ce sentiment d'impuissance face à ce récit.

ETA Hoffmann est un maître inégalé de l'étrangement inquiétant dans la création littéraire. Son roman *Les élixirs du diable* déploie toute une panoplie de motifs auxquels on est tenté d'attribuer l'effet d'inquiétante que provoque l'histoire... A la fin du livre, quand lecteur est informé après coup des présumés de l'action qui lui avaient été dissimulés

⁸⁸ Paul Laurent Assoun, *littérature et psychanalyse*, ellipses, 2014, p175

⁸⁹ Paul Laurent Assoun, *littérature et psychanalyse*, ellipses, 2014, p178

jusque-là, cela n'a pas pour résultat d'éclairer le lecteur mais au contraire de le plonger dans une confusion totale »⁹⁰

2.7.2 Le double en littérature

Le psychanalyste met en évidence l'existence cachée d'un motif, un terme employé par Freud, qui peut être ignoré par l'écrivain mais qui peut être repris d'une œuvre à l'autre. Un des motifs traités par Freud est celui du Double, ce dernier qui est fortement utilisé dans les contes fantastiques et surtout chez Hoffmann dans *Les élixirs du diable*, ainsi que chez Stevenson dans *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*.

Le thème du double s'impose, sur le plan théorique et sur le plan du récit fantastique, comme venant à la fois accomplir et perturber l'approche du narcissisme, « **on ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre** »⁹¹

Le double ne disparaît pas nécessairement avec ce narcissisme primordial car cette représentation peut recevoir des stades d'évolution ultérieurs du moi, et dans ce moi un phénomène pourrait se spécifier et pourrait s'opposer au reste du moi qui sert à l'observation de soi et à l'autocritique qui se fait connaître à notre conscience psychologique comme « conscience morale ».

Avec le roman d'Hoffmann, *Les élixirs du diable*, Freud rencontre le développement littéraire typique du thème du double, avec l'histoire du frère Médard, qui succombe aux effets d'un élixir et porté à toutes les transgressions, le roman décrit l'étrange rencontre d'un moine avec son sosie dont la folie parasite les actes, ceci nous amène à dire que le thème du Double demeure récurrent chez Hoffmann à travers toute son œuvre.

En plus de Freud, il y a un autre psychanalyste qui a abordé la notion du Double, c'est Otto Rank qui, dans son étude *Le double* (1914), a décrit 'le thème du Double dans la littérature' et a dégagé toute sa signification inconsciente, Rank dégage le motif du double juste après que Freud eut introduit la catégorie du « motif inconscient » pour le placer dans la perspective de « L'inquiétante étrangeté ». Selon Rank, le double était à l'origine une assurance contre la disparition du moi, « **un démenti énergétique de la**

⁹⁰ Colloque de Cerisy, *La littérature fantastique*, Albin Michel, p225

⁹¹ Freud, *l'inquiétante étrangeté*, op.cit, p236

puissance de la mort et il est probable que l'âme immortelle a été le premier double du corps »⁹²

En effet, le motif du Double constitue « **une formation appartenant aux temps originaires dépassés où le moi ne s'était pas délimité de façon tranchée par rapport au monde extérieur et à l'autre** »⁹³ A travers ce vécu du moi, cela renvoie à cette potentialité d'altérité qui n'a jamais été évacuée de soi. Et c'est justement ce caractère privilégié de cet effet qu'on entrevoit dans le genre fantastique hoffmannien.

Il est arrivé à Freud d'évoquer Hoffmann, non plus comme créateurs de motifs mais à travers un détail biographique, rappelant que l'écrivain a le pouvoir de déchaîner certaines situations d'enfance et de les enchaîner en scénarios d'écriture. Comme le témoignage d'Hoffmann dont on a relevé l'importance dans l'essai sur l'inquiétante étrangeté :

Hoffmann avait l'habitude de ramener la richesse en formes qui se mettent à la disposition de ses œuvres, à l'alternance d'images et d'impressions lors d'un voyage qu'il fit en voiture de poste, alors que nourrisson, il vivait dans le giron maternel »⁹⁴

Ainsi donc « l'Umheimlich » serait ce qui a été familier et qui, dans certaines occasions, se manifeste. Quel « familier » ? Quel « passé » ? Pour répondre à ces questions, la pensée de Freud va jouer un tour étrange à la notion littéraire esthétique et psychologique d'inquiétante étrangeté pour y retrouver les notions analytiques d'angoisse, de double, de répétition et d'inconscient.

2.7.3 Le rêve et son interprétation psychanalytique

Pour Freud, le rêve est l'expression d'un désir refoulé qui nous apparaît de manière déguisée. Il met donc en scène ce désir de façon à ce que la forme (le contenu manifeste) masque le fond (le contenu latent). Le psychanalyste avait repéré quatre procédés utilisés par notre inconscient pour fabriquer nos rêves. « Tout rêve est l'accomplissement (déguisé) d'un désir (refoulé, réprimé) », écrit Freud dans son *Interprétation des rêves* (PUF, 1999, épuisé)

⁹² *Ibid*, p77

⁹³ Freud, *l'inquiétante étrangeté*, op.cit, p248

⁹⁴ *Ibid*, p236.

Le rêve est la « voie royale qui mène à l'inconscient ». Un songe se lit comme un rébus. Il s'agit donc de prendre une par une les images qui le composent, pour repérer quelles idées ou quels mots elles dissimulent.

Cette découverte et son affirmation constituent une rupture dans le domaine de l'interprétation des rêves. En effet, les religions ont toujours considéré les rêves comme l'expression du diable. L'incompréhension de leur scénario et la violence de certains songes laissaient penser que les rêves pouvaient être une manifestation du Mal. En conséquence, l'interprétation des rêves était interdite.

Selon Freud, l'inconscient qui se dévoile dans les rêves est constitué des pulsions qui naissent parallèlement à la construction psychique des individus. Les pulsions qui animent l'inconscient sont consciemment inavouables. Ces pulsions relèvent du principe de plaisir et sont naturellement rejetées par la conscience qui obéit au principe de réalité. Les désirs incestueux par exemple ne peuvent pas être raisonnablement admis. Ils sont donc refoulés par la conscience et restent, inconnus, dans l'inconscient.

Pour comprendre un rêve, il faut donc, par association, que le rêveur retrouve le chemin emprunté par l'inconscient et qu'il remonte petit à petit, en partant des images du rêve, jusqu'à son enfance et aux faits générateurs de ses pulsions (à l'Œdipe le plus souvent). A ce moment-là, la prise de conscience des pulsions refoulées de l'inconscient permet une libération du rêveur et la fin de ses angoisses. L'analyse des rêves a donc une place privilégiée dans la thérapie utilisée par Freud pour aider des névrosés : la psychanalyse.

Tous les thèmes du fantastique sont embrassés par l'œuvre d'Hoffmann, il ne se contente pas d'intégrer du surnaturel dans le réel, mais montre l'érosion du réel par le surnaturel.

Le fantastique s'est intéressé également à l'aspect spirituel de l'individu, il privilégie la sensibilité par rapport à la raison. L'exaltation du moi se double d'un désir spirituel de communication avec la nature dans sa globalité et une aspiration à réunir

l'âme et le corps « **Le rêve est considéré comme un lien entre microcosme et macrocosme.** »⁹⁵

Le rêve fantastique aime déborder sur le réel. Effectivement, tout le fantastique est marqué par cette idée, issue du romantisme allemand, que le rêve n'est qu'un reflet du réel. Un personnage de la nouvelle *Le magnétiseur* d'Hoffmann déclare :

Ainsi, tous ces rêves dont presque chaque individu a quelquefois éprouvé le tourment, comme de tomber du faite d'une tour ou d'être décapité, sont ordinairement provoqués par quelque souffrance physique, que l'esprit explique à sa façon ou motive d'après quelques représentation fantastique, prise parmi celles qui occupent son imagination »⁹⁶

L'auteur Thomas de Quincey donne au rêve une dimension qui traverse une part importante du fantastique ; « **La machinerie du rêve n'a pas été implantée pour rien dans le cerveau de l'homme, cette faculté est le seul grand conduit par lequel l'homme communique avec l'obscur** »⁹⁷

Freud explique que le rêve est une manifestation de l'inconscient, donc de nos désirs mais que l'esprit censure cette libre expression de ces désirs, rendant le rêve peu compréhensible. Il existe des auteurs qui répliquent à la psychanalyse en faisant d'elle la victime des basculements du fantastique.

En effet, à travers le rêve, après avoir posé la question de la connaissance de l'univers, le fantastique pose celle de l'identité. Donc, peut-on dire que le rêve serait le dernier refuge de la liberté ? A cet effet, les surréalistes pensent que le rêve est un des moyens qui permet d'accéder à une écriture de la conscience de l'esprit, qui est libéré de la logique et de la raison.

Après avoir fait une étude sur l'homme et l'œuvre des deux écrivains de notre corpus, on finira ce chapitre par l'étude de notre troisième écrivain qui paraîtra à la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, qui est l'écosais Robert Louis Stevenson.

3. Robert Louis Stevenson et la force d'imagination

⁹⁵ Millet et Larbé, *Le fantastique*, op.cit, p184

⁹⁶ Millet et Larbé, *Le fantastique*, op.cit, p185

⁹⁷ *Ibid*, p187

Le roman gothique britannique est reconnu par le mélange de mystère et d'in vraisemblable, le jeu de la surprise et de l'horreur, l'association d'une intelligence claire et d'un esprit démoniaque ainsi que la parenté de l'idéalisme et de la violence.

Au XIX^{ème} siècle, le récit fantastique voit la publication de deux œuvres majeures du fantastique mondial ; le *Dracula* de Bram Stoker⁹⁸ et *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde* de R.L.Stevenson⁹⁹. Ce dernier rencontre le plus grand succès puisqu'il semble exposer certaines vérités mythiques essentielles.

3.1 Eléments biographiques de Stevenson

Robert Louis Stevenson¹⁰⁰ vécut lui-même en errant, il chercha à tout prix la vérité. Cet homme d'une honnêteté anormale et d'une bonté quotidienne, chérissait les personnes ainsi que les enfants perdus de toutes les classes sociales. L'auteur retient deux éléments clés : la référence à une esthétique de la romance, à la fois nostalgique et détachée du modèle réaliste, et l'importance de la forme du roman historique comme moyen de se plonger dans l'âme d'un peuple.

Dès son jeune âge, il a été accompagné d'une nourrice qui le nourrit de récits et de contes superstitieux. Il est également lié à un imaginaire religieux centré sur la question du Mal et du péché originel, plaçant l'idée de faute au cœur de l'existence. Cet affrontement de deux valeurs contradictoires sera l'un des traits essentiels de l'imaginaire stevensonien, constamment hanté par le dialogue de l'action et de la transgression.

Stevenson se tourne vers les lettres et le métier d'écrivain. Il fréquente les artistes français et anglais, multiplie les articles et essais, souvent brillants, à travers une écriture à la fois plaisante et érudite. Il devient rapidement une autorité dans les milieux culturels et artistiques. Il commence par écrire des contes fantastiques ou humoristiques, inspirés des *Mille et une nuits* (*Les nouvelles mille et une nuits*, rassemblées en volume en 1882). Par la suite, Stevenson perdra de frivolité dans son ton, choisissant toujours de

⁹⁸ Bram Stoker, *Le dracula*, Le livre de poche, 2009

⁹⁹ R.L.Stevenson, *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, Phébus, 2010

¹⁰⁰ C'est un écrivain écossais né le 13 novembre 1850 à Édimbourg, tout au long de sa vie il fait preuve d'une bonté exemplaire et d'un génie inquiétant, il n'est pas de ceux que l'on peut lire sans connaître la nostalgie des grandes aventures tombées en désuétude.

se situer dans un rapport de proximité avec son lecteur où il se pencha vers un autre type d'écriture.¹⁰¹

3.2 Le roman d'aventures selon Stevenson

Robert Louis Stevenson est l'un des maîtres incontestables du roman d'aventures et de récits fantastiques. Il est également l'une des figures les plus influentes, puisqu'il initie le renouveau du genre, et l'un des plus grands théoriciens, puisqu'il définit inlassablement, au fil d'essais lumineux, les conditions d'un roman d'aventures.

Ces éléments se sont combinés pour déterminer certains des traits fondamentaux de l'écriture stevensonienne. En particulier, ils expliquent le mépris de l'auteur pour les œuvres tournées trop directement vers l'actualité. Plus spécifiquement, il attaque violemment l'esthétique réaliste. Il oppose à celle-ci une esthétique romanesque, souvent précieuse, et reste fortement attaché à un style extrêmement maîtrisé et dépouillé. Cela le rapproche de certaines esthétiques de l'art pour l'art, plus attaché à la forme qu'au fond, à la cohérence interne de l'œuvre et à celle de l'univers de fiction plutôt qu'à la fidélité au réel.

Cela se traduit par une écriture particulière, que Marcel Schwob a décrite comme un « **réalisme irréel** »¹⁰²: il met l'accent sur des images incongrues, mais extrêmement frappantes qui paraissent vraies par leur irréalité. Elles viennent de ce que, selon Stevenson, « **l'art ne doit pas rendre les histoires vraies, mais les rendre typiques** »¹⁰³ C'est privilégier les exigences de l'œuvre contre toute logique extérieure, et les règles de l'imaginaire contre celles du réel.

C'est le lecteur qui est au centre du dispositif romanesque : « **la scène est réussie lorsque le lecteur joue consciemment à en être le héros** »¹⁰⁴ écrit encore

¹⁰¹ A partir de 1887, Stevenson quitte la Grande-Bretagne pour des régions plus clémentes, il va d'abord en Amérique, où en Californie il enseigna à lire aux enfants, puis la Polynésie, où il vivra durant les dernières années de son existence. Là, il rédige divers essais prenant la défense des populations indigènes, mais aussi de nouveaux récits de voyage et des romans d'aventures exotiques. Par la suite, il tomba malade et le 03décembre 1894, le romancier mourut. Il fut aimé de tous au point où un habitant de Samoa s'accroupit auprès de son corps et il prononça : « maintenant il n'y a plus d'hommes » (cité dans la préface du *Cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, Union générale, 1976, p9)

¹⁰² George Trembley, Marcel Schwob *Faussaire de la nature*, Droz, 1969, chapitre III p180.

¹⁰³ Baronian, Jean Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique*, La table ronde Paris 2007, p68

¹⁰⁴ *Ibid*, p69

Stevenson. L'autre modèle, c'est bien sûr celui du rêve, ou du cauchemar, Stevenson affirme ainsi que c'est un rêve qui est à l'origine de *Docteur Jekyll*, et c'est sur les cauchemars de Jim qu'il achève le récit de *L'Île au trésor*.

Cette compréhension des codes du roman d'aventures apparaît en particulier avec *L'Île au trésor* (1883), qui représente sans doute le véritable point de départ de l'œuvre de Stevenson et un moment de renaissance de l'histoire du roman d'aventures. C'est peut-être pour cette raison que Stevenson a plaisamment décrit cette œuvre comme son « premier livre ». Ce roman, commencé comme un jeu à partir d'une carte d'île imaginaire dessinée pour un enfant, a finalement eu un retentissement qui a largement dépassé la sphère du récit enfantin.

C'est qu'en tentant de se consacrer « de bout en bout à la construction et à la mise en scène de ce rêve de petit garçon », Stevenson a atteint à l'essence du genre. En prenant son roman de *l'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, d'où le récit est écrit à partir d'un rêve. Il l'a fait en empruntant volontairement à un grand nombre de sources du récit d'aventures, il l'a fait enfin en abandonnant le discours moral, éducatif ou religieux qui servait de soubassement au récit de jeunesse à l'époque pour replacer la logique du récit au centre de la problématique de l'aventure. Bref, il a cherché consciemment à atteindre à la quintessence du genre.

L'œuvre sera suivie par d'autres, toutes aussi fameuses ; *Catriona* (1886 et 1893), *La Flèche noire* (1884)¹⁰⁵, *Le Maître de Ballantrae* (1884)¹⁰⁶ sont quelques-uns de ses romans d'aventures historiques. Quelques années plus tard, d'autres récits d'aventures géographiques vont paraître qui sont plus tardifs et souvent d'une veine plus réaliste et sombre : *Ceux de Falesa* (1892)¹⁰⁷, *Les trafiquants d'épaves* (1892)¹⁰⁸ ou *Le Reflux* (1894).¹⁰⁹

Un autre ensemble doit être évoqué, celui du récit fantastique, dont l'œuvre la plus fameuse est *L'étrange cas du Docteur Jekyll et de Mister Hyde* (1886), mais parmi lequel il faut également citer *Ollala*¹¹⁰ ou *Markheim*.¹¹¹

¹⁰⁵ Stevenson, *La flèche noire*, serpent à plumes, 2008

¹⁰⁶ Stevenson, *Le maître de Bellantrae*, Folio, 2000

¹⁰⁷ Stevenson, *Ceux de Falesa*, La table ronde, 1990

¹⁰⁸ Stevenson, *Le trafiquant d'épaves*, volumen, 2012

¹⁰⁹ Stevenson, *Le reflux*, Albin Michel, 1991

¹¹⁰ Stevenson, *Ollala*, Folio, 2016

En réalité, l'œuvre de Stevenson est marquée dès l'origine par une grande ambiguïté. L'aventure figure en effet chez cet auteur tout à la fois le lieu du désir et le lieu de l'interdit. Pénétrer dans l'aventure, c'est choisir la transgression. Cette transgression est celle qui ouvre aux possibles, à une sorte d'enthousiasme romanesque, celle de l'homme qui peut enfin agir.

Autrement dit, dans tous les romans de Stevenson, à travers la rencontre dialectique de deux personnages, se dessine l'affrontement fondamental d'une vision morale et d'une vision esthétique de l'aventure, c'est ce qui fait tout le charme de son œuvre.

L'influence de Stevenson a largement dépassé les frontières du Royaume-Uni. En France par exemple, André Gide a dévoré les œuvres de Stevenson, ainsi que beaucoup d'autres qui ont tous été marqués par les récits d'*e l'écosse. La popularité de ses récits n'a jamais baissé, et nombreuses sont les adaptations qui en ont été faites, aussi bien sous forme de livres qu'au cinéma, tel que l'a souligné William James à propos du roman de Stevenson où il affirme : « **Je crois qu'on n'a jamais rien écrit de plus beau et de plus profond.**»¹¹²

3.3 La singularité de l'œuvre de Stevenson

La problématique centrale de l'œuvre comme de la vie de Robert-Louis Stevenson tourne de manière obsédante autour d'un sésame, qui en a conduit plus d'un à la folie et quelques autres au génie. Considéré dans l'ensemble de son œuvre à la lumière d'un tel affrontement, Stevenson, tant artiste qu'aventurier, s'affirme comme l'un des écrivains introspectifs les plus téméraires du XIXe siècle « **On ne lui trouverait d'égal, dans cette psychologie des profondeurs, que Henry James et Dostoïevski** ». ¹¹³ L'ampleur de son combat illustre de façon exemplaire la lutte sans merci que se livrent en un même être la passion du bien et l'appel des démons destructeurs.

Il existe un certain malentendu entre l'œuvre de Robert Louis Stevenson et sa réception. Souvent amalgamée à de la littérature populaire pour enfants et adolescents

¹¹¹ Stevenson, *Markheim*, create space independant publishing platform, 2015

¹¹² Gérard Joulé, *La vie aventureuse de R.L.Stevenson*, Lettres, Lausanne 2001, p32

¹¹³ *Ibid*, p34

en manque d'aventure, son œuvre recèle pourtant des trésors d'observations sur l'âme humaine.

Au-delà de ces récits qui retiennent immédiatement l'attention du public, Stevenson ne cesse, d'écrire de nombreux essais et articles sur la littérature et la structure du roman, analyses passionnantes que l'on peut aujourd'hui retrouver dans le recueil *Essais sur l'art de la fiction*. Ces textes impressionnèrent de grands écrivains tels que Henry James et Jorge Luis Borges qui tous deux s'inspirèrent de ses travaux pour proposer les leurs. Vladimir Nabokov, à propos de ses essais sur la littérature déclare « **Les remarques les plus intelligentes jamais écrites sur la littérature.** »¹¹⁴ ainsi que Jorge Luis Borges quand il affirme que « **Stevenson a donné plus de bonheur aux lecteurs que tout autre écrivain.** »¹¹⁵

Or, ses nouvelles et romans d'aventure, romance et horreur manifestent une profonde intelligence de la narration. Stevenson est également un lucide théoricien du récit, il exploite tous les ressorts du récit : il multiplie les narrateurs et les points de vue en insérant dans son récit mémoires ou lettres de personnages, ce qui a pour effet de donner des versions différentes de la même histoire et de laisser ouverte l'appréciation des personnages et des événements comme la signification même du récit.

Ainsi, *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* s'achève significativement sur la confession de Jekyll, sans que les narrateurs précédents ne reprennent la parole, soit pour tirer le sens de cette aventure et des questions éthiques qu'elle pose, soit pour réfuter la version des événements que donne Jekyll : au lecteur de décider. Stevenson recourt souvent à des narrateurs à la compréhension limitée ou à des points de vue lacunaires, qui assurent un suspense maximal et favorisent une incompréhension initiale propice au fantastique.

L'art du récit de Stevenson se double d'une écriture extrêmement visuelle, propice aux scènes particulièrement frappantes, comme la métamorphose évoquée dans *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, que nous tenterons d'évoquer dans ce qui suit.

3.4 Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde (1886)

¹¹⁴ Pierre Mac Orlan dans, la préface de *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, Union générale Paris 1976, p8

¹¹⁵ *Ibid*, p11.

C'est un roman de Stevenson paru en 1886. Il s'inscrit dans le genre fantastique, il devient rapidement un classique de la littérature anglaise. C'est un triomphe immédiat au Royaume-Uni comme aux Etats-Unis et classe irrémédiablement l'auteur parmi les plus grands écrivains de langue anglaise. Ce roman, devenu une référence mondiale sur le thème du combat entre le bien et le mal montre également la profonde diversité de ses textes et de la structure de ses romans.

La première version de *Dr. Jekyll et Mr. Hyde* terrifia son propre auteur et surtout son épouse, écrit en un seul jet et sur trois jours, le texte définitif conserve néanmoins toute la force du rêve qui l'a suscité. Dédoubllement de la personnalité, retour du refoulé, instinct de mort, la psychanalyse. Érigé au statut de mythe, maintes fois porté à l'écran, simplifié et trahi, *Dr. Jekyll* exige une relecture attentive. Alors se découvre une œuvre rigoureuse et inspirée, d'une richesse de pensée et d'une modernité absolues.

L'auteur décrit le Dr Jekyll comme un personnage philanthrope obsédé par sa double personnalité. Il met au point un philtre pour séparer son bon côté de son mauvais et c'est ce dernier qui vaincra et qui le transformera en un monstrueux personnage de Mr Hyde.

Dans ce roman fantastique, Stevenson choisit le décor de Londres victorien de son époque, une ville double où se côtoient les quartiers sombres aux ruelles étroites, et les artères commerçantes, aux belles demeures bourgeoises. A Soho, repère des individus louches et des prostitués. Hyde possède une résidence et peut commettre ses crimes. Dans les quartiers bourgeois, se promènent de respectables notables tels Mr Utterson et Mr Enfield, et habitent le Docteur Jekyll. Ces deux mondes représentent deux univers parallèles qui ne se rencontrent jamais.

Enfin, *L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde* a eu un impact considérable sur la culture populaire et la représentation de thèmes aussi différents que le combat entre le bien et le mal ou le dédoublement de personnalités.

3.4.1 Un rêve concrétisé

La notion du rêve joue un rôle prépondérant dans l'œuvre de Stevenson, d'ailleurs ses rêves d'ailleurs et d'aventures absolues sont au cœur de ses écrits.

Dans une lettre adressée à F.W.H Myers¹¹⁶, Stevenson raconte comment, dans ses rêves, il vit toujours un curieux état de dédoublement de la personnalité au point d'appeler « l'autre compagnon » cette projection onirique de lui-même. Ce phénomène n'est pas étranger à la conception de l'histoire de Jekyll, qui est tourmenté par le spectacle de sa déchéance, et qui refuse de vivre cette dualité. En fait, l'origine immédiate de ce récit est que Stevenson raconte un rêve bien précis¹¹⁷. Il s'agirait **« d'un cauchemar qui correspond à une scène où Hyde poursuivi pour un crime, avale la fameuse poudre et subit sa transformation en présence de ses poursuivants »**¹¹⁸

L'histoire de L'étrange cas du *Dr Jekyll et de Mr Hyde* a débuté durant une nuit de sommeil, alors que Stevenson faisait un rêve. Son épouse, Fanny Stevenson, a entendu que son mari rêvait de cette histoire mais elle a interrompu son rêve à cause des cris horribles qu'il poussait, qu'elle crut bon de le réveiller...Le rêve s'est arrêté quand le personnage principal de l'histoire se découvre une double personnalité...cette même nuit, il a commencé à l'écrire.

Stevenson loin de la remercier pour avoir délivré de l'angoisse suscitée par le cauchemar, il proteste avec véhémence, **« j'étais juste en train de rêver un superbe conte de terreur » puis il écrit à Fanny en lui disant, « un rapide récit de Jekyll et de Hyde jusqu'à la scène de la transformation »**¹¹⁹ Elle ajoute à propos du roman de Stevenson qu' **« Un cauchemar qualifié de superbe, c'est qu'aussitôt le romancier Stevenson l'a transformé en conte, passant instantanément de l'informe du cauchemar à un récit de terreur »**¹²⁰

Ce roman de Stevenson renouvelle le thème classique de la rencontre d'un homme avec son double, la nouveauté vient de ce que Jekyll découvre un élixir qui lui permet de se dédoubler. Ce dernier projette Hyde hors de lui-même.

Ainsi, nous sommes le témoin d'un processus de métamorphose, nous n'en voyons pas les seules conséquences, nous y assistons en direct tout comme l'auteur y a

¹¹⁶ Fondateur de la société de recherche psychique

¹¹⁷ Dans un article publié et intitulé un *chapitre sur les rêves*, dans *Essais sur « l'art de la fiction »*, Mars 1998

¹¹⁸ Pierre Mac Orlan, préface de *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p10

¹¹⁹ Van de Grift, *Souvenirs de Mr Hyde*, essai sur l'art de la fiction, op cit

¹²⁰ Pierre Mac Orlan, Préface de *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p14.

assisté dans son rêve. De là, la force et l'originalité du roman, de là également l'effet persistant qu'il produit en nous.

Dès lors, on comprend mieux pourquoi *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde* est issu d'un rêve, Cela signifie que nos rêves sont le lieu de toutes les métamorphoses, que dans les rêves on aura forcément des phénomènes à être métamorphosés. Le rêveur voit sa personne voler en éclats, il se démultiplie, il est cet homme violent, cet enfant meurtri, ce nourrisson savant ou cette femme adorée.

Il y a lieu de penser que Stevenson fut un grand rêveur, n'ignorait rien des ressources que le rêve fournit à la création littéraire. Le rêve était son « laboratoire » intime, caché derrière la porte.

Que se passe-t-il dans ce que Stevenson nomme « arrière-grenier » ou « théâtre intérieur » ? L'auteur ici se réfère, dans cet écrit consacré aux rêves, à son expérience personnelle ne fait aucun doute, il citera également « **il se mit également à mener ainsi une double vie, une de jour et une de la nuit, l'une dont il avait tout lieu de croire qu'elle était la vraie, et l'autre dont il n'avait aucun moyen de prouver qu'elle était fictive** »¹²¹

Il met tellement l'accent sur le rêve, que Stevenson déclare « **l'art de la fiction n'est que le produit de l'art du rêve...les romans sont des enfants de nos nuits.** »¹²² « Double vie » disait Stevenson, qu'il faudrait dire que lorsque le rêve vire au cauchemar, est dû au fait d'assimiler à une autre dualité, celle du bien et du mal. Ou la nuit obscure et la nuit agitée n'engendrent-elles que des monstres ? ou ne ferait-elle pas apparaître une multiplicité d'êtres, de figures, que Stevenson, que Jekyll préfèrent, le désignant comme démoniaque, comme mauvais et comme le mal qui est en nous ?

Il nous semblerait que Stevenson a remarqué cela, il a vu les limites de l'explication de *l'étrange cas du Dr Jekyll*, par une double nature de l'homme.

En mettant en scène les drames internes aux personnages, Stevenson contribue à établir les caractéristiques du fantastique moderne, à l'arsenal gothique, il préfère se concentrer sur les ombres de la conscience humaine.

3.4.2 Le résumé de l'œuvre

¹²¹ Pierre Mac Orlan, Préface de *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p17

¹²² *Ibid*, p15

Dans la ville londonienne, on apprend une agression d'une jeune fille par un dénommé Mr Hyde, Mr Utterson, notaire et ami de Dr Jekyll, apprend que Mr Hyde, homme à l'apparence effrayante, est lié à son ami le médecin Jekyll. Ce dernier lui envoie un étrange testament dans lequel il lègue toute sa fortune à son ami Mr Hyde après sa mort.

Dr Jekyll est une personne estimée de tous, il reçoit souvent ses amis, cependant au fil du récit, le personnage devient renfermé et solitaire. Un crime vient d'être commis, ainsi on a retrouvé la canne de Dr Jekyll sur les lieux de l'agression. Mr Utterson est de plus en plus inquiet. Plus tard le notaire apprend que tout le monde est terrifié par le comportement du Dr Jekyll car il exige de lui ramener un ingrédient indispensable, finalement Mr Utterson décide de partir chez lui au cabinet où il découvre le corps de Jekyll, mort dans les habits larges.

Le Docteur Jekyll est un philanthrope respecté au sein de la société londonienne. Mais sa tendance au vice se transforme peu à peu en obsession et il décide d'élaborer une potion qui le débarrassera définitivement de ses mauvaises pulsions. Hélas, au lieu de détruire son côté sombre, ce remède donne naissance à Mr. Hyde, un être malfaisant qui domine le corps du Dr. Jekyll pendant la nuit.

En avalant un breuvage, il a réussi à séparer son âme en deux parties ; l'une bonne et l'autre mauvaise, mais le mauvais côté a pris le dessus sur le bon et le gentil Dr Jekyll à tel point qu'il ne peut redevenir ce qu'il était, aussi le médecin a préféré la mort que d'être l'incarnation du mal et Mr Utterson a gardé ce secret pour protéger son ami...

3.5 Influence du roman de Stevenson

Alors que son influence dans le monde des lettres a été considérable, Stevenson a rapidement souffert, après sa mort, du désaveu que subissait l'ensemble du *roman*, ce récit d'imagination que les Anglo-Saxons ont longtemps opposé, comme genre à part entière, au *novel*, récit réaliste, avant d'en faire, au XXe siècle, le synonyme du récit populaire, voire, plus récemment, du récit sentimental.

Jusqu'aux années 1970, son œuvre est largement délaissée par la critique universitaire, avant de se retrouver à nouveau citée parmi les plus importantes du XIXe siècle à partir des années 1980. Dans son essai critique sur l'auteur, *Robert Louis Stevenson, a Critical Study* (1924), Frank Swinnerton n'avait pas tort d'écrire que

Stevenson est le dernier des auteurs de *romance*, et qu'il signe la mort du genre. Il en signe certes la mort, mais il en représente aussi l'acmé.

Quand Stevenson se penche sur la romance, le récit réaliste triomphe dans toute l'Europe. Le temps est passé de longue date depuis l'essai fameux de Walter Scott. Stevenson réagit vivement à ce triomphe du réalisme et, avec quelques-uns, à commencer par Andrew Lang, il tente de revivifier ce type de récits, en tentant d'en saisir les mécanismes. En agissant de la sorte, il bouleverse le roman d'aventures britannique, jusqu'alors confiné à la littérature de jeunesse

Cette nouvelle est devenue une référence dans la culture mondiale comme allégorie de la double personnalité, tiraillée entre le bien et le mal, de chaque être humain.

Elle peut se lire comme une nouvelle d'épouvante. On peut également l'interpréter comme une œuvre sur le dédoublement de la personnalité, phénomène décrit par plusieurs médecins de la fin du XIX^e siècle. On peut aussi la voir comme une allégorie de la tendance victorienne à l'hypocrisie sociale.

Des nombreux cinéastes et écrivains se sont inspirés du roman de Stevenson. Par exemple, le film de Jean Renoir intitulé « Le testament du Dr Cordelier » ou celui de Jerry Lewis en 1962 intitulé « Docteur Jerry et Mr Love » qui sont des adaptations de l'œuvre. Beaucoup de livres se sont basés sur le thème du double qui est clairement présent dans ce roman.

Don Quichotte et Sancho Panza de Cervantès ou *William Wilson* d'Edgar Allan Poe sont des exemples d'histoires qui utilisent cette ressource. L'histoire la plus proche de celle de Stevenson est écrite en 1891 par Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Grey*, puisqu'elle a en commun le pacte avec le diable et la double personnalité.

En 1886, Stevenson écrit *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et M. Hyde*, à une époque où nombre de certitudes scientifiques sont remises en question par des découvertes récentes, et où l'on se prend à imaginer ce que la science va permettre dans le futur. De nombreux écrivains, anglais surtout, sont séduits par ces thèmes évoqués dans l'œuvre de l'auteur, dont le cinéma s'emparera bientôt. Jules Verne a déjà publié une bonne partie de son œuvre, Marie Shelley a imaginé le personnage de Frankenstein depuis longtemps et H.G. Wells ne tardera pas à publier, entre autres, *La Machine à explorer le temps*.

3.6 La morale dans l'œuvre de Stevenson

Seul le fantastique avec ses ténèbres, ses ambiguïtés et ses écrans offre à l'Inconscient qu'il exige pour s'exprimer plus amplement. Avec son penchant pour l'apologue, Stevenson ne pouvait hésiter à mettre le fantastique au service de la morale, ni à prendre le surnaturel pour instrument du châtement. Une véritable novation ou une accélération de l'évolution de ce genre littéraire.

Certes, tout n'est pas neuf dans la contribution de Robert Louis Stevenson. Un moralisme rigide le maintient dans un manichéisme sommaire. Ainsi, les maudits se reconnaîtront, chez lui, à leur disgrâce physique, à la répugnance qu'ils inspirent, il leur fait jouer le rôle du traître avec un visage de traître, l'écrivain voit en leur laideur, **« le simple reflet d'une vilaine âme qui transparait ainsi à travers son revêtement d'argile et le transfigure »**¹²³

Cependant, l'important est qu'il ait mis l'évènement au service du sentiment ou de l'idée, et non le contraire, et cela afin de ressortir une morale à travers l'action ;

qu'il ait remplacé des coups de théâtre pour un envoûtement progressif, qu'il ait préféré le conflit de sentiments à l'avalanche des incidents, qu'il n'ait pas abusé de l'arsenal de la peur, qu'il ait à renoncer à multiplier les labyrinthes, pour conduire le lecteur vers une issue simple sans l'embrouiller »¹²⁴

Avec Stevenson, le fantastique cesse d'être **« un musée de figures de cire, un jeu d'ombres et de miroir, des mirages qui s'allument et qui s'éteignent au gré des caprices d'un auteur »**¹²⁵ qui en réalité contemple son œuvre comme si elle lui était étrangère. Après avoir glissé ses pensées dans celles des personnages, Stevenson a contribué à donner une sensibilité, un accent de sincérité pour la surprise du lecteur plutôt que pour sa participation.

¹²³ Stevenson, *Le cas étrange du Dr Jekyll et Mr Hyde*, op.cit. p124.

¹²⁴ Rochefort-Guillout Sophie, *La littérature fantastique en 50 ouvrages*, ellipses, Paris 1998, p145.

¹²⁵ *Ibid*, p146.

Au lieu des ténèbres gothiques, Stevenson favorise l'état de conscience, en dépouillant le fantastique de sa machinerie théâtrale, il l'a réintroduit dans la réalité, puisqu'il tient au critère moral.

En mettant en scène les drames internes aux personnages, Stevenson contribue à établir les caractéristiques du fantastique moderne, en comparant à l'arsenal gothique, il préfère les ombres de la conscience humaine.

Ainsi, nous pourrions dire que les récits fantastiques de Stevenson sont donc d'une extrême cohérence. Le thème du péché, qui est en fait inséparable du thème pathologique et fantastique du double, ne cesse d'être représenté dans ses œuvres qui s'attachent à montrer les deux aspects conflictuels et solidaires de l'être humain.

Que les récits dont l'origine onirique, comme *Le cas étrange du Dr Jekyll* ne doit rien au hasard, puisque c'est aussi une des œuvres où l'obsession de la dualité de l'homme, révélée d'une manière privilégiée par le rêve, est soulignée de la manière la plus intense. Stevenson assure avoir eu d'abord la révélation onirique des images à partir desquelles il a composé ses récits et s'être contenté ensuite de les interpréter et de leur donner une signification morale.

En effet, Stevenson ne démontre pas l'abolition des pôles du Bien et du Mal, il proclame leur inversion. Au terme de ce livre de fascination, de mort et d'angoisse, qu'est *Le cas étrange de Dr Jekyll et de Mr Hyde*, le mal se libère et Stevenson avec lui, ce qu'il définit comme une sorte de vengeance de l'art sur la morale. A moins que la littérature elle-même ne soit le Mal, comme quelques-uns sont enclins à le penser. Ainsi, selon Stevenson, l'aventure est la victoire du Mal.

Au terme de cette étude sur la littérature fantastique et de l'élixir, nous remarquons que le concept de fantastique renvoie à plusieurs sens, selon le point de vue adopté des théoriciens et selon les auteurs qui l'utilisent, ou les champs théoriques dans lesquels il est produit. Et que l'élixir nous renvoie à diverses représentations, qui seront adoptées par les personnages de notre corpus, pour cela nous allons le développer dans la partie analytique de l'œuvre.

Par ailleurs, dans ce chapitre, pour atteindre les objectifs voulus, nous avons mis en exergue les éléments essentiels à la compréhension des textes qui font l'objet de

notre étude. Ainsi selon François Freby : « **Pour comprendre le signifié d'un récit de fiction, il faut connaître le référent du monde réel dont il s'inspire** »¹²⁶

En étudiant les différents parcours de nos auteurs, Balzac Hoffmann et Stevenson, ainsi que leur œuvre, nous avons pu dégager les résultats suivants à savoir qu'il existe des pôles d'influence entre ces trois écrivains, que nous allons développer davantage dans la partie analytique. Aussi, nous avons pu démontrer que la vie de l'auteur fait partie intégrale de son œuvre. C'est ce que nous tenterons de définir dans les prochains chapitres.

A présent, nous nous intéresserons à la représentation de l'élixir dans les œuvres en question. Nous verrons comment chacun des auteurs procèdent à une imagination hors du commun pour représenter leur personnage. Ainsi, pour se représenter le monde, l'homme fait appel à son imaginaire, un lieu où s'oppose le réel à l'irréel et où la créativité trouve son essor. Ce sont les traces de ces excursions dans l'ailleurs, par le biais de l'élixir, que nous essaierons de traquer dans le chapitre qui suit.

¹²⁶ François Freby, *l'effet réel fiction ou l'impossible non fiction et l'impossible vraisemblance* dans www.fabula.org/essets/interventions/5.php

CHAPITRE 2

APPROCHES DEFINITOIRES DU FANTASTIQUES ET DE L'ELIXIR

I. A la découverte du fantastique

A travers ce chapitre, nous allons nous approcher du fantastique, en tant que genre, qui englobe les œuvres du corpus que nous avons choisies d'étudier et plus spécialement de cerner la notion de l'élixir qui est considérée comme l'objet déclencheur des trois romans. Ainsi, ce que nous allons évoquer dans ce chapitre n'est qu'une boîte à outils qui va nous amener à construire notre thèse.

1. La notion de fantastique définie par les théoriciens

Définir le fantastique revient à s'attaquer à un genre protéiforme en perpétuel mouvement. Pour le saisir, il faut en faire une étude synchronique et diachronique, tout en conservant à l'esprit qu'il est à la fois un registre et un genre, le registre étant la tonalité du texte (comique, tragique, lyrique) et le genre concernant la forme qu'il adopte (roman policier, roman épistolaire, nouvelle).

La difficulté à donner une définition exacte à « la littérature fantastique » dérive de la diversité des œuvres qu'elle englobe, regroupées dans les multiples anthologies du fantastique qui fleurissent en toutes langues et en tous pays. Le recours à l'étymologie du mot « fantastique » est à son tour explicable par le flou sémantique de ce dernier, entraînant une variété lexicologique ; fabuleux, imaginaire, irréel, surnaturel, étrange, merveilleux, bizarre, extraordinaire, etc. Donc c'est un terme qui est large et vaste, à tout comprendre, de tout ce qui échappe à notre entendement.

1.1 L'hésitation de Todorov

La définition donnée par Tzvetan Todorov qui explique que, « **le fantastique c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel** »¹²⁸. Cette notion d'hésitation comprend un instant du texte, une émotion et non le texte dans son intégralité. En fait, le fantastique confronte deux réalités qui ne devraient pas se confronter, si cette confrontation provoque des réactions, elle n'est pas en elle-même une émotion.

128

Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, éd. du Seuil, 1970. P12

Tzvetan Todorov propose une définition qui renferme trois caractéristiques:

D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'œuvre; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin, il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte: il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation poétique »¹²⁹

La première caractéristique de Todorov suppose qu'un texte est ou n'est pas fantastique selon l'attitude du lecteur. Nous pouvons dès lors affirmer que le texte ne peut obliger le lecteur à considérer le monde des personnages de telle ou telle manière, puisque ce dernier reste libre de voir ou de comprendre ce qu'il veut.

Dans la même optique, la deuxième caractéristique de Todorov situe maintenant l'hésitation dans l'œuvre, plus particulièrement comme étant ressentie par un personnage. S'il demeure vrai que l'hésitation peut être un des thèmes de l'œuvre, il serait toutefois mal fondé d'essayer de définir le fantastique à l'aide d'un de ses thèmes dans le récit.

Finalement, la troisième caractéristique parle de l'attitude du lecteur. Peut-on, par exemple, affirmer que le roman de Stevenson n'est point fantastique car il demeure assez aisé d'en faire une lecture psychanalytique ? La réponse est claire, un texte fantastique peut être perçu de différentes manières, poétiques, allégorique, psychanalytique, etc.

La définition de Todorov est d'autant plus trompeuse qu'elle propose une équation à retenir : fantastique=hésitation. Cependant, on peut exclure du fantastique des œuvres où toute hésitation est absente, comme dans *Dracula* de Bram Stoker, un roman qui élimine dès le début toute hésitation, pour le personnage comme pour le lecteur.

¹²⁹

Todorov Tzvetan, Introduction à la littérature fantastique, *op.cit.* P14

La définition donnée par Lovecraft est plus précise, il affirme qu' « *un conte est fantastique tout simplement si le lecteur ressent profondément un sentiment de crainte et de terreur, la présence de mondes et de puissances insolites* »¹³⁰

Selon Lovecraft, le genre est généré par les émotions qu'il suscite, le sens est relégué à l'arrière-plan, puisque l'incursion du surnaturel dans notre réalité est omniprésente.

Nous ne retenons donc de la définition de Todorov que le cadre réaliste du récit fantastique, puisque les hésitations appartiennent évidemment aux variantes possibles du genre. Voyons, dans ce qui suit, ce que pense un théoricien d'une autre école.

1.2 L'irruption insolite de Roger Caillois

Dans son ouvrage *Au cœur du fantastique*, qui nous intéresse particulièrement, puisqu'il touche justement aux limites du genre. De ce texte nous avons relevé plusieurs caractéristiques susceptibles d'éclairer notre analyse :

Le fantastique, au contraire [du féérique] , manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel [...] avec le fantastique apparaît un désarroi nouveau, une panique inconnue [...] dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle [...] les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un événement sinistre qui provoque la mort, la disparition ou la damnation du héros. Puis la régularité du monde reprend ses droits »¹³¹

Donc, nous remarquons que Caillois fait ressortir la différence majeure entre le fantastique et le merveilleux : le phénomène fantastique demeure étranger, voire impossible, dans la réalité de la fiction, alors que le phénomène merveilleux survient dans un monde imaginaire qui le permet et l'accepte sans problème. Caillois associe ensuite à l'apparition du phénomène fantastique un désarroi, une panique inconnue. La voie commence à s'éclairer toutefois, surtout si l'on ajoute un complément de définition du

¹³⁰ Lovecraft Howard Philips, *Epouvante et surnaturel en littérature*. Broché 1992. P25

¹³¹ Caillois Roger, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, 1965,p12

théoricien « **Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne** »¹³²

Autrement dit, si le personnage recherche le phénomène ou sait qu'il peut se manifester, ce dernier ne cause pas de panique inconnue ou de désarroi nouveau. De plus, si le personnage n'est pas convaincu de la véracité du phénomène, croit rêver ou halluciner, les chances sont bonnes pour qu'avec le fantastique n'apparaissent pas les conséquences proposées par Caillois.

A travers cette citation, nous déduisons que le fantastique s'oppose au quotidien et à l'image que l'on se fait de la réalité. Passons au théoricien Louis Vax, qui a une autre approche.

1.3 La rupture de Louis Vax

L'ouvrage de Louis Vax reste sans doute l'un des plus brillants publiés sur la littérature fantastique ; La séduction de l'étrange, dans sa totalité, pourrait être considéré comme une titanesque définition du genre.

Encore il tient à préciser que le *monde réel* est celui de la fiction, puisque la littérature fantastique tend à montrer les limites de nos perceptions réelles par le biais du langage. La *rupture* - caractéristique centrale - prolonge la définition de Pierre-Georges Castex, en explicitant le lien entre le réel et *ce qu'il pourrait être*.

On entend par fantastique, déséquilibre, Louis Vax le rappelle en le citant « **Le récit fantastique aime nous présenter, habitant le monde où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable** »¹³³.

Pierre George Castex présente une approche voisine à celle de Vax en affirmant « **Le fantastique, en effet, se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle, il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs** »¹³⁴.

¹³² Caillois Roger, *Au cœur du fantastique, op.cit., p24*

¹³³ Vax Louis, *l'art et la littérature fantastiques*, Presses universitaires de France, Puf Paris, 1960, p32

¹³⁴ Castex Pierre Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, éd. José Corti, 1994

1.4 L'atmosphère d'étrangeté de Jean-Baptiste Baronian

Dans son ouvrage *Un nouveau fantastique*, Jean-Baptiste Baronian n'entreprend pas de définir le genre, mais tente d'explorer le fantastique; il souligne toutefois que « **Si on cherche à isoler les véritables facteurs constitutifs du fantastique, on est très rapidement mis en présence de deux d'entre eux qui se détachent avec une indiscutable netteté** »¹³⁵.

Les facteurs mentionnés par l'auteur s'apparentent aux idées des autres théoriciens ; cependant, il greffe à son deuxième facteur un concept qui mérite d'être étudié, tel que le cite Baronian dans le passage suivant ;

D'une part, le facteur qui amène, sinon provoque la déroute du réel. D'autre part celui qui suggère une ambiguïté. Autrement dit, tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, de façon tout à fait spectaculaire ou purement allusive, entretient une atmosphère d'étrangeté immédiate, irréductible à la raison raisonnante »¹³⁶

L'ouvrage de Baronian nous permet d'introduire le concept de climat fantastique, en tant que frontière, dans notre schéma du genre et nous permet également de poser l'hypothèse suivante : la littérature fantastique ne serait-elle pas une littérature de questionnement ? Avant de répondre à cela, en fin de chapitre, poursuivons notre étude avec un théoricien moderne.

Par conséquent, après avoir cité tous ces théoriciens de la littérature fantastique, nous pourrions déduire que le fantastique est essentiellement appréhension, révélation et exploration des abîmes de l'esprit, puisqu'il est historiquement déterminé par ses relations étroites avec les sciences et les phénomènes psychiques.

1.1.1 La confrontation entre personnage et phénomène : Joël Malrieu

Dans son ouvrage *Le fantastique*, Joël Malrieu explique que le genre étudié « **repose, par essence, sur la confrontation de deux éléments seulement, un personnage**

¹³⁵ Jean-Baptiste Baronian, *Un nouveau fantastique*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977, p. 13.

¹³⁶ *Ibid*, p. 14

et un élément perturbateur».¹³⁷ Cette constatation qui englobe plusieurs genres de récits, amène l'auteur à proposer sa définition de la littérature fantastique:

Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage »¹³⁸

Nous croyons, à l'instar de Malrieu, que le *phénomène* ne peut être absent du récit fantastique. Par contre, le rapport entre le personnage et le phénomène peut s'opposer à la *confrontation*, peut même devenir un rapport de complicité.

Mentionnons enfin que nous approuvons les différentes possibilités exposées par Malrieu quant à la nature du phénomène ; c'est-à-dire que ce dernier peut être surnaturel ou autre, qu'il peut faire partie du personnage, être le personnage ou être extérieur à celui-ci, etc. Bref, l'auteur de *Le jantastique* propose plusieurs caractéristiques flottantes se rapportant au personnage et au phénomène fantastiques.

Ainsi, les idées de Joël Malrieu précisent les définitions examinées plus haut et nous aident à comprendre l'importance de bien cerner le phénomène pour avoir une juste vision de la littérature fantastique.

Une définition devient possible, à travers les différentes définitions citées par les théoriciens de la littérature fantastique, ainsi le fantastique est l'inconcevable devenu réalité. Que ce soit un inconcevable surnaturel (fantôme, vampire) ou tangible (personnages doubles, psychopathe), 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, le fantastique est une réalité qui se dérobe.

Le fantastique pouvait bien signifier terreur ou monstruosité, en effet, il fait partie de nos catégories mentales et de notre vie quotidienne, c'est un genre de filtre par lequel passe notre compréhension et notre conception du monde. Nous nous demandons si aujourd'hui, le fantastique serait désamorcé, ainsi nous nous interrogeons sur quoi consisterait cette amorce ? la terreur, le magique, tout ce qui se présente comme rare,

¹³⁷ Joël Malrieu, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 48

¹³⁸ *Ibid*, p49.

exceptionnel, mais que les auteurs, à travers leurs récits, ont donné comme vérité. Par ailleurs, le fantastique reste un secret, quelque chose que l'on devine mais qu'on ne pénètre jamais, c'est toujours ailleurs qu'il se tient. S'il a perdu les apparences inquiétantes qu'il produisait en nous autrefois, c'est qu'il se manifeste automatiquement en nous d'une manière obsédante et terrifiante.

Maintenant que nous avons une meilleure idée de ce qu'est la littérature fantastique occidentale, il serait intéressant de valider notre définition par l'analyse d'œuvres appartenant au corpus. C'est justement ce que nous nous proposons de faire dans le chapitre suivant.

2. Du mot au genre

La critique littéraire reste attachée à la question du genre pour poser le problème du fantastique en littérature cherchant à établir ses typologies ainsi que ses principes fondateurs.

S'interroger sur le fantastique en tant que genre revient à se poser la question de l'identité du genre fantastique. La théorie des genres littéraires lie cette identité générique à celle du terme accolé à des époques diverses et à des textes divers : « **L'identité d'un genre est fondamentalement celle d'un terme général identique appliqué à un certain nombre de textes** »¹³⁹

La littérature fantastique se réfère à une variété de la littérature, voire à un genre littéraire. Examiner des œuvres littéraires dans la perspective d'un genre est une entreprise particulière, c'est découvrir une règle qui fonctionne à travers plusieurs textes afin de leur appliquer le nom d'œuvres fantastiques, le nom de ce que chacun d'eux a de spécifique. Etudier « L'élixir de longue vie » dans la perspective du genre fantastique est tout autre chose qu'étudier le roman par lui-même, ou dans l'ensemble de l'œuvre balzacienne.

Todorov a observé que la définition statique d'un genre, voire de tout genre littéraire, se condamne à être contredite en permanence par les œuvres originales, qui font évoluer ce genre et doivent se détacher soit peu des critères génériques initiaux. Effectivement, il le montre dans le passage suivant où il affirme ;

¹³⁹ Schaeffer J-M, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Du seuil, Paris 1989, p65.

Une difficulté supplémentaire vient s'ajouter à l'étude des genres, qui tient au caractère spécifique de toute norme esthétique. La grande œuvre crée, d'une certaine façon, un nouveau genre et en même temps elle transgresse les règles du genre, valables auparavant (...) on pourrait dire que tout grand livre établit l'existence de deux genres, la réalité de deux normes, celle du genre qu'il transgresse, qui dominait la littérature précédente, et celle du genre qu'il crée »¹⁴⁰.

Dans *Le petit Robert*, il existe une définition où la dernière acception du terme présente le fantastique comme « genre fantastique dans les œuvres d'art ». Si simple et ordinaire que cela puisse paraître, chercher l'entrée du mot fantastique dans le dictionnaire est révélateur du trajet du mot au genre. Par le point de vue du théoricien du fantastique Roger Caillois, le genre est donc reconnu, « *bien que la question du genre est sujette également à de multiples débats et hésitations* »¹⁴¹, et entre finalement dans le dictionnaire comme catégorie distincte appliquée aux œuvres d'art.

Du mot « fantastique » au genre éponyme, il y a à la fois complicité, -de par le sentiment de fantastique, provoqué par la surprise, par des événements étranges, bizarres, hors de l'inadmissible, des éléments que la logique attribuerait au domaine de l'imagination ou à un surnaturel supposé-, et aussi distinction car le genre fantastique s'efforce justement de présenter tout cet « inadmissible » ou « irréel » comme réel ou du moins de suggérer cette possibilité de l'impossible.

2.1 Un genre profondément inscrit dans le XIX^{ème} siècle

Un tableau de l'état du monde et des connaissances au XIX^{ème} siècle s'avère alors indispensable si l'on veut appréhender la modernité de cette esthétique littéraire. D'abord, le fantastique est né de l'idéalisme et de la combativité romantique, et aussi des désillusions politiques, sociales, ontologiques, de ce que Nodier a coutume de nommer « école du désenchantement ».

¹⁴⁰ Todorov Tzvetan, *Poétique de la prose*, chapitre 4, éd Du Seuil, 1971.

¹⁴¹ Roger Caillois, *op.cit* p.11

2.1.1 Sur le plan politique et social

Comme l'exprimait Chateaubriand dans les *Mémoires d'Outre tombe*, « le vieil ordre européen expire », successivement après la révolution de 1830, le règne de Napoléon, ouvre une nouvelle vision de l'homme, en proie à une crise profonde des valeurs. Certains auteurs utilisent le détour fantastique pour prouver l'histoire tourmentée et des illusions perdues, comme Balzac où il peint l'époque de la terreur dans sa « comédie humaine ».

2.1.2 Sur le plan ontologique

Ennui, mélancolie, nostalgie définissent le mal du siècle avec son sentiment exacerbé d'étrangeté. L'explosion de la littérature du Moi qui prouve la prétention à l'universalité des philosophes, elle consacre la naissance d'un homme rendu problématique par l'émergence de sciences nouvelles qui apportent des révélations capitales. Le fantastique va être alors l'expression paroxystique du désaccord romantique entre le Moi et le monde.

Au XIX^{ème} siècle, on voit apparaître un goût marqué par les récits de type romance, qui est un genre américain, à travers lesquels les événements comptent plus que les actions, où Poe ne parle jamais de fantastique en introduisant le surnaturel dans ses récits. Ainsi, le fantastique, comme l'a noté Hélène Bessière : « **un développement sur l'impuissance du héros à organiser le réel** »¹⁴² Le climat d'étrangeté résulte de l'utilisation des thèmes rendus populaires par le développement considérable de la psychologie et de la psychiatrie, comme le repli mystérieux de l'esprit humain, le dédoublement de la personnalité interprété par les scientifiques, comme le démon qui est présenté sous forme du thème du savant fou, dans le récit de Stevenson à travers son personnage *Dr Jekyll et Mr Hyde*.

3. Le fantastique en littérature

Comme on l'a déjà évoqué, le fantastique ne se laisse pas bien cerner, pour cela on se demande, qu'est-ce que le fantastique en littérature ? est-ce un genre littéraire ? Se confond-t-il avec les autres variantes comme le surnaturel ou le merveilleux ?

¹⁴² Bessière Irène, *Le récit fantastique*, Larousse Université, Nancy 1973, p38

On admet que le fantastique est « **bien ce qui, dans la littérature privilégie l'inexplicable, l'irrationnel, le surnaturel, le bouleversant** »¹⁴³. Qu'il y ait un type de démarche littéraire où prime l'imaginaire pur, c'est l'évidence. Mais cela ne signifie pas que toute démarche répond aux mêmes besoins, met en jeu les mêmes structures narratives et possède les mêmes caractéristiques. Lorsqu'on analyse les mécanismes internes des œuvres, on s'aperçoit en effet que des équivalences existent mais en même temps subsistent de profondes divergences.

En fait, le fantastique ne constitue qu'une catégorie de la littérature de l'imaginaire ou de la littérature de l'étrange.

En somme, le fantastique est « **d'abord une idée, un simple concept que le récit littéraire module à sa guise** »¹⁴⁴. L'idée que notre monde, notre quotidien peut à tout moment être dérangé, transgressé, être perçu autrement que par la raison.

En quelque sorte, le fantastique pourrait être alors la démarche littéraire qui consisterait à parler logiquement de ce qui, dans notre appréhension du monde, ne ressortit pas précisément au rationnel et n'appartient pas à l'analyse objective.

Le fantastique en littérature est souvent mêlé au merveilleux, à l'étrange ou à la science-fiction, il se place à la limite de deux genres ; le merveilleux et l'étrange. Une des grandes périodes de la littérature surnaturelle, celle du roman noir, semble en apporter la confirmation. En effet, on distingue deux tendances ; celle de l'étrange et celle du merveilleux. Regardons donc d'un peu plus près ces deux voisines, nous remarquons que dans chacun des cas, l'autre surgit, entre le fantastique et l'étrange d'une part, le fantastique et le merveilleux d'autre part. Ils comprennent les œuvres qui maintiennent longtemps l'hésitation fantastiques mais s'achèvent enfin dans le merveilleux ou dans l'étrange.

3.1 Le fantastique et le merveilleux

La question de la définition du fantastique devient avant tout le problème du rapport entre le fantastique et le merveilleux, on aurait tort de croire que la distinction soit aussi aisée ; d'un côté, avec le réel et de l'autre côté avec l'imaginaire et le surnaturel.

¹⁴³ Millet G, Larbé D, *Le fantastique*, éd. Belin, Paris 2005, p23

¹⁴⁴ *Ibid*, p 30

La position la plus controversée est celle de Todorov, « **qui réduit le fantastique à une place médiane, qui sépare le fantastique étrange du fantastique merveilleux ; Il représente cette frontière comme suit** »¹⁴⁵

Figure 1 : Différence entre le fantastique, le merveilleux et l'étrange¹⁴⁶

Etrange pur :	Fantastique étrange	Fantastique merveilleux	Merveilleux pur
Des évènements insolites expliqués par la raison : coïncidences, expériences...	Des faits surnaturels recevant des explications rationnelles ; Réel-imaginaire(rêve, folie, drogues), Réel-illusion(hasards, supercheres)	Acceptation du surnaturel (Exemple, La morte amoureuse de Théophile Gautier)	Ex : Mille et une nuits, conte de fées : Evènements surnaturels sans provoquer de la surprise.

En plus du merveilleux, Todorov se sert également de l'étrange qui serait le genre voisin du fantastique. Les récits merveilleux et fantastiques peuvent paraître très proches mais ils sont fondamentalement différents, le rapport entre eux est la peine angulaire de la délimitation du territoire fantastique dans toute la tradition critique.

Charles Nodier, Ecrivain français du fantastique, se rapportait au merveilleux lorsqu' « il évoquait les Milles et une Nuits ou les Demi-Dieux de l'Iliade et l'Odyssée. C'est la perspective élargie du fantastique en tant que merveilleux moderne, un fantastique recouvrant tout ce qui relève d'un au-delà, d'un surnaturel, qu'il soit une extension imaginaire, par une mise en cause des normes que l'on tient pour le réel »¹⁴⁷.

Le merveilleux est l'univers des mythes, des contes de la féerie et du surnaturel, on n'y rencontre pas d'hésitation et de doute, on est plongés dès le départ dans un monde

¹⁴⁵ Apostol Sylvia, *Thèse Le fantastique littéraire en France*, Université Pitesti 2011, p44

¹⁴⁶ *Ibid*, p45

¹⁴⁷ Nodier C, *Du fantastique en littérature*, éd Slatkine reprints, Genève 1978. P.74.

où tout est possible. Le surnaturel ne constitue pas un mystère dans le merveilleux contrairement au fantastique.

Le fantastique peut être purement et simplement une extension imaginaire et non problématique du réel, ou bien il peut remettre en cause les normes de ce que nous tenons pour le réel et dès lors, entrer en conflit avec lui. Ainsi, le fantastique va des univers des contes de fées, ceux de la suspension volontaire de l'incrédulité, en posant par la représentation des aspects monstrueux de l'âme humaine, jusqu'aux univers fantastiques hermétiques qui mettent en question le statut de la réalité du réel et qui le subvertissent »¹⁴⁸

La différence essentielle résiderait dans la manière dont le fantastique et le merveilleux se rapportent chacun au surnaturel.

3.2 Le fantastique et l'étrange

Passons maintenant à l'autre côté de cette ligne médiane que nous avons appelée « fantastique-étrange ». En effet, ce sont des événements qui paraissent surnaturels tout au long du récit et qui reçoivent à la fin une explication rationnelle.

Dans les œuvres qui appartiennent à ce genre, 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, singuliers, insolites, inquiétants, et qui pour ce cela provoque chez le personnage et le lecteur, une réaction semblable à celle des textes fantastiques. L'étrange n'est pas un genre délimité au contraire du fantastique.

Si 'on en croit Freud, « **le sentiment de l'étrange serait lié à l'apparition d'une image qui s'origine dans l'enfance de l'individu ou qui apparaît comme un rêve** »¹⁴⁹, comme ce fut le cas de Stevenson en affirmant que le récit de son roman *Le cas étrange du Dr Jekyll et Mr Hyde*, le connaissait déjà auparavant.

Dans le récit étrange, l'irruption du surnaturel n'est qu'apparente, comme dans le fantastique, elle offre matière à interroger et peut provoquer la peur. Mais loin de demeurer mystérieuse, elle trouve une explication rationnelle. Le caractère insolite des

¹⁴⁸ Hoffmann G, cité par Mellier D, *l'écriture de l'excès*, éd. Champion Paris 1999, p60

¹⁴⁹ Assoun Paul Lauent, *Littérature et psychanalyse, Freud et la création littéraire*, éd.ellipses 1996

événements fait croire à une possibilité du surnaturel. Le rêve, l'hallucination, la folie, l'ivresse, l'influence des drogues et des breuvages consommés comme l'élixir, peuvent expliquer l'illusion temporaire du surnaturel.

Egalement, dans l'œuvre d'Edgar Poe, on ne trouve pas seulement des contes fantastiques, presque toutes ses nouvelles relèvent de l'étrange et quelques une du merveilleux. Cependant, Poe reste très proche des auteurs du fantastique par les techniques qu'il a élaborées. On sait qu'il a donné naissance au roman policier, ce voisinage n'est pas un effet de hasard puisqu'on écrit souvent que les histoires policières ont remplacé les histoires de fantômes.

On peut dire que dans le récit étrange, le surnaturel non seulement n'est plus un mystère mais il n'existe pas, la littérature étrange aime l'extraordinaire, l'insolite en les cantonnant dans notre monde.

3.3 Le roman policier : cas particulier de l'étrange.

Quasiment contemporains l'un de l'autre, le récit policier et le récit fantastique sont des genres fondés sur « l'énigme ». Le roman policier se sert du fantastique très souvent, il instaure un climat de surnaturel mais lève l'ambiguïté à la fin, comme le souligne L. Vax : « *Nous entrons dans le roman policier pour avoir une explication et dans le conte fantastique pour ne pas en avoir* »¹⁵⁰

Le roman policier connaît aujourd'hui la même fortune que la littérature fantastique aux environs de 1830. Si les deux genres placent l'interrogation et le mystère au cœur du texte, le roman policier s'écarte du fantastique, puisqu'il fait triompher la déduction logique. L'énigme est levée grâce à la perspicacité du héros au pouvoir infailible qui restaure ordre et limpidité dans le monde. Parce qu'il élimine le surnaturel et l'inexplicable, le roman policier relève donc de l'étrange.

En somme, le genre policier est la trace romanesque d'une quête ayant pour but de rétablir un équilibre qui a été rompu après une transgression sociale.

3.4 Fantastique et science-fiction

La science-fiction est un genre qui a pour point de départ des hypothèses sur ce que pourrait être le futur ou ce qu'aurait pu être le présent voire le passé grâce aux évolutions scientifiques différentes par rapport aux nôtres. Cela permet à l'homme de

¹⁵⁰ Millet et Larbé, *Le fantastique*, Op.cit, p57

réaliser ses désirs inassouvis par le progrès. Ensuite, fantastique et science-fiction sont souvent confondus parce que les auteurs s'ingénient à mélanger les genres, comme le cas du récit de R.L.Stevenson dans *le cas étrange de Dr Jekyll et de Mr Hyde* où il met en avant le Dr Jekyll, grand scientifique, qui va développer une formule qui révolutionnera la nature humaine, cependant le résultat est terrifiant.

On pourrait ajouter que le fantastique s'évertue à déstabiliser le lecteur, tandis que la science-fiction requiert une vision lucide, même si elle peut donner un effet d'inquiétude. Les avènements scientifiques n'étant pas nécessairement radieux et la connaissance pouvant générer un malaise. La différence apparaît nettement si l'on étudie l'apparition d'un personnage double dans le fantastique et dans la science-fiction ; Dans le récit fantastique, le personnage est saisi de panique - comme Médard dans les élixirs du diable dans le roman d'Hoffmann ou Dr Jekyll dans le récit de Stevenson- cependant, en science-fiction, le choc est également rude mais le personnage peut élaborer des hypothèses crédibles.

Il est d'usage d'établir une distinction entre le fantastique pur et ce que l'on appelle la science-fiction. Les deux genres n'en appartiennent pas moins à la même famille de création littéraire par le rapport qu'ils entretiennent avec l'âme. Contrairement au fantastique par excellence, la science-fiction se désintéresse de toutes les manifestations surnaturelles et préfère rester en phase avec les comportements rationnels. A partir d'une base scientifique réelle, voire d'un état social présent, elle tente de montrer ce que seront leurs conséquences positives ou négatives dans un avenir plus ou moins lointain.

A priori, la science-fiction est un genre progressiste qui donne une justification logique aux phénomènes étranges qu'il décrit, alors que le fantastique, genre d'inspiration réactionnaire, introduit un surnaturel de transgression.

4. Les origines du fantastique

Les premiers récits fantastiques commencent à paraître à l'époque où la science positive a commencé à démystifier le merveilleux traditionnel. Ces circonstances ont présidé à l'avènement d'une littérature fondée sur une perception et sur une formulation nouvelle du surnaturel.

Genre littéraire, né en Europe à la fin du XVIII^{ème} siècle, le fantastique qui s'est largement répandu dans le champ des écrits romanesques comme le roman, la nouvelle ou le conte et bien avant que le concept ne naisse, il était déjà présent dans la littérature.

4.1 Les origines grecque et latine

Dès l'antiquité, le mot d'origine grecque « phantastikos » existe et Aristote va proposer la définition suivante « faculté de créer des images vaines ». Un autre mot sera repris dans l'adjectif du latin « phantasticus » exprimant le sens d' « imaginaire, irréel » et le substantif latin « phantasticum » signifiera « fantôme, double ». ¹⁵¹

4.1.1 l'époque médiévale

Selon les auteurs critiques, on peut faire remonter l'apparition du fantastique à différentes époques puisqu'il apparaît déjà dans les mythes et les légendes du temps et de l'antiquité gréco-romaine avec Homère dans l'Iliade et l'Odyssée, il apparaît également dans les Mille et une Nuits, conte d'origine arabe, imposant un merveilleux plus mêlé de réalisme que dans l'ordre figurée par la fée.

Pendant cette époque, deux types de littérature de l'imaginaire coexistent ; l'une « phantasma » représente une littérature de l'imaginaire pur, l'autre « phantasia », selon F.Dubost, « **déploie un imaginaire profondément ancré dans le réel** » ¹⁵².

Si le mot n'existe pas encore dans son acception moderne, le fantastique semble bel et bien exister sous certains aspects dans l'univers médiéval. Le mot « fantastique » perdure sous une forme adjectivale, afin de signifier « extravagant » au XVII^{ème} siècle, mais ce n'est qu'au XIX^{ème} siècle, que ce mot prendra un sens neuf et va se substantiver.

L'apparition de ce genre ne pouvait pas se produire au Moyen Age puisque le magique et le merveilleux existaient déjà. Tout le monde croyait aux sources miraculeuses, aux pierres philosophales et aux arbres guérisseurs, aux démons, aux transformations d'homme, aux incarnations du diable. Donc, c'est à travers tout ce qui est magique et merveilleux qu'on pouvait parler de l'aspect de ce qu'on appelle, le fantastique.

Cependant les premiers récits où se mêlent de façon étrange le rêve et la réalité, le surnaturel et le naturel, datent du XVIII^{ème} siècle, en France avec Cazotte, mais surtout

¹⁵¹ Millet et Larbé, *Le fantastique*, op.cit, p128

¹⁵² Dubost, Francis, *aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Champion, 1991, p42

en Grande-Bretagne avec le roman noir, le roman gothique et enfin en Allemagne avec l'apparition de plusieurs contes fantastiques et le plus célèbre parmi eux, est évidemment Hoffmann.

4.2 Naissance du fantastique européen

En France jusqu'au XIX^{ème} siècle, pour désigner « fantastique », c'est « toute production littéraire imaginaire », les Anglais l'appelaient « fantasy », et les allemands employaient l'équivalent « phantasie ».

4.2.1 Le roman gothique

Le roman gothique apparaît historiquement comme le premier courant littéraire à être porteur de nombreux traits essentiels qui serviront à caractériser le fantastique. Il se développe en Angleterre dans la deuxième moitié du XVIII^{ème} siècle.

Ses histoires effrayantes connaissent un fort succès et son influence marque d'une empreinte durable tout le romantisme européen. Le roman gothique ramène, sur la scène littéraire des lumières, son cortège de spectres et de péripéties extraordinaires, il permet aussi à l'irrationnel de trouver une expression esthétique séduisante au cœur du siècle de la raison. Le roman noir ne constitue en fait qu'une sorte de pré fantastique. Il développe dans le public un goût pour des apparitions horribles, des mises en scène paroxystiques et c'est surtout l'ambiance inquiétante qui permet de faire du roman gothique la préhistoire du genre fantastique.

Par la suite, de nombreux écrivains ont évoqué l'influence exercée sur eux par le gothique, même s'ils ont su s'en détacher. Outre, c'est la naissance de l'élément fantastique dans la littérature contemporaine. Ecrivains talentueux H. Walpole rédige le premier roman noir, *Le château d'Otrante* (1764), suivent Ann Radcliffe avec *les mystères d'Udolphe* (1794) et Lewis avec *Le Moine* (1795).

Le but de ces romans est de choquer, d'inciter la terreur et de nourrir les sentiments cruels, l'écrivain français ne reste pas indifférent, en pensant à Balzac écrivant *Melmoth* réconcilié du roman de Robert Maturin, ou à Hoffmann qui rend hommage à Mathew Lewis en faisant lire *Le Moine* à un de ses personnages de son roman *Les Elixirs du Diable*. Ils présentent les premiers échantillons où foisonnent l'ambiance sombre, les personnages mystérieux, les pratiques de la magie noire et l'intervention du surnaturel. Ce qui naît en Angleterre avec le roman gothique n'est donc pas encore le fantastique.

Mais un grand pas est franchi en direction du genre nouveau. Il s'agira du souvenir médiéval qui subira les transformations avec l'arrivée des contes d'Hoffmann.

4.2.2 Le gothique ou les effrois victoriens

Le roman devient, sous l'ère victorienne (1837-1901), le genre dominant de la littérature, le romantisme cédant progressivement la place au réalisme, avec l'évolution des mœurs et des relations sociales.

La critique anglosaxonne use de la notion de gothique au sujet du fantastique de la période Victorienne¹⁵³, les thèmes ont continûment entretenu dans le public le goût du fantastique. Notons le succès de *Dracula* de Stocker qui s'ouvre un mythe durable du vampire, ainsi que Stevenson dans *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, où la ville est devenue un espace gothique et effrayant. Après les nombreuses adaptations cinématographiques de son roman, Stevenson l'identifie à un labyrinthe où le face à face du persécuteur et de sa victime relève les hypocrisies et les refoulements qui sont la face cachée des valeurs victorienne.

4.2.3 Le romantisme allemand

Ce sera en fait dans le milieu de l'Allemagne romantique que le fantastique prendra sa place et son vif essor. Certains éléments en favorisent la genèse. D'essence romantique, le fantastique allemand comprend plusieurs écrivains qui ont marqué ce genre, comme Chamisso Tieck dont son roman a exercé une profonde influence germanique, ainsi que le célèbre Hoffmann.

En fait, le fantastique allemand s'inspire des légendes populaires, Faust de Goethe qui appartient au riche répertoire des histoires médiévales de pactes sataniques. Fortement influencé par le fantastique français qui venait de naître, en particulier celui de Cazotte, les regards se tournent vers l'Allemagne où le fantastique français va y puiser son inspiration, c'est ainsi que les œuvres d'Hoffmann deviennent un véritable prototype de la littérature fantastique.

A- Hoffmann : L'initiateur allemand

Si l'on refuse de voir dans le roman gothique l'origine du fantastique, c'est parce que l'apparition ainsi que la définition du fantastique sont traditionnellement attachées à l'œuvre d'Hoffmann (1776-1822).

¹⁵³ L'ère victorienne est une prolifération d'œuvres romanesques de très grande qualité.

Traduite, à partir de 1828, son œuvre marque dans sa nouveauté une rupture avec les formes gothiques antérieures ainsi qu'avec la matière simple des contes populaires d'inspiration surnaturelle en vogue en Allemagne. L'œuvre d'Hoffmann constitue à déterminer notre perception contemporaine du fantastique comme genre littéraire.

L'éclosion véritable du fantastique français reçoit son impulsion décisive de l'œuvre d'Hoffmann, pour cela ce dernier fût l'initiateur par excellence de la littérature fantastique.

4.2.4 Le romantisme français à l'heure du fantastique

Il ne fait aujourd'hui aucun doute que l'éclosion du fantastique en France et son développement ont trouvé leur véritable point de départ dans la première moitié du XIX^{ème} siècle, principalement sous l'influence d'Hoffmann.

Par la suite les écrivains de l'époque tels que Balzac, Nodier, Gautier, commencèrent à publier chez un éditeur passionné de la littérature étrange, ainsi que la publication de nombreux romans gothiques et frénétiques.

Considéré comme le premier conte de la littérature française et fantastique, avec son célèbre *Le Diable amoureux* (1972), Cazotte témoigne la plupart des vertus essentielles de l'imaginaire. La deuxième moitié du XIX^{ème} siècle est caractérisée par la figure d'Edgar Poe comme elle fût présentée, à travers les traductions, par Baudelaire, Maupassant et Mallarmé.

Si Hoffmann incarnait le fantastique de la folie, Poe représentait alors celui de l'intérieur psychique, de l'énigmatique. Le fantastique français marqua un itinéraire successivement divers, comme le décrit Maupassant dans ce qui suit :

Elle a eu cette littérature, des périodes et des allures bien diverses, depuis le roman de chevalerie, Les Mille et Une Nuits, jusqu'aux contes de fées et aux troublantes histoires d'Hoffmann et d'Edgar Poe. Quand l'homme croyait sans hésitation, les écrivains fantastiques ne prenaient point de précaution pour dérouler leurs surprenantes histoires. Ils entraient, du premier coup dans l'impossible et ils demeuraient, variant à l'infini des combinaisons invraisemblables, les

apparitions pour enfanter l'épouvante. Mais quand le doute eut enfin pénétré dans les esprits, l'art est devenu plus subtil »¹⁵⁴.

Le fantastique français aurait des traits doublement bâtards. D'un côté, du point de vue de l'histoire littéraire qui veut que la veine fantastique débute en France avec l'allemand Hoffmann (le terrain étant déjà préparé par les romans noirs anglais et les romans frénétiques français) et évolue avec l'Américain Poe ; et, de l'autre côté, du point de vue des caractéristiques génériques intrinsèques, qui feraient du fantastique en général (pas seulement en France) un genre « bâtard », né du mélange original, ou plutôt de la rencontre surprenante entre le merveilleux des mythes, des légendes, de ce fond imaginaire archaïque collectif, et le réel.

Mais on peut déjà arguer que rien ne naît *ex nihilo*, à plus forte raison le discours littéraire. De plus, si le succès d'Hoffmann est si grand en France, c'est parce qu'au moment où l'œuvre d'Hoffmann est découverte, le climat y est déjà préparé au surnaturel.

La cause, n'en serait-elle pas le fait que le fantastique se nourrit de la matière des mythes, des textes religieux, des croyances et superstitions populaires, des légendes et des idéologies ou des pratiques occultes, des progrès scientifiques, de la philosophie des temps ? De tout ce qui met en question l'homme envisagé dans son rapport avec le monde et l'inquiétude qui l'habite.

En somme, si le fantastique est une notion intemporelle, le genre fantastique est une réalité historiquement repérable et interprétable par rapport aux remous de l'histoire. Nodier en fait une littérature des temps de crise, un siècle plus tard Lovecraft établit le même type de distinction dans son essai Surnaturel et épouvante en littérature, où il affirme que « **l'impulsion et l'atmosphère sont aussi anciennes que l'homme, mais le véritable conte fantastique de littérature est enfant du XVIIIème siècle** »¹⁵⁵

5. Les thèmes du fantastique

Le fantastique fonctionne selon des thèmes immuables sur lesquels les auteurs brodent d'inlassables variations. Parmi eux, ce sont les figures du mal (le diable, les créatures en tous genres comme les monstres, les pouvoirs maléfiques...), les figures de la mort (fantômes et autres vampires...) ainsi que la modification de la nature (métamorphoses, objets qui s'animent...), mais aussi tous les dérapages qui tiennent à

¹⁵⁴ Maupassant, G. De, Le gaulois, 1983.

¹⁵⁵ Lovecraft, Howard Philips, Epouvante et surnaturel en littérature, Op.cit, p65.

l'individu lui-même, comme le double, le rêve, la folie, etc. Dans ce qui suit, nous ne pourrions pas les citer tous, on en citera quelques-uns.

5.1. Le diable

Après avoir investi les contes populaires, le diable apparaît dans la littérature fantastique dès l'apparition de l'œuvre qui révolutionne la littérature fantastique en France *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte.

En Angleterre, le diable est une figure centrale des plus célèbres des romans gothiques, *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis. Le motif est également présent en Allemagne dans *Faust* de Goethe et chez ETA Hoffmann. Le fantastique, qui aime inspirer la peur, s'empare de ce modèle. Le diable contraste par son aspect avec la malice qui lui est prêtée, comme s'il était une caricature à la fois des instincts bestiaux de l'homme et de son intelligence portée vers le mal.

Le fantastique se l'approprie d'autant plus facilement que les premiers auteurs du genre pratiquent une transgression liée à d'autres thématiques comme la religion. A la question sans réponse de la malignité qui sommeille en chacun de nous et qui se réveille souvent, ainsi le diable apporte une réponse simple ; l'homme est en partie innocent puisque le mal résulte de l'intervention d'une force diabolique, pour enfin dire que « **tout homme peut cacher en lui le diable, tout lieu peut l'abriter** »¹⁵⁶

Le diable peut intervenir pour symboliser le mal qui ronge une société, c'est le rôle que lui fait jouer Balzac et Hoffman dans leurs récits *L'élixir de longue vie* et *Les élixirs du diable*, où le diable apparaît après avoir consommé un breuvage, ce qui va semer le désordre dans la société de leur temps.

Donc, le diable dans toutes ses formes est omniprésent dans le fantastique, des origines jusqu'à nos jours. Toutefois on note des périodes de recul de son influence, elles correspondent à la montée du scientisme à la fin du XIX^{ème} siècle et au recul de la croyance religieuse tout au long du XX^{ème} siècle.

5.2 Sorcellerie, malédictions

La notion de sort, très présente dans le fantastique, des croyances magiques. Le sort est un maléfice qu'un sorcier jette contre quelqu'un, les auteurs qui appuient leur fantastique sur cet imaginaire paysan intègrent le motif dans leur œuvre. La malédiction

¹⁵⁶

Max Milner, *Le Diable dans la littérature française*, José Corti, 2006. P.158

relève aussi la puissance magique. En inventant la sorcellerie, religion du mal, et la chasse aux sorcières, l'inquisition superpose à la notion de sorcier, liée au magique et à l'insaisissable, pour cela le fantastique lie sorcellerie et inquisition. Par ailleurs, le fantastique romantique aime glisser des sorcières dans ses récits et les déconnecte le plus souvent du motif satanique. On en retrouve dans les œuvres de Balzac et d'Hoffmann.

5.3 Le fantôme

C'est une apparition, une image, un fantôme, une représentation issue de l'imaginaire. En plaçant le fantôme dans la catégorie des revenants, ces derniers sont des projections des fantômes humains, attachés à la crainte ancestrale de la mort. Quel que soit le nom qu'on lui attribue, l'esprit, l'âme en peine, l'ombre, le fantôme est un revenant dont le corps n'est plus qu'une entité immatérielle, à tel point que l'on peut passer à travers. Il s'agit de faire apparaître l'âme et de la rendre visible. Il est représenté comme l'un des premiers personnages du fantastique.

Un fantôme peut être attaché à un être, par son lien au réel et sa force de transgression, le fantastique traite plus directement de l'angoisse devant la perte d'un être cher. Un des meilleurs exemples est dans *L'élixir de longue vie*, où Don Juan ressuscite, par la force de sa volonté, son père.

Dans ce cas précis, nous pourrions déduire que le fantôme est une voix, il est présent dans le narrateur, permettant l'unité de deux âmes amoureuses, mais les conduisant à une fin, à leur perte.

5.4 Les objets du fantastique : L'élixir

L'élixir fait partie de ces fabrications humaines auxquelles la magie d'abord, ensuite le fantastique ont accordé un pouvoir. C'est un philtre composé par un magicien, une sorcière ou un détenteur de connaissances magiques. On peut l'utiliser pour divers usages, bénéfiques ou maléfiques.

Don Juan dans *L'élixir de longue vie* prétendait posséder un élixir de jouvence, ainsi que Cagliostro¹⁵⁷ qui possédait le même type d'élixir. Également, dans le célèbre mythe médiéval, Tristan et Iseult boivent « le vin herbé » préparé par la mère de la jeune fille afin de susciter l'amour entre elle et son futur mari, cette boisson les entraîne dans

¹⁵⁷ Joseph Balsamo, alias comte de Cagliostro, stupéfie l'Europe par ses cures merveilleuses, par ses connaissances alchimiques, par ses évocations d'esprits, par sa magie cérémonielle

une passion qui brisera tous les codes, jusqu'à la mort. Cet objet, qu'est l'élixir, est encore présent dans les œuvres d'aujourd'hui comme, *L'élixir d'amour* est aussi le titre d'un opéra de Donizetti. Toujours au cœur du merveilleux avec *Les aventures d'Alice aux pays des merveilles* de Lewis Carroll, qui confronte l'héroïne à « un petit flacon » qui porte l'étiquette « bois-moi ».

Cependant, un élixir peut aussi aider à se métamorphoser et à ressusciter, c'est un élixir qui transforme, comme chez Stevenson, le Dr Jekyll qui se transforme en un monstre Mr Hyde. Par conséquent l'élixir peut devenir une potion magique qui donne une force surhumaine. Comme chez Alfred de Vigny, qui propose une version symbolique de *La bouteille à la mer*, qui contient toute la science du monde.

Quel est cet élixir ? Pêcheur, c'est la science,

C'est l'élixir divin que boivent les esprits,

Trésor de la pensée et de l'expérience¹⁵⁸

Dans un cadre religieux, on pense à Hoffmann dans *Les élixirs du diable*, qui présentent un moine, frère Médard, qui aspire à devenir saint. Cet orgueil le fait basculer dans le mal, il boit un élixir gardé parmi les répliques, dont on dit que le diable l'a offert à Saint François pour le tenter. Aussitôt, Médard est transporté dans la luxure et le crime. La pensée magique se superpose ici au thème chrétien par la tentation par Satan. On retrouve également le thème de l'orgueil, l'homme qui se croit égal au Dieu et subit un terrible châtement.

En fait, l'élixir renvoie au sang, au liquide vital. En l'absorbant, l'homme détourne les lois naturelles et divines, créant une autre réalité que ne peut supporter la nôtre. On note que l'élixir n'est souvent que la matérialisation des désirs de pouvoir qui hantent les hommes, amour, puissance, éternité, domination des êtres. Ces élixirs de notre temps, donnent l'illusion que la machine humaine est en parfait état de marche, prête à répondre à toutes les sollicitations du cerveau. Par conséquent, le fantastique dénonce cette illusion.

6. L'aspect mental de l'individu

A partir des thèmes utilisés dans les œuvres fantastiques, ce dernier s'est tout de suite intéressé à l'univers spirituel de l'individu, il privilégie la sensibilité par rapport à

¹⁵⁸ Millet et Larbé, *Le fantastique, op.cit*, p180.

la raison, tel qu'on l'a évoqué dans la citation suivante « **cette exaltation du moi se double d'un désir spirituel de communion avec la nature dans sa globalité et une aspiration à réunir le corps et l'âme** »¹⁵⁹

6.1 Le rêve

Le rêve est déjà présent dans le merveilleux religieux et magique qui l'attribuait à l'intervention de Dieux ou d'esprits. C'est par la manifestation fréquente de ce pouvoir était le rêve prémonitoire. Ainsi, la divinité avertit l'homme de son avenir pour qu'il prenne conscience de son impuissance. Dans la célèbre épopée de l'Odyssée, la nourrice d'Ulysse a la vision nocturne de la mort des prétendants de Pénélope. On attribue également les cauchemars à une action maléfique, comme presser la poitrine d'un dormir pour l'étouffer.

Maupassant y revient dans un épisode du Horla où il affirme clairement « **Mes cauchemars anciens reviennent, cette nuit, j'ai senti quelqu'un accroupi sur moi et qui, sa bouche sur la mienne, buvait ma vie entre mes lèvres. Oui il la puisait dans ma gorge, comme aurait fait une sangsue** »¹⁶⁰

C'est le cas également de Stevenson qui fit un cauchemar et son épouse le réveilla. Ainsi, il s'est réveillé en pleine nuit et s'est mis tout de suite à écrire son roman *L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*.

Le thème fantastique aime déborder sur le réel. Tout le fantastique est marqué par cette idée, issue du romantisme allemand, que le rêve n'est qu'un reflet du réel. Parmi les personnages de Hoffmann dans sa nouvelle Le magnétiseur développe cette théorie en déclarant :

...ainsi tous ces rêves sont ordinairement provoqués par quelque souffrance physique que l'esprit, plus indifférent pendant le sommeil à la vie animale et ne travaillant plus que par lui-même, explique à sa façon ou motive d'après quelque représentation fantastique, prise parmi celles qui occupent son imagination »¹⁶¹

¹⁵⁹ Millet et Larbé, *Le fantastique, op.cit*, p184.

¹⁶⁰ *Ibid*, p185.

¹⁶¹ Millet et Larbé, *Le fantastique, op.cit*, p186

Il est vrai que les hommes, selon Hoffmann, ne voient que des illusions, des ombres, un reflet du monde véritable. Le thème fantastique du rêve développe souvent la même idée : explorer le rêve, c'est en quelque sorte échapper à notre vision réductrice et toucher au divin. Dans la préface de son roman, *Les élixirs du diable*, Hoffmann écrit « **Ce que nous appelons généralement rêve et imagination pourrait être la connaissance symbolique du fil secret qui traverse notre vie, en la nouant solidement dans toutes ses phases** »¹⁶²

Donc, le rêve devient une expérience mystique qui permet d'accéder à la connaissance, cela va nous mener à poser la question de l'identité, que le rêve ne serait-il pas un refuge de la liberté ?

6.2 La folie

En effet, après avoir souffert des cauchemars horribles, le retour au réel était plus rassurant, ce qui résultait la folie chez certains, et des hallucinations provoquées par des drogues chez d'autres. De la folie, des délires et des hallucinations qu'elle entraîne, il est beaucoup plus difficile de se réveiller puisque le réel s'efface pour laisser place à une création mentale.

Le romantisme des débuts du fantastique traite la folie comme le degré supérieur de la passion, à la fois inquiétant et fascinant. De nombreux personnages d'Hoffmann en sont victimes comme Médard dans *Les élixirs du Diable*, ainsi que Dr Jekyll dans *l'étrange cas*. Par ailleurs, lorsqu'à la fin du XVIIIème siècle, ce thème prend une connotation scientifique, il devient tentant d'inventer des récits où le lecteur ainsi que le personnage ignore s'il est victime d'un phénomène surnaturel ou à une maladie mentale, comme le cas de Jekyll.

Il est vrai que, comme le souligne T.Todorov d'une façon systématique, le fantastique entraîne le lecteur à s'interroger et à hésiter sur la véritable signification des faits rapportés à l'intérieur de certaines œuvres. Cette tension entre le surnaturel et l'univers psychopathologique a pour effet, de creuser le mystère lui-même de la folie, comme l'a si bien dit Gwenaëlle ; « **Il apparaît donc que la littérature fantastique s'est fondée sur un principe de contamination, appréhendant des phénomènes en**

¹⁶² Hoffmann, ETA *Les élixirs du diable*, op.cit. p13.

apparence irréductibles à la raison, elle semble conférer aux fantasmes de la folie et aux hantises un caractère surnaturel. »¹⁶³

6.3 La peur

Le lecteur du fantastique est attiré par les histoires de vampires, de doubles, de monstres, qui créent en lui des sensations entre la peur et l'attrance à l'égard de ce monde irréel. Le surnaturel des récits fantastiques prend un visage effrayant, ces histoires ressemblent à des cauchemars, qui finissent par nous faire peur.

Freud propose une explication dans son ouvrage intitulé *L'inquiétante étrangeté où il avoue que,*

Le fantastique représente des situations et des phénomènes qui réveillent nos peurs infantiles. Nous les avons surmontées en grandissant mais elles restent vivaces, nous retrouvons la peur de l'obscurité, de la mort, peur qui remonte à la formation de notre personnalité et de la pensée humaine »¹⁶⁴

Maupassant est un des auteurs fantastiques qui a le mieux décrit la peur puisqu'il en a vécu lui-même des tortures. Dans *La peur* (1882), le héros décrit en ces termes l'émotion de la peur en affirmant que :

La peur c'est quelque chose d'effroyable, une sensation atroce, comme une décomposition de l'âme, un spasme affreux de la pensée et du cœur, dont le souvenir seul donne des frissons d'angoisse...la peur atteint la gravité d'une maladie psychique, elle débouche sur la folie »¹⁶⁵

Cette description montre que pour Maupassant, la peur n'est pas un simple malaise mais touche l'être en profondeur. C'est cette peur que recherche le lecteur du fantastique, une peur imaginaire mais dont il ne peut se défendre. Fantômes, doubles ou monstres, ces thèmes ont pour mission de réveiller ses propres hantises.

¹⁶³ Ponnau, Gwenhael, *la folie dans la littérature fantastique*, CNRS, Paris 1990, p5

¹⁶⁴ Freud Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, éditions Gallimard, 1993, p36

¹⁶⁵ Ehrensan véronique et Jean, *la littérature fantastique en France*, Hatier, Paris 1992 p 58

6.4 Le thème du double

Le thème du double apparaît déjà dans la mythologie antique, à travers le thème de jumeaux. Le théâtre exploite abondamment le thème de jumeaux, citons Shakespeare, au XVI^{ème} siècle, qui en offre tde nombreux exemples. Alors le thème ne pénètre la littérature narrative qu'au XIX^{ème} siècle avec le romantisme allemand, comme Chamisso (histoire de Peter Schelmihl, 1814), ainsi qu'Hoffmann (*Les élixirs du diable*, 1816) et Stevenson (*Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, 1886) sans oublier Oscar Wilde (*Le portrait de Dorian Gray*, 1891). Ce sont véritablement les écrivains obsédés par ce thème qui a été repris en France Par Nerval, Maupassant et Gautier.

Le thème du double se révèle fortement lié au narcissisme¹⁶⁶, les héros de la littérature qui ont un double chez leur personnage, se vouent la plupart du temps un amour excessif et exclusif. C'est cet égocentrisme qui les rend incapables d'aimer autrui et très angoissés devant l'idée de la mort, cela signifie que plus on s'aime, moins on supporterait l'idée de sa destruction. Comme le cas de Ménard dans *Les élixirs du diable* de Hoffmann ou Dr Jekyll dans *Le cas étrange* de Stevenson.

Le narcissisme de ces héros est un excès qui menace leur équilibre et leur bonheur, c'est pourquoi ils s'inventent un double, là où ils adoptent une image adorée d'eux-mêmes et aussi ils projettent une face qui les nuit. Ainsi, dans les histoires fantastiques, la représentation du double est souvent maléfique.

Comme notre champ d'investigation est l'élixir, nous allons d'abord le définir, et de voir les différents types d'élixirs qui existent, ainsi que d'autres types de breuvage. Ainsi, de montrer le rôle de chacun, qui sera utilisé par la suite dans les différents récits fantastiques.

II. Qu'est-ce que l'élixir ?

1. Origine du mot

Le mot élixir désignant « **un médicament, apparaît à la fin du XIII^e siècle sous la forme eslissir, puis au XIV^e siècle sous la forme «élixir ». Il provient de l'arabe *al iksir*, qui désigne la pierre philosophale, mot emprunté au grec *ksêron*, qui signifie**

¹⁶⁶ Le narcissisme signifie l'amour que chacun se porte à soi-même et à sa propre image

médicament »¹⁶⁷. L'étymologie la plus vraisemblable de ce mot est celle qui le fait venir de l'arabe *al-ecsir* ou *al-eksir*, qui signifie *chimie*.

Selon cette étymologie, le mot *éllixir* signifierait une préparation chimique. Du latin *éllixir* emprunté à l'arabe ibérique médiéval, *l-iksy* « pierre philosophale ». Lui-même vient de la juxtaposition de l'article défini arabe, *l* (« le », « la ») avec le grec ancien, *xêrion* (« poudre siccative à mettre sur les blessures »), dérivant de *xêros* (« sec »).

Il ne paraît pas que les anciens aient connu l'éllixir. On est porté à croire qu'il ne fut inventé qu'après qu'Arnaud de Villeneuve faisait connaître l'esprit-de-vin, ou que Raymond Lulle l'avait employé dans divers travaux sur les végétaux.

Ce fut depuis Paracelse que les élixirs se multiplièrent. Il publia lui-même un éllixir fameux, à l'imitation duquel les pharmaciens modernes ont composé celui qui fut en vogue, vers le XIXe siècle, sous le nom d'*éllixir de propriété de Paracelse*. Il n'est presque point d'auteur de chimie médicale, ou de médecin prétendant au titre de chimiste, qui n'ait imaginé quelque éllixir particulier ; les charlatans surtout en ont répandu un grand nombre.

Un éllixir n'est pas un médicament, il s'agit d'une création vibratoire unique. Il est donc indispensable de s'impliquer dans la volonté de participer au processus d'évolution. Un éllixir doit être fait par la personne qui va l'utiliser.

Il est essentiel de suivre ses convictions, car la puissance de l'éllixir dépendra de la certitude et de la force de ses intentions.

2. Multiplication des élixirs

2.1 L'Ellixir de longue vie

L'éllixir de longue vie est « **une potion ou une boisson légendaire qui aurait la vertu de prolonger indéfiniment la vie ou de conserver indéfiniment sa jeunesse. La recherche d'un tel éllixir est un des buts de l'alchimie** »¹⁶⁸.

Connue également sous le nom de l'éllixir de jouvence, c'est un breuvage mythique censé avoir une influence sur le vieillissement. Cette boisson "magique" pourrait rallonger la durée de vie d'un être ou le rajeunir. Souvent on dit qu'elle jaillit d'une fontaine, dont l'emplacement varie selon les mythes. On la présente également

¹⁶⁷ Dictionnaire Larousse 2015, p278

¹⁶⁸ *Ibid*, p288

comme une potion demandant un grand savoir-faire et des ingrédients précis pour la concocter.

Depuis toujours, l'homme tente de mettre au point un élixir qui permettrait de protéger et de prolonger l'existence, mais cet élixir d'immortalité recherché par les alchimistes chinois, grecs et européens a-t-il vraiment existé, ou serait-ce une simple légende formée à partir du formidable élixir que certains avaient l'habitude d'en consommer comme le bon roi Gustave II de Suède?

Les chinois bâtirent une forme d'alchimie très subtile se trouvant à l'origine de puissants élixirs, dont une grande partie ira étoffer la pharmacopée de leur médecine. Puis l'Orient se focalisa plus particulièrement sur une forme d'alchimie basée sur la recherche de l'Elixir de Vie, recherche qui perdurera jusqu'à l'Empire Romain avec son *Elixir Vitae*, et même bien après... La preuve en est que le terme même « Elixir de Vie » est tiré de l'arabe « Al-Iksir », étant le nom donné à une potion légendaire censée prolonger indéfiniment l'existence tout en préservant jeunesse et vitalité.

On retrouvera plusieurs références à une telle potion dans les mythologies hébraïques avec Hénoch, nordique avec Idunn, égyptienne avec Thot et grecque avec Hermès Trismégiste.

A cette époque les alchimistes, étaient confus entre dominations perse, grecque et romaine, étaient souvent incités par différents souverains de retrouver la formule de l'Elixir de Vie.

Cet objectif aboutit finalement à la création d'un antipoison universel, pendant ce temps, de nombreux usurpateurs du trône tentèrent de profiter de cette faiblesse dans le but d'empoisonner.

Mithridate VI¹⁶⁹ en développa une telle peur d'être victime de ce sort, qu'il s'appuya sur ses affinités avec les sciences naturelles et médicales afin de concevoir un antidote susceptible de s'adapter à toutes les circonstances.

Si l'élixir qui en découla lui évita de finir comme son idole, Alexandre Le Grand, ceux ayant tenté de se figurer quelle en était la composition exacte échouèrent, ou au

¹⁶⁹ Mithridate VI (132-63 av.J-C) il fût un roi grec. Il est plus connu sous le nom de Mithridate le Grand, Il est également connu pour être à l'origine du concept de mithridatisation, qui consiste à consommer régulièrement de faibles doses de poison pour y accoutumer l'organisme et y développer une résistance.

mieux n'en retiennent que le principe. Ce dernier deviendra d'ailleurs un des fondements de la médecine moderne, préconisant d'utiliser une dose infinitésimale de poison en l'augmentant par pallier pour inviter l'organisme à fabriquer spontanément un antidote à ce poison.

Aujourd'hui encore la médecine utilise le terme de mithridatisation pour évoquer une insensibilité à un poison donné, suite à l'ingestion homéopathique par paliers successifs de cette substance.

Cependant, en dehors du principe lui-même, la formule de Mithridate recelait plus particulièrement certains actifs qu'il avait pu découvrir par la complémentarité de son éducation gréco-perse, dans certains manuscrits relatant les découvertes d'anciens alchimistes orientaux.

Or, si par manque de preuves on peut contester la réalité historique de l'« Al-Iksir », l'Elixir de Vie persan, il est indéniable que, l'antipoison romain tiré de la formule Mithridate, a bel et bien existé, et c'était effectivement bien plus qu'un antipoison.

Andromaque qui fût un médecin crétois qui profita lui-même de l'opportunité de victoire des Romains pour s'emparer de la composition, devenue légendaire, de l'antipoison de Mithridate. Et non seulement il recréa cette formule, mais profitant également de la largesse des moyens que lui offrait l'empereur pour l'améliorer, il la fit passer de l'antipoison le plus efficace de l'époque à une panacée qui deviendra mondialement connue sous le nom de thériaque.

Thériaque qui fut consacrée comme une sorte de graal populaire dans un réceptacle de style gréco-romain, que l'on pourrait comparer à la toute première marque moderne d'élixir de santé.

Marque dont la portée thérapeutique est telle, qu'elle ne commencera vraiment à tomber dans l'oubli qu'au moment de la médicalisation de la santé par l'industrie pharmaceutique.

Au fil des générations, la thériaque fut à la fois bénéficiaire et victime de nombreuses improvisations provenant d'érudits et d'alchimistes plus ou moins habiles à interpréter les effets synergiques de toutes ces plantes. Pour éviter les contrefaçons de cet élixir faisant fureur dans toute l'Europe et bien évidemment conserver la recette originale de la thériaque, en 1758 l'antique formule fut répertoriée. Certains monastères de l'époque auraient été jusqu'à mélanger plus de quatre-vingt-sept végétaux dans la

composition de leur propre thériaque. A partir de là, de nombreuses copies ont donc vu le jour, faisant voyager notre Elixir de longue Vie à travers des siècles.

2.2 Elixir d'aventurine :

L'élixir d'aventurine apporte l'apaisement sur tous les plans. Il agit sur les corps subtils en purifiant les corps éthériques, émotionnel et mental. Il est facile de comprendre le travail bénéfique de cet élixir qui peut alors harmoniser ce qui n'a pu être intégré et reste sous-jacent, les peurs, les craintes, les angoisses de la petite enfance.

Sur le plan émotionnel et spirituel, cet élixir soutient un travail de développement personnel en apportant une approche positive de la vie. Il facilite l'apprentissage de la détente et du lâcher-prise des structures mentales négatives causant des états d'anxiété. L'élixir d'aventurine est celui de la détente globale par excellence. Il ouvre l'esprit à la visualisation créatrice et facilite les transitions de la vie.

Cet élixir facilite l'apprentissage de la détente totale (un des meilleurs) et du lâcher-prise sur les formes pensées négatives (anxiété, stress, peurs de toutes sortes). Il soutient le travail de développement personnel en apportant une nouvelle vision à l'existence. L'idéal est de lire le livre de Murphy sur le contrôle mental en même temps que la cure d'Aventurine. Il efface l'insécurité de l'inconnu du futur; stimule notre esprit pionnier et nous permet de partir confiant de nos possibilités vers l'aventure. Enfin, il nous rend plus indépendant, plus original, plus perceptif et plus créatif.

2.3 Un philtre d'amour

Le philtre d'amour désigne un breuvage possédant des vertus particulières, notamment celle d'inspirer l'amour. Le philtre d'envoûtement de magie blanche est un breuvage utilisé dans certains rituels d'envoûtement ou de désenvoûtement. Ils sont indispensables dans les rituels d'envoûtement d'amour (retour affectif, fidélité, amitié). Ils renforcent considérablement les effets et les chances de réussite des rituels de magie blanche avec lesquels ils sont associés.

Un philtre d'amour est une boisson imaginaire qui, si elle est bue par deux personnes, les fait tomber instantanément et irrémédiablement amoureux sans qu'il existe de remède. La préparation du philtre d'amour est souvent le fait de femmes, et cette

boisson est évoquée pour mettre en relief la fatalité de l'amour, notamment dans de nombreuses légendes et des contes et en particulier dans Tristan et Iseult.

À l'époque moderne, la fabrication d'un philtre d'amour relève souvent de pratiques liées au regain d'intérêt pour les « anciennes magies ». Or, il n'existe pas de preuve scientifique quant à l'efficacité du philtre d'amour.

2.4. Elixirs minéraux

2.4.1. L'éllixir du Suédois

Pour toute personne ayant l'habitude de travailler avec les pierres une grande question se pose au moment de passer à l'utilisation des élixirs minéraux : si les propriétés d'une pierre peuvent être diffusées par le simple port de cette pierre dans la poche, à quoi peut bien servir ce détour qui consiste à les faire passer dans l'eau ?

Car oui, les propriétés d'un élixir de pierre correspondent aux propriétés de la pierre utilisée. L'avantage de ces solutions n'est donc pas là. Une seule différence tangible sépare les élixirs minéraux de la pierre elle-même : le chemin emprunté par l'énergie pour arriver dans notre système énergétique. Ce chemin n'est cependant pas à dénigrer.

Dans le cas de troubles physiques les élixirs sont d'une efficacité remarquable en raison de leur action en interne. On les utilisera ainsi en priorité pour les troubles digestifs ou pour toute autre maladie liée aux organes internes.

Pour tout problème émotionnel ou psychique dont on ne connaît pas la cause mais dont on veut absolument atténuer les symptômes.

Les élixirs ne doivent alors servir que d'aide afin à mieux supporter les difficultés, et non de fuite en imaginant que parce que les symptômes sont moins présents le problème lui aussi n'est plus.

La fabrication des élixirs fut particulièrement mise en œuvre durant le Moyen-âge, avec des élixirs de longue vie, aphrodisiaques, ou des élixirs dits tempérants. C'est de cette tradition qu'est issu le fameux élixir du suédois.

A la fin du XIXe, la chimie moderne supplantant pour un temps l'usage des herbes médicinales, l'éllixir fut oublié. Fort heureusement, au XXème siècle, une spécialiste autrichienne de la phytothérapie traditionnelle, redécouvrit la recette de l'éllixir du suédois. Il apporte à la fois une action dépurative, digestive et tonique, il récapitule à lui seul tout le protocole d'une cure de détoxification et de régénération de l'organisme.

2.4.2 Elixir de pierre rhodochrosite

L'élixir ou eau de pierre rhodochrosite est très utile pour traiter les cauchemars, la peur de mourir, la peur du sommeil, les hallucinations.

Cet élixir ou eau de pierre rhodochrosite renforce notre identité profonde et notre capacité à mieux agir dans notre vie. Il a une capacité à nettoyer dans le subconscient les blocages psychiques, les peurs, les craintes qui nous empêchent d'accéder à des pensées, des désirs qui nous poussent vers une meilleure réalisation de soi.

2.4.3 L'élixir et eau de pierre améthyste

L'élixir ou eau de pierre améthyste est efficace pour les personnes ayant une faible estime d'elles-mêmes, il augmente la confiance en soi.

L'élixir d'améthyste est un relaxant pour supprimer l'anxiété, et spécialement les problèmes émotionnels. Il est fortement conseillé de l'utiliser dans les cas d'anxiété et de maladies dues au stress.

2.4.4 L'élixir de zincite

La zincite est une pierre qui contient environ 75% de zinc (Zn), cet élément agit avec efficacité sur la beauté et les soins de la peau. L'élixir de zincite est donc particulièrement utile pour soulager les problèmes dermatologiques tels que les brûlures, les plaies, etc.

2.4.5 L'élixir de cristal de roche

Les élixirs de cristal de roche permettent d'équilibrer des phénomènes apparents chez l'être humain, car ils agissent de manière holistique sur le plan physique et psychologique. En rééquilibrant cela, on peut améliorer significativement de nombreux états de mal-être physique et psychologique. Il fournit de l'énergie, apporte de la pureté à notre mental, intensifie l'intuition et la méditation.

2.4.6 L'élixir d'azurite

Il permet d'améliorer la conscience spirituelle, il est particulièrement utile aux professionnels de soins qui voient leurs capacités de guérison s'amplifier. Son but est de calmer le mental et les nerfs. Cet élixir peut être ajouté à l'eau du bain pour calmer les personnes nerveuses, dépressives ou facilement irritables.

L'éllixir d'azurite facilite l'intégration des expériences spirituelles et de leurs énergies dans tous les domaines de la vie.

2.4.7 L'éllixir d'aigue-marine

Cet éllixir sert à diminuer les sentiments de peur et de désorientation pour apporter une plus grande acceptation de l'esprit et du corps, il permet d'améliorer la réceptivité aux autres.

Ce breuvage stimule le désir d'avoir une plus grande connaissance de soi, il apporte une plus grande inspiration, réduit la peur de l'échec, supprime le sentiment de perte de repères favorisant ainsi une meilleure expression de son ressenti et de son être véritable.

3. Plantes et magie

Au Moyen Âge, la méconnaissance des plantes attribue à celles-ci des pouvoirs, des superstitions et/ou des caractères magiques. Ces plantes sont transformées soit en philtres, en électuaires ou en potions selon les propriétés recherchées, de rituels et des règles de la magie blanche ou de la magie noire si elles dispensent bienfaits ou malédictions.

Ayant une valeur symbolique et des pouvoirs magiques, depuis des civilisations, les plantes font partie de l'arsenal des sorciers et mages, ceci explique l'efficacité de ce qui rend magique une potion.

Connaître les vertus médicinales des plantes, c'était de tout temps et chez tous les peuples, disposer d'un pouvoir inaccessible au commun des mortels, exemple les plantes qui guérissent. L'imaginaire collectif a eu tôt fait d'assimiler à un sorcier ou une sorcière celui ou celle qui possédait ce savoir ancestral et était capable de préparer des tisanes et autres préparations préventives, curatives ou purifiantes. Et comme ce savoir "médical" empirique semblait bien mystérieux, à une époque où la science n'avait pas encore apporté son éclairage, on l'associait volontiers à des croyances, légendes ou phénomènes surnaturels : alchimie, diable, fantômes, etc.

Les vertus accordées aux plantes n'étaient donc pas que médicinales, elles étaient également aphrodisiaques, divinatoires, purificatrices, défensives, apaisantes, porte-chance, punitives, ou encore favorables à la réussite, à la fortune, l'amour, l'affection, la

fécondité, le relationnel... la superstition attribuait aux plantes plusieurs propriétés, susceptibles d'avoir un effet dans des domaines variés.

On peut classer les plantes magiques en 4 grandes catégories :¹⁷⁰

- 1- Les plantes qui favorisent l'amour, c'est-à-dire aphrodisiaques, mais également les plantes qui refroidissent les ardeurs, c'est-à-dire anaphrodisiaques.
- 2- Les plantes associées à la magie noire.
- 3- Les plantes dites hypocrites, c'est-à-dire présentant des propriétés médicinales, mais toxiques à forte dose.

On se méfiait donc de ceux qui connaissaient les plantes et savaient les utiliser, perçus comme capables du meilleur comme du pire. Surtout le pire, sorciers et sorcières ont souvent tenu le mauvais rôle dans les contes et les légendes d'antan, mais de nos jours, le sorcier est moins diabolisé.

Les sorciers, sorcières, mages, alchimistes et autres druides utilisent les plantes comme on le ferait en phytothérapie : ils préparent des macérations, des infusions, préparations appelées potions, à base d'eau et de plantes. Lorsque ces potions sont alcoolisées, elles se nomment élixirs ; lorsqu'elles contiennent du sucre, on les appelle sirops. Quant au philtre, il s'agit d'une potion destinée à influencer les sentiments ou les émotions : c'est le fameux "philtre d'amour" des contes.

Ainsi, pour préparer une potion magique, il faut non seulement choisir les bonnes plantes, mais aussi il faut être un sorcier sinon pas de don de sorcellerie, pas de pouvoir, pas de magie, et pas de potion, mais une simple tisane ! Ce ne sont donc pas les plantes qui sont magiques, mais plutôt celui qui prépare la potion.

Le mot "sorcellerie" est souvent associé à la pénombre, la méchanceté, aux mauvais sorts et aux influences néfastes. C'est vrai pour la magie noire, l'objectif est effectivement de nuire en permettant les vengeances ou l'échec de la victime, chose qu'on va la constater dans notre corpus.

Mais il y a aussi l'autre versant, positif celui-là, de la sorcellerie, la magie blanche, qui a pour but d'influencer favorablement le cours des choses, le comportement d'une personne, de protéger, de faciliter les issues heureuses ou de prévenir certains maux. Quant à la magie rouge, elle a pour champ d'action les relations amoureuses. Magie

¹⁷⁰ Les plantes magiques de Royaumont, sur ArtActu.com

blanche, magie noire et magie rouge n'utilisent pas forcément les mêmes plantes, mais ce n'est pas tant la matière première végétale qui les distingue que l'usage que le sorcier en fait.

Ceci pour dire que celui qui prépare ce breuvage a un rôle décisif et primordial dans la préparation de ce dernier. En ce qui concerne la magie blanche, les herbes et les plantes jouent un rôle important, primordial, et, comme la pratique de cette forme de magie fut interdite pendant des centaines d'années, longtemps sous peine de mort, on peut comprendre que les sorcières et les magiciens aient incorporé leurs rituels et leurs envoûtements aux actes quotidiens.

Les plantes et les herbes possèdent leurs propres propriétés et, avec l'aide d'un petit rituel discret, celles-ci peuvent être accrues de façon significative. En conséquence, on ne s'étonnera pas d'apprendre qu'il existe une longue tradition magique quant à la magie des aphrodisiaques, des tisanes et des philtres et, bien que l'on ait tendance à croire que cela nécessite des heures de préparation, il n'en est rien. Il existe une multitude de recettes et de petits rituels qui ne prennent que quelques instants à préparer.

4. Autres types de breuvages

4.1 Le thé

La botanique et la médecine chinoises font remonter l'usage du thé à des temps immémoriaux le plus souvent au III^{ème} millénaire, sous le règne de l'empereur mythique Shennong. Décrite sous divers noms : tu, she, chuan, jia, ming, etc., la plante était appréciée comme soulageant les fatigues, fortifiant la volonté et ranimant la vue. Soit ingérée, soit utilisée comme emplâtre ou comme onguent, elle servait à soigner les douleurs.

Les taoïstes en faisaient un élément de l'élixir de longue vie et les bouddhistes s'en servaient pour soutenir leurs méditations. Une légende japonaise attribue même au Boddhidharma l'origine du thé : étant resté en méditation pendant neuf ans alors qu'il avait fait vœu de ne jamais plus dormir et de consacrer sa vie à la méditation et au jeûne, il advint que le saint s'endormit. Pendant son sommeil, il eut des rêves d'amour ; à son réveil, humilié de sa faiblesse et de la persistance du désir en lui, il se trancha les paupières. Mais celles-ci prirent racine et deux arbustes poussèrent dont les feuilles avaient la propriété de maintenir en éveil l'esprit des humains.

Il existe plusieurs légendes sur l'origine du thé. La première raconte que le thé serait apparu en l'an 2737 avant notre ère, quand des feuilles se seraient détachées d'un arbre pour tomber dans l'eau chaude de l'Empereur Chen Nung. Une seconde version romanesque apparut au V^e siècle.

C'est la venue d'un moine indien Bodhidharma, l'introducteur du bouddhisme Chan, qui arrive en Chine en 520. Ce dernier se serait endormi après 9 ans de méditation ininterrompue ; alors qu'il avait fait le vœu de ne plus jamais dormir et de s'abstenir de tout désir, le sommeil le surprit. À son réveil, l'immensité de sa faiblesse le plongea dans le désespoir et pour se punir il se coupa les paupières, celles-ci tombèrent au sol.

Peu après, ses paupières auraient donné naissance à une plante appelée « *Cha* » dont les feuilles ressemblent à des paupières sorties de la terre et donna au croyants le moyen de rester éveillés¹⁷¹. Le thé est introduit au Japon et dans le monde arabe à partir du IX^e siècle. Au XII^e siècle, les premiers théiers sont acclimatés au Japon. Le thé est introduit au XVI^e siècle en Europe par les commerçants portugais et hollandais¹⁷²

4.2. L'absinthe

Rien ne semblait pouvoir assombrir, au XIV^e siècle, les rituels sophistiqués entourant la consommation de la fée verte, « **jusqu'à ce qu'on l'accuse de tous les maux et qu'on la bannisse au début du 20^e siècle** »¹⁷³, rappelle l'historienne Catherine Ferland.

D'abord une plante aux vertus médicinales, utilisée par les Anciens pour ses propriétés apaisantes, l'absinthe commence à être macérée et bue comme un élixir dès le XVI^e siècle, pour connaître son apogée sous forme d'alcool produit en grande quantité pour le commerce au 19^e siècle. C'est à ce moment que, avec sa couleur verte et ses arômes particuliers, le divin liquide s'insère dans les habitudes des artistes et des bourgeois, qui prennent un plaisir fou à la préparer en respectant toujours le même petit rituel : verser doucement le liquide sur une jolie cuillère, sur laquelle est déposé un morceau de sucre, au-dessus du verre qui accueillera finalement la concoction.

¹⁷¹ Le thé, *Histoires d'une boisson millénaire*, éd. Jean-Paul DESROCHES

¹⁷² Importation du thé en Angleterre, sur Encyclopædia Universalis 2015.

¹⁷³ Importation du thé en Angleterre, sur Encyclopædia Universalis 2015

C'est une boisson qui donne de l'inspiration. L'engouement pour l'absinthe chez les poètes et peintres s'explique par ses effets sédatifs et euphorisants, qui donnent aux artistes l'impression d'ouvrir les portes de leur âme. C'est ainsi qu'on considère l'absinthe presque comme une substance magique pendant plusieurs années.

Dans un contexte où les ravages de l'alcoolisme secouent la France à la fin du XIV^e siècle, l'absinthe est vue comme largement responsable de nombreux crimes commis par ses buveurs. Un cas très médiatisé d'un homme ivrogne ayant assassiné sa femme et ses deux filles servira de cheval de bataille dans un mouvement de santé publique visant à faire interdire l'absinthe. On alléguera que l'absinthe est responsable de la chute de la natalité et des problèmes conjugaux et sociaux, ou de la hausse du crime.

Par conséquent, l'alcool verdâtre sera interdit au début du 20^e siècle, mais d'autres causes probablement précipitent l'opprobre dont elle est victime, notamment une guerre commerciale lancée par les producteurs de vin.

4.3. Le vin

Apparu il y a huit mille ans dans le berceau fertile du Proche-Orient, le vin a traversé les plus grandes civilisations de l'Antiquité, Son histoire commence par la vigne sauvage qui est alors domestiquée et des solutions trouvées pour limiter la fermentation du raisin.

Le vin ressemble au sang, liquide vital qui symbolise les liens d'hérédité et d'alliance. A ce titre, il est le privilège des divinités et des puissants. Boire, partager le "sang de la terre ", permet de s'approprier une part de l'immortalité. Le vin est devenu l'emblème des Dieux qui renaissent.

Offert en libation ou gracieusement dispensé lors des festins, il est l'instrument du pouvoir. Le souverain et les élites se distinguent par la possession de somptueux services à boire, exhibés de leur vivant lors de banquets et emportés dans le secret de leur tombe.

4.4 L'éllixir de vie dans le thé et le vin

Les experts dans le thé et le vin font souvent mention d'espérance de vie plus longue en prétendant qu'il existe un éllixir dans ces deux types de breuvages et font des déclarations de longévités exceptionnelles.

Le thé vert, après avoir mariné dans une civilisation ancienne, a conquis l'Occident grâce à ses effets prétendus sur la santé. Le vin, tout particulièrement le vin rouge, est un

nouveau venu sur la scène de la santé. Les feuilles de thé et les grappes de raisin rouge sont proclamées comme la voie menant vers une longue et saine vie. Les éléments de preuve ne sont pourtant pas bien convaincants.

Les infusions de feuilles de *Camellia Sinensis* sont utilisées en Chine depuis "des milliers d'années", paraît-il découvert par l'empereur Shen-Nung en 2737 avant JC. Il aurait accidentellement laissé tomber quelques feuilles dans de l'eau bouillante, et le chaud breuvage lui aurait rendu la santé.

L'affirmation selon laquelle une tasse de thé peut "vous remonter" repose donc sur des bases physiologiques réelles. Mais ceci est tout aussi vrai pour d'autres stimulants contenant de la caféine, comme le café et le cacao, mais le thé aime se prévaloir de cette romantique histoire d'un ancien empereur tâtonnant avec des feuilles de thé et de l'eau chaude.

De nos jours, les antioxydants du thé, plus particulièrement le thé vert, sont déclarés comme étant protecteurs contre plusieurs maladies, un autre breuvage riche en antioxydants également, qui se trouvent dans la peau du raisin, qui est le vin rouge.

Donc, comme l'élixir de longue vie, on peut dire que ces deux boissons doivent être supposées faire baisser le risque de certaines maladies et promouvoir la longévité.

5. Qu'est-ce que l'alchimie ?

5.1 Etymologie et définition

Le terme « alchimie » est d'origine arabe dans sa forme (el-kimyâ), mais grecque dans sa racine, kimyâ dérivé de khem, qui veut dire le pays noir, nom qui désignait l'Égypte dans l'antiquité. Le mot nous apporte donc quelques éclairages et renseignements quant à la partie d'origine, réelle ou symbolique, de l'art sacré.

La définition la plus courante de l'alchimie est qu' « *elle est la science qui enseigne à préparer une certaine médecine ou élixir, lequel étant projeté sur les métaux imparfaits, leur communique la perfection dans le moment même de l'obtention* »¹⁷⁴

C'est un ensemble de techniques permettant la transformation et la transmutation d'un corps chimique en un autre, en l'occurrence la transmutation du plomb en or.

¹⁷⁴ Hutin Serges, *L'alchimie*, Que sais-je ? 2005, p12

L'alchimie diffère profondément de la science moderne. Par ailleurs, les alchimistes se donnaient volontiers le titre de philosophes, et en fait ils étaient bel et bien des « philosophes » d'un genre particulier, dépositaires de la science par excellence, contenant les principes de toutes les autres. Cette doctrine secrète était la mère de toutes les autres.

Au cours de premiers siècles avant et après notre ère, l'alchimie (el-khem-ia) s'est développée à Alexandrie, en Egypte, au carrefour des cultures égyptienne, juive, grecque et même chrétienne.

L'alchimie continua à évoluer durant le Moyen-Âge et à la Renaissance, avant de s'éteindre au 18ème siècle. Elle est communément considérée comme l'ancêtre de la chimie moderne. Mais elle est bien plus que cela, elle représente un système de connaissances très complexe, elle a fasciné des philosophes et des savants de toutes époques. Beaucoup d'écrits au cours des siècles ont été les supports d'expression des grands principes alchimiques.

Plusieurs pistes de recherches alchimistes chinois par exemple recherchèrent un breuvage ou une pilule à base de soufre, de mercure et d'arsenic, ce qui est assez curieux compte tenu de la dangerosité de ces substances.

Au XIVème siècle, en occident, Nicolas Flamel fut l'alchimiste le plus réputé dans ce domaine. Une légende dit même qu'il aurait fini par découvrir le secret de l'élixir et s'en servit sur sa femme et lui-même. On raconte que le Comte de Saint-Germain, grand aventurier du XVIIIème siècle aurait découvert également l'élixir et pu vivre grâce à lui plusieurs siècles.

L'alchimie va au-delà de la recherche de la transmutation de la matière, l'alchimiste comprend rapidement que la réelle transmutation est celle de son esprit, de son âme. La mise au point d'un élixir thérapeutique n'est qu'un aspect du travail alchimique. La guérison du corps étant indissociable de celle de l'esprit, la personne en recherche est amenée également à faire des prises de conscience et à progresser selon les lois de ce qu'on pourrait appeler une "alchimie interne".

5.2 Les buts de l'alchimie

L'alchimie peut être considérée comme le précurseur de la chimie moderne, cette doctrine est un art pratiqué principalement au Moyen âge, Serges Hutin la définit comme :

Cela fait un courant de pensée qui plonge ses racines dans la plus lointaine antiquité de la plupart des continents ; on sait par exemple qu'elle était déjà pratiquée en Chine en 4500 av. JC, dans le but de rechercher des remèdes d'immortalité. L'alchimiste recherchait en effet la "panacée", la formule permettant d'élaborer l'élixir de longue vie, appelé également élixir de jouvence »¹⁷⁵.

L'alchimie pratique était la recherche de la Pierre philosophale, elle revêtait deux aspects principaux et complémentaires ; la transmutation des métaux et la médecine universelle.

En liquéfiant la Pierre, on obtenait l'élixir de longue vie, qui devait assurer à son possesseur la prolongation de la vie, voire la quasi-perpétuité de l'existence. Du même coup, la Panacée, remède miraculeux qui restaurerait la force et la santé de l'organisme. Telle était la médecine universelle. Il s'agissait peut-être de trouver ce qu'on appellerait aujourd'hui un « régénérateur cellulaire ».

Cette pierre philosophale devait également communiquer à son détenteur toutes sortes de pouvoirs merveilleux tels que : se rendre invisible, commander aux puissances célestes, se déplacer à son gré dans l'existence, etc. Or, ces pouvoirs magiques sont mentionnés à la fin du Moyen âge.

L'objectif de l'alchimiste, ce n'était pas la recherche de l'or matériel, mais l'épuration de l'âme, les métamorphoses progressives de l'esprit. La Pierre philosophale, serait l'homme transformé par la transmutation spirituelle.

Citons un exemple concret de la transmutation du plomb en or, cela serait l'élévation de l'individu vers le Beau, le Vrai, le Bien, l'accomplissement de l'archétype de la perfection reconquise.

Mais la conception la plus grandiose de l'alchimie serait Art Royal, voici la définition que donne un de ses interprètes modernes :

L'alchimie vraie, l'alchimie traditionnelle, est la connaissance des lois de la vie dans l'homme et dans la nature,

¹⁷⁵ Hutin Serges, *L'alchimie*, Op.cit. p28

et la reconstitution du processus par lequel cette vie, adultérée ici-bas par la chute académique, a perdu et peut recouvrer sa pureté, sa splendeur, sa plénitude et ses prérogatives primordiales : ce qui dans l'homme moral, s'appelle rédemption ou régénération dans l'homme physique, purification et perfection dans la nature »¹⁷⁶

Le but de l'alchimie reposait ainsi sur la constatation d'une chute, d'une dégradation des êtres de la nature. La Pierre philosophale offrait à l'individu l'excellence illuminative physique et morale et le bonheur parfait.

Trouver la Pierre philosophale serait découvrir l'absolu, la véritable raison d'être de toutes les existences.

5.3 L'influence de l'alchimie sur l'art et la littérature

L'influence de l'alchimie a été prodigieuse, rares sont les domaines de l'activité humaine qui n'ont pas subi l'influence de cet art. Les œuvres d'art inspirées par l'alchimie sont nombreuses, en citant les sculptures symboliques de certains édifices médiévaux.

Cette influence se traduit dans trois aspects ; sur l'architecture et la sculpture par la symbolique utilisée pour transmettre un message spécifique aux adeptes. Dans le domaine de la peinture ou différents artistes expriment leurs points de vue sur l'alchimie, et finalement dans le domaine de la littérature. C'est au sein de la littérature que l'alchimie s'exprime le plus, effectivement beaucoup d'écrivains s'intéressent à l'alchimie et vont jusqu'à écrire des livres avec des interprétations alchimiques. On ne peut juger l'alchimie sans tenir compte de ce que serait notre vie actuelle et notre culture sans elle.

Nombreux sont les écrivains qui, doivent une part importante de leur inspiration aux ouvrages des alchimistes. Ils ont écrit sur ce thème de la jeunesse éternelle et de la quête de l'immortalité. A part les titres de romans et de nouvelles de notre corpus qu'on va étudier de plus près dans les prochains chapitres, on citera quelques-uns qui ont évoqué l'alchimie et plus particulièrement l'élixir dans leurs œuvres.

¹⁷⁶ Bacon Roger, *Miroir d'alchimie*, Trad Paris2006. P34

On citera Rabelais¹⁷⁷ Cyrano de Bergerac¹⁷⁸, Goethe, dont *Le Faust* inspiré d'une vieille légende d'alchimie, ou H. Rider Haggard, auteur de *She*, qui évoque la fantastique histoire d'une femme immortelle. N'omettons pas de citer également le conte légendaire de Tristan et Yseut, qui sont les amants mythiques de la littérature, ils sont victimes d'un breuvage magique, ce philtre d'amour qui les unit par une passion fatale.

Aussi, nous rappelons l'œuvre d'Alphonse Daudet, dans son roman *Le révérend Père Gaucher*, où ce dernier fabrique un élixir, c'est le véritable élixir qui redonne l'aisance à la communauté, ce qui lui a rendu célèbre par son conte écrit en 1861.

Plus récemment, nous n'avons pas négligé la thématique du philtre ou la potion magique, d'Harry Potter de J-K Rowling, ou celle d'Astérix et Obélix dans la célèbre bande dessinée « Quant à la potion magique, qui donne une force surhumaine aux Gaulois irréductibles, elle ne devait figurer que dans le premier épisode. Mais elle a connu un tel succès que nous l'avons gardée »¹⁷⁹

On pourrait dire que l'alchimie a constitué et constitue encore, une source inépuisable de sujets concernant le peintre et l'écrivain, « **se réduisant parfois à son aspect de sagesse** »¹⁸⁰

En conclusion à ce chapitre, en premier lieu, nous avons tenté de définir le fantastique vu par les théoriciens ainsi que de lever la confusion qui pourrait s'établir entre le fantastique et les autres genres, en évoquant également des origines ainsi que les thèmes du fantastique afin d'apporter des précisions et d'éclairer le lecteur de ce travail.

En second lieu, l'éllixir est un philtre ou un breuvage qui peut être utilisé dans de différentes situations. Mais qui en final a un but maléfique sur le personnage du récit. Pour cela, nous avons essayé de définir les différents types d'éllixir en évoquant les différents autres breuvages qui sont toujours utilisés dans nos romans.

En effet, toutes les notions citées dans la première partie vont nous servir de boîte à outils afin de bien développer notre analyse dans les chapitres suivants.

¹⁷⁷ Saumé L, *L'influence des chercheurs de la « médecine universelle » sur l'œuvre de François Rabelais*, Thèse de Médecine, Paris 1935.

¹⁷⁸ Les œuvres de Cyrano de Bergerac sont truffées d'allégories hermétiques, avec le fameux mythe du Phénix qui renaît de ses cendres, symbole de la Pierre philosophale.

¹⁷⁹ René Goscinny raconte les secrets d'Astérix, Cherche-Midi, 2014, page 139.

¹⁸⁰ Paulo Coelho, *L'alchimiste*, 1994, en citant la sagesse de l'écrivain.

DEUXIEME PARTIE

RENCONTRE ANALYTIQUE DE L'ŒUVRE

CHAPITRE 1

STRATEGIES NARRATIVES ET ENONCIATIVES DU RECIT
FANTASTIQUE

Dans le récit fantastique, l'auteur opte pour un mode énonciatif spécifique au genre. En effet, dans cette partie, tenterons de confronter la thématique de l'élixir à une démarche basée sur une analyse énonciative et narrative qu'ont utilisé les trois auteurs afin de privilégier les diverses relations entre le narrateur et l'histoire racontée. Dans le premier chapitre, nous aborderons les stratégies narratives et énonciatives du corpus de romans fantastiques que nous allons étudier dans ce qui suit. En traitant la question du personnage dans le mode narratif, nous lui avons consacré le deuxième chapitre puisque c'est à travers les personnages des trois récits que nous analyserons la thématique de l'élixir.

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons à la poétique et aux stratégies de l'œuvre fantastique. Nous examinerons le fonctionnement des textes fantastiques à travers les techniques narratives et les composantes des écrits de ce genre. Plus précisément, comment le fantastique prend corps dans une nouvelle perspective. Au cours de ce chapitre nous étudierons les trois romans fantastiques en guise d'application. Nous nous intéresserons plus particulièrement à la poétique des textes.

Nous savons que dans un texte, l'énonciateur est confronté à une intention communicative qu'il cherche à rendre apparente pour le lecteur, son but est de faire passer un message par un ensemble d'énoncés qu'est le texte, c'est un projet signifiant caractérisé par une certaine intentionnalité, « **est-ce que le lecteur veut dire le contenu de sa pensée qui s'actualise en discours sous forme de signifiés** »¹⁸² Nous tenterons de démontrer, dans ce sens, que Balzac, Hoffmann et Stevenson sont des sujets d'énonciation dont l'intention serait dissimulée.

Ainsi, nous pensons que chaque récit fantastique évoque un caractère - communicationnel, dont le but est de produire de l'effet. Tout au long de notre analyse, nous aborderons la présence d'une intention communicationnelle implicite ou explicite à laquelle l'auteur est confronté, comme il le montre si bien dans cet extrait :

La narratologie contemporaine remplace le discours narratif dans une stratégie de communication. Le producteur du récit structure son texte en fonction d'effets qu'il cherche à produire chez l'interprétant. L'interprétation repose non seulement sur

¹⁸² Catherine Kerbrat Orecchioni, *L'énonciation*, Armand Colin, 2009, p199.

la prise en compte de la lettre du texte mais également sur le postulat, par le lecteur ou l'auditeur, d'une intention communicative du production-énonciateur »¹⁸³

Dans son travail de création littéraire, l'auteur puise sa matière, et l'insère dans un processus de communication dont l'objectif serait décidé par l'écrivain.

En plus de son rôle communicationnel, l'œuvre serait également un discours. L'approcher nous aiderait à comprendre comment les écrivains fantastiques du XIX^{ème} siècle, prétendent à travers leurs œuvres et leur énonciation, dénoncer les pratiques dans une société où le caractère faux semble l'emporter. De cette façon, l'œuvre est considérée comme une énonciation qui permet à l'auteur de communiquer avec efficacité, dans ce sens le chercheur Shuma déclare :

Dans un système de communication orale où le lecteur et l'auditeur sont tous deux présents, celui-ci par des procédés spécifiques cherche non seulement à attirer l'auditoire, mais aussi à l'amener à épouser un point de vue particulier. Il en est de même dans le système qui relie l'auteur à son lecteur. Le romancier, dès le début de son œuvre s'arrange pour engager son lecteur dans le monde fictif. Cela se réalise par l'intermédiaire du mode narratif. L'énonciation portée par un garant cherche à imposer au lecteur une image à laquelle il s'identifie et partage la communauté des lecteurs du texte »¹⁸⁴

Comme le signale Maingueneau, l'énonciation de l'écrivain est fondée sur la scénographie où il affirme que

La situation à l'intérieur de laquelle s'énonce l'œuvre n'est pas un cadre préétabli et fixe, elle se trouve aussi bien en aval de l'œuvre qu'en amont, puisqu'elle doit être validée par l'énoncé même qu'elle permet de déployer. Ce que dit le texte, présuppose une scène de parole déterminée qu'il lui fait valider à travers son énonciation »¹⁸⁵

¹⁸³ Jean Michel Adam, *L'analyse des récits*, Seuil Paris 1996, p11

¹⁸⁴ Shuma P.Ijoma, *Les premières pages des romans negro-africains : exemple du pacte narratif*, Volume 5 n°1 p25

¹⁸⁵ Maingueneau, D, *Le discours littéraire*, Armand Colin Paris 2004, p193

Il attribue la réussite d'un récit fantastique au déséquilibre qu'il lègue au lecteur, déséquilibré du monde et de ses croyances. La force du fantastique n'est pas de s'annoncer en tant que tel, mais d'enfoncer le lecteur dans la confusion qu'il crée agissant sur son existence même.

Nous verrons, dans ce chapitre comment les trois romans de notre corpus arrivent à instaurer, à travers un mode narratif et leur dispositif d'énonciation, une communication littéraire de la relecture et une diffusion large de cette thématique à travers le thème de l'élixir dans le récit fantastique. En effet, il s'agira de montrer ces différentes stratégies narratologiques afin d'atteindre le but de cette étude qui est celle de faire connaître la thématique et aussi de faire passer le message aux lecteurs.

Ce sont les croyances et les connaissances du lecteur qui aident le fantastique à se former davantage. Le fantastique dissocie les sens des mots et des objets, créant cette ambiance de confusion où tout pourrait arriver à cause de la perte de normes. Il repose sur les croyances du lecteur pour le leurrer et les ébranler. Il rompt la relation de cause à effet sur laquelle repose notre monde. Dans le fantastique, la même cause entraîne des effets différents difficiles à nier mais aussi difficiles à accepter.

C'est la subtilité dans le style, par les pièges tendus aux lecteurs du genre et par le choix d'une conclusion surprenante, qu'opère le fantastique. Le critique pense que le genre nous refuse de par sa construction-même l'explication rationnelle. Cette idée va à l'encontre de l'hésitation dont parle Todorov. Il ne s'agit pas uniquement de l'étrangeté de l'évènement, il s'agit plutôt de l'explication favorisée par le texte. Dans un texte tel que celui de Balzac, Don Juan nous pousse à croire que son père va être ressuscité en étalant l'élixir sur une partie de son visage. C'est ce qu'on nous suggère la seule explication fantastique possible.

Une citation de Jean Bellemin-Noel dans son livre sur *l'histoire littéraire de la France* nous montre comment fonctionne le texte fantastique pour devenir ce qu'il est et pour nous entraîner dans ses voies en affirmant que :

Le fantastique, lui, implique une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle comme le dit P.-G. Castex. L'imaginaire, sous les espèces de l'imprévisible, fait irruption dans le monde quotidien ; cela suppose, dans la littérature fantastique la plus réussie, que l'auteur nous peigne avec

précision et même exactitude un univers cohérent, ordonné, que l'étrangeté va tout à coup, se mettre à ronger, et où le mystère ira s'épaississant jusqu'au point d'interrogation final »¹⁸⁶

Le critique, dans cette citation, dégage les caractéristiques du fantastique. Il parle de son fonctionnement, éclaircissant les techniques utilisées : l'auteur doit peindre un monde cohérent, le mystère fera irruption dans ce monde et plus nous avancerons dans notre lecture plus nous nous trouverons dans le mystère jusqu'au "*point D'interrogation final*".

La citation montre comment progresse un récit fantastique et où amène-t-il son lecteur. La même idée existe chez Grivel en parlant de la progression d'un écrit fantastique, il dit que, "**le fantastique est produit par le mouvement irréversible de son exploration même : plus cela s'éclaircit et plus encore cela va s'obscurcir.**" ¹⁸⁷

Comment le fantastique nous amène-t-il à la confusion ? C'est par le biais des mots et des composantes du texte qu'il parvient à son but. Personnages, lieux, temps, action et procédés de langue sont les composantes des textes forgées par les mots pour livrer un texte fantastique. Ces composantes feront le sujet de ce chapitre.

1. La représentation du Moi dans le récit fantastique

Le moi joue un rôle important dans l'énonciation, cependant le référent ne peut pas toujours être le même puisqu'il ne renvoie pas à la même personne dans la trame énonciative. Ainsi, le récit fantastique se caractérise par l'alternance entre auteur, narrateur et personnage, d'où l'énonciation replace l'histoire dans un contexte polyphonique.

Aussi, il est difficile d'attribuer ce discours alterné au récit, qui offre une esthétique indéniable, qu'à un seul type de récit car on y trouve des indices autobiographiques narrés dans un discours fantastique. Ceci nous a justement interpellés en lisant les trois romans de notre corpus, c'est la présence de l'auteur dans le récit fantastique.

¹⁸⁶ Bellemin-Noel, Jean, *Histoire littéraire de la France IV de 1789 à 1848* (2eme partie), Paris, éditions Sociales, 1973, p. 340

¹⁸⁷ Grivel, Charles, "*Horreur et Terreur: philosophie du fantastique*" in Colloque de Cerisy, *La littérature Fantastique*, Paris, Albin Michel, 1991, p. 171.

Prenons l'exemple de Stevenson, dans *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, où il fait intervenir son propre moi à travers le personnage de Jekyll « **lorsque cette laide effigie m'apparut dans le miroir, j'éprouvai non pas de la répulsion, mais bien plutôt un élan de sympathie. Celui-là aussi était moi, il me semblait naturel et humain.** »¹⁸⁸

En effet, nous constatons que toute production littéraire est quelque part une production autobiographique, on y trouve forcément des représentations déjà vécues, d'une enfance ou d'une situation historique ou sociopolitique, par les auteurs pendant leurs parcours.¹⁸⁹ Donc, le moi se manifeste dans les œuvres fantastiques d'une façon implicite, comme le cas de Balzac, ou explicite, comme chez Hoffmann et Stevenson.

D'abord, chez Hoffmann, on y trouve une écriture romancée tel le récit autobiographique (par rapport à sa famille). Chez Stevenson, on relève des ingrédients du roman autobiographique, comme le désir de séparer fréquemment le bien et le mal, ce qui constitue la raison principale de la création du personnage double dans son roman quand il déclare :

L'homme n'est en réalité pas un mais bien deux...j'ose avancer l'hypothèse que l'on découvrira finalement que l'homme est formé d'une véritable confédération de citoyens multiformes, hétérogènes et indépendants... j'appris à discerner l'essentielle et primitive dualité de l'homme ; je vis que, des deux personnalités qui se disputaient le champ de ma conscience, si je pouvais aussi à juste titre passer par l'un ou par l'autre, cela venait de ce que j'étais foncièrement tous les deux »¹⁹⁰

Au contraire, l'auteur comme Balzac ne s'identifie pas directement aux référents de son texte, dans cette situation, l'auteur-narrateur va s'identifier nettement au 'je' voire au 'nous'.

La spécificité du récit fantastique comporte quelques caractéristiques qui supposent une appartenance tant au réel qu'au fictionnel, nous remarquons qu'il existe des récits fantastiques même s'ils sont imaginaires, ils sont conçus sur des faits réels tels que ceux d'Hoffmann et de Stevenson. En effet, il est très avéré chez ce dernier que cette

¹⁸⁸ Stevenson, *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p136

¹⁸⁹ Supra, Partie I, Chapitre 1

¹⁹⁰ Stevenson, *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p131

notion d'appartenance au réel et au fictionnel soit apparente dans *Le cas étrange du Dr Jekyll de Mr Hyde*, on évoque dans la préface que :

Malgré toute ma duplicité, je ne méritais nullement le nom d'hypocrite, les deux faces de mon moi étaient également d'une sincérité parfaite, je n'étais plus moi-même quand je rejetais la contrainte et me plongeais dans le vice, que lorsque je travaillais, au grand jour, à acquérir le savoir qui soulage les peines et les maux »¹⁹¹

Il ajoute aussi que

je vins à bout de composer un produit grâce auquel ces forces pouvaient être dépouillées de leur suprématie, pour faire place à une seconde forme apparente, non moins représentative de mon moi, puisque étant l'expression et portant la marque d'éléments inférieurs de mon âme »¹⁹²

Balzac également ne cesse, au cours de ses récits fantastiques, de faire allusion à l'histoire et au monde social et politique de son époque. Ce qui nous amène à déduire que l'écriture des ouvrages fantastiques est dotée d'une mixtion entre une littérature fictionnelle et un récit autobiographique.

2. L'aspect visuel dans l'écriture du fantastique

Le Robert définit le verbe "visualiser" comme s'il parlait du fantastique en l'introduisant comme le fait de : « **Rendre visible un phénomène qui ne l'est pas. Visualiser l'écoulement de l'air dans une soufflerie. Visualiser par un graphique des chiffres de production. Visualiser un organe, un phénomène physiologique »¹⁹³**

Comme ils mettent l'accent sur l'évènement, les textes fantastiques ont besoin de cette technique narrative pour aider leur lecteur à comprendre ce qu'ils décrivent ainsi qu'à se représenter les faits relatés.

¹⁹¹ Pierre Marc Orlan, Préface du Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde, union générale, 1976. P8

¹⁹² *Ibid*, p9

¹⁹³ Dictionnaire Le Robert 2012

Comme tout écrivain, l'écrivain fantastique doit choisir le vocabulaire qui lui permettra de parvenir à son but. Il utilisera les différentes figures de style, comme la métaphore et la comparaison, en tant qu'outils convenables afin de communiquer ce qu'il désire.

Une autre citation nous a semblés aussi intéressante, « **la présence fréquente du lexique de la vision et du regard accreditée dans l' esprit du lecteur l'idée de l'existence, de la présence visible et perceptible de l'évènement fantastique** »¹⁹⁴ C'est donc un jeu de mots même avant d'être un jeu d'imagination : les mots incitent l'imagination à s'égarer le long des passages du genre. Le fantastique est créé par les mots, qui nous renvoient à notre vie réelle et à nos croyances internes.

Nous pensons que la raison en est que les textes fantastiques, en créant des images visuelles, aident leurs lecteurs à mieux se représenter les évènements et par suite à sentir davantage le suspens. Les images visuelles rapprochent la lecture de la réalité vécue. Charles Grivel écrit dans ce sens que le :

Fantastique implique visualisation. Il n'est de fantastique que visualise. Je ne puis rien "appréhender"- sens d'angoisse- que ce que mon œil embrasse et saisit : fantastique est la notion d'un spectacle (...) fantastique implique ce renvoi spectaculaire d'un récit dans l'œil. Il faut avoir vu ; pas tout et pas assez, et cependant en suffisance »¹⁹⁵

Dans *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, le lecteur découvre grâce au personnage et au narrateur, la part du phénomène qui est en lui. En fait, Hyde est Jekyll, celui-ci n'est pas différent d'Uttersson.

Nous pensons que la raison en est que les textes fantastiques, en créant des images visuelles, aident leurs lecteurs à mieux se représenter les évènements et par suite à sentir davantage le suspens. Les images visuelles rapprochent la lecture de la réalité vécue.

¹⁹⁴ Grivel, Charles, *Horreur et Terreur: Philosophie du Fantastique* in Colloque de Cerisy, *La Littérature Fantastique, op.cit*, p. 170

¹⁹⁵ *Ibid*, p123.

2.1 Un vocabulaire significatif

Le choix effectué au niveau du lexique peut faire l'objet de multiples analyses à travers des catégories classiques, que le caractère soit concret ou abstrait du vocabulaire employé.

Le type de vocabulaire que nous cherchons est très riche dans nos nouvelles surtout que derrière le fantastique, nous retrouvons l'idée que l'art est plus fort que la vie et que l'artiste est immortel à cause de son art. Essayons alors de retrouver des phrases qui illustreront notre idée sur le vocabulaire des sens.

Prenons un exemple d'une nouvelle, soit *Les élixirs du Diable d'Hoffmann* dans sa version première, que nous avons déjà résumée précédemment. Le narrateur peint sa maison **"Ma demeure est vaste, peinte en blanc à l'extérieur (...) au milieu d'un grand jardin plante d'arbres magnifiques "**.¹⁹⁶

Ensuite il commence à raconter ses malaises et ses souffrances en ces propos :

A peine couché, je fermais les yeux et je m'anéantissais. (...) j'étais tiré brusquement, horriblement par l'épouvantable sensation d'un poids écrasant sur ma poitrine, et d'une bouche qui mangeait ma vie, sur ma bouche."¹⁹⁷

Découvrant la nourriture de cet être, le narrateur nous raconte une série d'expériences qu'il a faites pour s'assurer que ce n'était pas lui qui buvait l'eau et le lait. Tout un vocabulaire qui s'adresse aux sens est introduit : **"Je plirai un soir, à côté de la carafe une bouteille de vieux bordeaux, une tasse de lait dont j'ai horreur, et des gâteaux au chocolat que j'adore."**¹⁹⁸

Dans ce texte nous relevons que les yeux du narrateur deviennent nos yeux comme si nous nous mettions dans sa peau, nous utilisons ses yeux pour témoigner de ce qui se passe dans le plus petit détail. Donc, on peut dire que l'écrivain a le souci du détail et que sa description guide le lecteur. Plus nous voyons et sentons le malaise du narrateur, plus le fantastique réussit ses pièges. Plus nos sens sont atteints et inclus, et plus nous nous enfonçons dans l'histoire et nous sommes pris au piège.

¹⁹⁶ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit, p140

¹⁹⁷ *Ibid*, p153

¹⁹⁸ *Ibid*, p35

Une lecture approfondie de plusieurs textes fantastiques nous a révélés que les thèmes dans ce genre se répètent. La mort est un des thèmes privilégiés du fantastique. Chez Balzac, ce mot joue un rôle fondamental dans le lexique car toute l'intrigue tourne autour de la notion du désir de ne pas mourir « **Il était mort, mort en perdant sa seule, sa dernière illusion. En cherchant un asile dans le coeur de son fils, il y trouvait une tombe plus creuse que les hommes ne la font d'habitude à leurs morts.** »¹⁹⁹

Aussi, chez Stevenson, « la mort » figure dans tout le roman, à travers les différents meurtres que Hyde a commis ainsi que la scène finale où il met un terme à la vie de Jekyll « **je mets un terme à la vie de cet infortuné Henry Jekyll** »²⁰⁰.

Dans ce sens, Stevenson utilise également un terme en rapport avec la mort qui est « le suicide », puisque Jekyll haïssait tant son personnage double qu'il voulait s'en débarrasser en se suicidant, « **Sa terreur de gibet le poussait naturellement à commettre un suicide provisoire....à quel point il redoute mon pouvoir de l'en priver par le suicide, je suis tenté de le plaindre** »²⁰¹

Le vocabulaire de la mort entraîne avec lui tout un champ sémantique qui touche à d'autres thèmes liés à la mort tels que l'inquiétude et la peur, que nous retrouvons dans les trois romans.

Quant au thème de l'élixir, il a été utilisé maintes fois dans les récits de notre corpus, où il figure déjà dans le titre des deux récits d'Hoffmann et de Balzac, où le champ lexical de ce mot tourne autour d'une boisson miraculeuse qui a plusieurs effets, dans celui de Balzac, c'est l'effet de longévité et d'immortalité.

Ainsi le vocabulaire le plus utilisé qui renvoie à cette notion c'est ; l'élixir, la fiole qui contient cet élixir et la liqueur, « **Le chien béant contemplait alternativement son maître mort et l'élixir, de même que don Juan regardait tour à tour son père et la fiole** »²⁰² Aussi, en citant la fiole en déclarant :« **Il jeta un cri déchirant, et laissa tomber la fiole qui se cassa, la liqueur s'évapora** »²⁰³

¹⁹⁹ Balzac, *L'élixir de longue vie*, op.cit, p23

²⁰⁰ Stevenson, *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit. p161

²⁰¹ *Ibid*, p159

²⁰² Balzac, *L'élixir de longue vie*, op.cit, p24

²⁰³ *Ibid*, p33

Dans le roman d'Hoffmann, ce mot « élixir » avait plutôt un effet de bien-être avant d'avoir un effet diabolique, d'où la nécessité de cette liqueur dans la vie quotidienne de Médard lorsqu'il affirme : **« quand j'avais bu de forte gorgée, le feu coula dans mes veines et un sentiment ineffable de bien-être m'envahit, je bus encore une fois, et la joie d'une nouvelle et brillante vie s'alluma en mon âme »**²⁰⁴

Il semble que son objectif premier est d'amener le personnage de Médard à la folie, ce breuvage crée en lui son personnage double, et c'est justement cela qui va être l'élément initiateur de la littérature fantastique, on cite Médard lorsqu'il décrit son personnage double sur son intérêt pour cet élixir :

Il ne peut s'empêcher de me questionner sur mes breuvages, et d'y goûter par convoitise, parmi tant d'élixirs, il s'en trouve bien un qui flatte son goût, il boit toute la bouteille, s'enivre et se donne à moi et à mon empire... Eh bien ! Dans le coffret, il y a justement une de ces bouteilles remplies d'élixir du Diable...il goûtât aux terribles liqueurs et ne se perdit éternellement »²⁰⁵

Le verbe « boire » est fréquemment utilisé dans le roman d'Hoffmann pour désigner l'absorption de cette liqueur, **« J'avais bu une forte gorgée et un sentiment de bien-être m'envahit... Le comte but une gorgée... je bus quelques gouttes »**²⁰⁶

Aussi, l'élixir a été remplacé par une autre boisson « le vin » pour désigner la force inégalable de cette liqueur afin d'atteindre des objectifs déterminés. On le voit chez un des personnages d'Hoffmann en s'interrogeant sur l'association du vin à l'élixir où il déclare : **« Eh ! dit le comte, je parie que l'élixir du Diable n'est rien d'autre que du délicieux et véritable vin de Syracuse...Et cet antique Syracuse ferait couler dans nos veines une force nouvelle et chasserait la maladie qui semble vous tourmenter »**²⁰⁷

Aussi, il affirme : **« J'avais eu tort de redouter que la tension 'esprit procurée par le vin absorbé ne durât pas...je bus du vin merveilleux, jamais je n'avais parlé avec plus de feu et d'onction, jamais je ne m'étais montré plus pénétrant »**²⁰⁸

²⁰⁴ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, Op.cit p61

²⁰⁵ *Ibid*, p48

²⁰⁶ *Ibid*, p 63

²⁰⁷ *Ibid*, p58

²⁰⁸ *Ibid*, p62

Par ailleurs, chez Stevenson dans *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, ce mot est utilisé d'une autre manière que l'élixir, il est évoqué sous le terme de 'drogue' ; **« La drogue n'avait pas d'action sélective, elle n'était ni diabolique ni divine... toutes mes drogues se trouvaient dans le cabinet...Les drogues se trouvaient sur l'une des étagères...je dus une fois encore avoir recours à la drogue »**²⁰⁹

Stevenson va jusqu'à dire que cette drogue **« avant de mettre cette théorie à l'épreuve, je savais que c'est un produit efficace pour forcer et dominer la citadelle intime de l'individualité que je comptais voir modifier »**²¹⁰

Ce n'est qu'à la fin du roman où Stevenson parle de liqueur et de breuvage, **« j'en fis une nouvelle commande, et mixtionnai le breuvage... cette impureté ignorée donnait au breuvage son efficacité »**²¹¹ **« j'absorbai le breuvage transformateur »**²¹²

Il voulait absolument séparer Jekyll en deux en séparant le bien du mal, pour cela il a préféré utiliser le mot « drogue » pour que l'effet soit plus conséquent.

2.2 Les titres du corpus

Les titres de notre corpus sont très rattachés l'un à l'autre, et semblent regrouper toutes les fonctions qu'on a citées plus haut, à savoir, la fonction descriptive où on décrit de quel breuvage s'agit-il « élixir de longue vie, élixir du diable » et enfin la fonction séductrice, à travers laquelle nos trois auteurs ont donné une certaine valeur aux titres de leurs récits afin de séduire le lecteur.

Prenons le cas de Balzac, ce dernier a été fortement inspiré de l'initiateur allemand du fantastique Hoffmann, au point d'attribuer un titre à son récit *L'élixir de longue vie* qui est étroitement relié à celui d'Hoffmann *Les élixirs du diable*. Le titre de Balzac renvoie au fond et à la forme, puisqu'il a cité le motif, qui est l'élixir dont on parle dans le récit, qui a engendré cette obsession pour la longévité, où il l'a clairement décrite comme « longue vie ».

Quant au titre d'Hoffmann *Les élixirs du diable*, dont le titre original est *Die Elixiere des Teufels*, tout comme celui de Balzac, il nous interpelle également à travers

²⁰⁹ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, Op.cit, p 157

²¹⁰ *Ibid*, p133

²¹¹ Stevenson, *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p160

²¹² *Ibid*, p162

ce breuvage de l'élixir, qui à travers lui transforme l'individu en diable en le poussant vers le dédoublement et la folie.

Cependant, le titre de Stevenson, *Le cas étrange de Dr Jekyll et de Mr Hyde*, paraît plus ambigu car on cite deux personnages qui ne semblent pas en faire qu'un, puisque l'un est médecin « Docteur » et l'autre une personne ordinaire « Mr ». Or, dans *Le cas étrange* pourrait bien nous amener à croire qu'il se passe un phénomène insolite au sein du roman.

Il faut rappeler que Stevenson est britannique, si on retourne à la langue anglaise, les noms de Jekyll et de Hyde renvoient à la tragédie de ce personnage. Si on dérive Kyll de Jekyll qui donnera « kill » qui signifie « tuer », et lorsqu'on prononce Hyde qui s'articule comme « hide » qui veut dire cacher, on déduira que Jekyll devra tuer la créature qui se cache en lui.

Après avoir fait le tour sur la signification des termes, il est à présent nécessaire de préciser que la dimension scénographique²¹³ est très large et très générique, il nous faut donc tenter, dans ce qui suit, d'apporter un éclairage sur un certain nombre d'aspects qui touchent la scénographie narrative comme par exemple la narratologie, le schéma actantiel dans les récits fantastiques mais aussi le mouvement spatio-temporel dans l'histoire et dans le récit.

3. La structure narrative

Pour aborder ce concept nous devons définir autant que possible le terme « narration » ; tâche que plusieurs critiques ont essayé d'accomplir. Bien que nous ne puissions pas les mentionner tous nous ferons un panorama des différentes définitions d'où nous dégagerons la nôtre qui servira dans notre étude du fantastique.

²¹³ Dans la littérature, la scénographie est « l'aménagement de la scène » ; cet emprunt désigne l'étude et la façon d'organiser et de mettre en place un décor. Dans une narration, l'auteur, à travers un narrateur personnage ou non, met en scène des éléments scénographiques qui mettent en valeur les espaces et les ornements dans lesquels évoluent les actants. Cette dimension scénographique est très importante dans un récit dans la mesure où chaque élément prend un sens en relation avec la sémiologie de l'histoire et la portée sémantique des objets, des couleurs et des formes évoqués dans le récit.

Genette appelle la narration "**instance productrice du discours narratif dont l'analyse nous donnera des situations narratives** », ou plus simplement des moments de la narration, qu'il décrit comme suit :

La situation narrative, comme tout autre, est un ensemble complexe dans lequel l'analyse, ou simplement la description ne peut se distinguer qu'en déchirant un tissu de relations étroites entre l'acte narratif, ses protagonistes, ses déterminations spatiotemporelles, son rapport aux autres situations narratives impliquées dans le même récit »²¹⁴

Cette définition nous donne les composantes de la narration, à savoir la relation entre les acteurs et le narrateur, entre les différents narrateurs dans une même œuvre, le temps de la narration, le temps de l'histoire elle-même et le lieu où elle s'est déroulée. Nous avons déjà fait l'analyse de certaines composantes et nous ferons l'analyse du reste au fur et à mesure que nous avancerons dans notre étude. De toutes ces définitions nous concluons que la narration c'est l'acte de raconter, de rapporter certains faits, certains événements, certaines histoires qui ont eu lieu à un moment donné, dans un lieu donné, pour enfin dire que l'organisation de ces faits dépend du narrateur.

Nous savons pertinemment que le fantastique est un genre qui impose un certain nombre de structures. La majeure partie des romans fantastiques fonctionne, depuis ses origines, selon un schéma traditionnel qui fait passer le lecteur de la vision d'un monde bien réel à un autre univers inquiétant, parce que les règles admises par tous ne sont pas respectées, du fait que l'ordre chronologique est le plus souvent adopté par rapport à l'installation du fantastique qui est toujours progressive. Le but du fantastique s'évertue justement à mettre en place une plongée vers l'angoisse et une déconstruction du réel. Dans ce sens, Marcel Brion écrit ; « **Le sentier du fantastique est glissant et descend en pente raide** »²¹⁵

Difficile de prétendre que le fantastique a apporté à la littérature des structures nouvelles, ou encore on peut dire qu'il a sélectionné et raffiné les techniques qui permettent de créer un suspense et de mettre en évidence un engrenage. Le récit de Balzac illustre bien cet engrenage, dans un premier temps, la narration est très lente du point de

²¹⁴ Genette, Gerard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 227

²¹⁵ Marcel Brion, *L'art fantastique*, Albin Michel, 1989, p28

vue du déroulement des évènements, puisqu'on commence à parler de divers sujets qui concernent la société de l'époque comme la séduction, la paternité, l'héritage, etc. Et cela finit par la touche fantastique que Balzac réserve à son personnage Don Juan.

Il faut néanmoins évoquer une forme particulière qui modifie la structure d'ensemble qui doit être capable de lui donner un sens au lieu de simplement désorienter ou d'angoisser.

Il est fortement intéressant de constater que ces structures atypiques qu'on retrouve dans les récits fantastiques sont des exceptions indéniables. Le fantastique ne naît ni d'une forme particulière de récit ni d'une identification avec un mouvement littéraire précis. On dira que le fantastique est divers et trouve sa source dans le style et dans les techniques qui installent un décalage avec le réel plus que par rapport à une structure.

3.1. La composante spatio-temporelle

Il faut préciser que la dialectique du fantastique est telle que malgré son désir, le personnage ne peut pas s'échapper au temps et à l'espace humain.

3.1.1 L'apport de l'espace

Une autre manière d'obtenir un effet de réel est de situer le récit dans le temps et dans l'espace. Nous trouvons des références à des lieux. Les nommer, les décrire, relate le parcours des personnages à travers ces lieux servent à la vraisemblance.

En effet, l'espace occupé par le personnage, des plus familiers et des plus ordinaires, est de même nature que celui occupé par le narrateur, le lieu dans lequel il évolue est semblable à celui que nous connaissons, dit-on que l'espace du personnage est aussi le nôtre.

Les lieux vont fonder l'ancrage réaliste ou non réaliste de l'histoire. Ainsi, ils peuvent ancrer le récit dans le réel, produire l'impression qu'ils reflètent le hors texte. Quelques fois, le texte manquera d'indications précises où les lieux seront purement symboliques, comme le cas du couvent où Médard fait partie, cela relève d'une dimension religieuse, ou bien le château chez Balzac qui nous renvoie à une certaine noblesse de la société de l'époque.

Il faut constater que l'effet de réel est tributaire de la présentation textuelle de l'espace plus que de la réalité des lieux.

Très tôt dans le récit, le lecteur découvre que ce décor possède de fortes potentialités fantastiques. Les lieux sont orientés dans la mesure où ils deviennent des espaces. Le lieu est un élément d'objectivité apparente, alors que l'espace est perçu par une subjectivité. La structure spatiale organise une façon d'appréhender le réel, et une pensée.

En littérature fantastique, le lieu qu'occupe le personnage n'est ni magique ni lié à un interdit quelconque comme celui des contes de fées. Il est déterminé, connu et toujours fréquent. Prenons le cas d'une île, qui est privilégié de nombreux romans policiers et d'aventures, n'a jamais servi de décor à l'action fantastique. L'aspect du lieu n'est qu'une apparence à laquelle le commun se montre sensible, d'ailleurs nous remarquons que derrière la brillante façade de la maison du Docteur Jekyll se cache, dans une rue obscure, la porte qui mène à l'espace de Hyde.

Dans le roman de Stevenson, c'est au cours d'une banale promenade qu'Uttersson et Enfield passent devant la fameuse porte qui a fait déclencher le récit d'ouverture de *L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*. Avec le fantastique, il est inutile d'aller loin pour le rencontrer, puisque le mystère est là, sous nos yeux. Il est vrai qu'au XIX^{ème} siècle, l'ailleurs géographique ne représente plus le même inconnu qu'auparavant car le narrateur, dans la littérature fantastique, sait où il va, le personnage sait où il est, il nous amène dans un monde qui est censé être le nôtre.

En effet, le monde extérieur n'acquiert d'existence que dans les distorsions que lui impose le monde intérieur. Le personnage d'Hoffmann, Médard, est justement entraîné par la forte opposition entre les deux mondes, ce qui le pousse à avoir un malaise de vivre, car il n'arrive pas à se situer.

Ce malaise, appelé par les romantiques « le mal du siècle », concept qui signifie l'expression de l'inadéquation fondamentale entre le moi et l'ordre du monde, cette notion semble tout à fait applicable à Hoffmann, puisque ce dernier avait un désir romantique de ne pas vivre dans son époque, une nostalgie d'un temps et d'une enfance mystifiés, ce qui était une quête désespérée de lieux et d'espaces qui n'existent pas.

Cette obsession du départ dont souffre Médard, ce désir « d'un grand voyage dans le monde » se présente effectivement comme une quête de résolution au malaise de vivre,

déplacement vers l'Ailleurs et l'Autrefois mythiques. Tout cela ne serait-ce pas la quête de l'écrivain lui-même plutôt que ses personnages ? Tout en sachant qu'il a vécu une enfance tumultueuse « **ETA Hoffman était l'enfant d'un mariage malheureux...** »

Il faut dire que le personnage n'investit que rarement l'espace qu'il occupe, que c'est un être déraciné. Il n'est à sa place nulle part, même si par exception, il prouve son attachement à un lieu, il finit toujours par le quitter en se sentant singulièrement mal à l'aise dans leur univers. Néanmoins, nous affirmons que le lieu du personnage présente certains traits étranges, par rapport au personnage lui-même, si on prend le roman de Stevenson, on constate sa description spatiale insolite lorsqu'il dit :

Son poste était situé dans l'un des endroits les plus solitaires et les plus lugubres que j'eusse jamais vus, de chaque côté une paroi ruisselante, ne laissait voir qu'une étroite bande de ciel, la perspective à une extrémité n'était qu'une prolongation tortueuse de ce vaste cachot, dans l'autre direction, elle se terminait par un morne signal rouge dont l'architecture massive avait un aspect primitif rébarbatif et accablant»²¹⁶

Citons comme exemple Médard qui se déplaçait d'un endroit à un autre et qui a fait un voyage en Italie où il a séjourné. Aussi, il est rare que le personnage vive l'expérience fantastique dans son cadre naturel alors qu'il la vit dans un monde qui n'est pas fait pour lui.

Ainsi, le temps qui nous est impartis pour traiter d'un aussi vaste sujet, nous nous contenterons de relever certains traits du personnage de Médard :

Le premier est évidemment la jeunesse artificielle qu'il s'est créée comme espace de vie. A cela, viennent s'ajouter, la solitude et l'isolement symbolisés par le choix du statut social du personnage qui est un moine. A ce titre, on notera que le refus du monde extérieur est représentée ici par la figure privilégiée de l'espace de l'enfermement et de l'isolement volontaires, à

²¹⁶ Stevenson, *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit. p29

savoir le cloître pour lequel le capucin a une vocation profonde »

217

En littérature, un récit détermine un espace. L'auteur ne désigne pas uniquement des lieux, il suggère des déplacements, des éloignements, utilise des verbes de mouvement, et c'est dans cet espace créé que peut surgir le surnaturel. Le lecteur quitte le lieu vraisemblable pour entrer dans un espace autre, tel qu'une subjectivité le perçoit, modifié par l'imagination du narrateur.

3.1.2. Le mouvement temporel dans le récit fantastique

Il est important d'avoir un regard critique sur l'usage des temps utilisés, leur fonction dans le discours mais aussi lors des séquences discursives et d'en mesurer l'impact sur la fonction du temps dans l'histoire.

Il est à signaler cependant que le temps du récit ne correspond pas toujours au temps de l'histoire et, il peut exister alors des distorsions de la chronologie, ce qui donne du rythme au récit. Un texte peut synthétiser certains événements en quelques lignes, il s'agit en l'occurrence de sommaire ou de résumé alors qu'au contraire, dans certains cas, on reste longtemps pour souligner un fait, une description dans de larges paragraphes ou chapitres. Or, dans quelques situations on passe sous silence la totalité de certains passages du récit.

L'ancrage temporel contribue aussi à créer un effet de réel. Dans les romans de Balzac et Stevenson, les indications de date sont assez rares. Le temps est considéré comme une composante de la narration. Pour ce faire, la citation suivante prise chez Genette, que lui-même tient de Christian Metz, nous a semblé importante car elle oriente notre réflexion :

Le récit est une séquence deux fois temporelle : il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit. Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possible toutes les distorsions temporelles ; plus fondamentalement, elle nous invite à constater que l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre »²¹⁸

²¹⁷ Malrieu, *Le fantastique*, op.cit. p56

²¹⁸ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, p. 27, in Genette, *Figures III*, Paris, Seuil 1972, p 82.

En fait, les points de repère temporels du récit fantastique ont beau paraître imprécis, ils sont toujours assez nombreux pour permettre de dater avec précision la narration, et ils relèvent que le moment du récit coïncide souvent avec celui de sa parution.

Nous nous proposons d'examiner les relations entre ces deux genres de temps, le temps des événements et le temps de la narration, tout en étudiant l'organisation de la narration. La question du temps est importante car il est difficile de raconter une histoire quelconque sans la situer dans le temps au moins par rapport à l'instance narrative. Genette écrit :

Par une dissymétrie dont les raisons profondes nous échappent, mais qui est inscrite dans les structures même de la langue, je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu d' où je raconte, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif »²¹⁹

Tout comme le lieu, le temps est donc d'une importance indéniable pour la narration, bien que nous ne soyons pas d'accord avec Genette quand il parle du lieu. Il dit que le lieu en général est de peu d'importance, il est même possible de ne pas le préciser, ce qui n'est pas le cas pour le temps. Ceci ne peut pas s'appliquer aux nouvelles fantastiques par exemple car le lieu a toujours un impact sur les personnages et sur la narration. Les lieux clos où le fantastique surgit comme dans *Les élixirs du Diable* d'Hoffmann ont une grande signification.

Concernant le titre du récit balzacien, on évoque une durée « longue vie » qui renvoie à une durabilité et à une longévité désirée par Bartholméo ainsi que son fils Don Juan, dont le motif principal est « l' élixir » qui leur permettrait de vivre le plus longtemps possible. Donc, dans ce récit, on met l' accent sur cette forme de la narratologie puisque tout tourne autour du temps, Don Juan est amené à appliquer cette liqueur magique sur son père d' une manière rapide et efficace afin d' assurer sa résurrection, à son tour Don Juan demandera également à son fils, à la fin du récit, en désirant de devenir immortel, d' étaler l' élixir sur son corps. Donc, la notion temporelle est primordiale dans le récit de

²¹⁹ Christain Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, p. 27, in Genette, *Figures III*, op.cit. p228.

Balzac, car il faut appliquer l'élixir sur le corps au moment voulu afin d'atteindre l'objectif.

Nous nous arrêterons maintenant sur le temps comme étant une composante essentielle de la narration pour voir l'effet qu'il produit sur le lecteur du fantastique. Il est exprimé par l'emploi de certains temps verbaux. Notons que notre but n'est pas d'examiner le temps de point de vue philosophique ou phénoménologique. Ce n'est pas le temps qui s'allonge ou qui court selon notre état d'âme ; ce n'est pas le temps irréversible que nous regrettons ; ce n'est pas le temps qui est un ensemble d'instantes marqués par leur importance ; ce n'est pas le temps qui suit un flot continu. C'est le temps du récit et le temps de la narration, où se déroule l'histoire qui nous est relatée et le temps où le narrateur nous la relate.

Donc, la narration choisit les temps passés ; passé simple, imparfait, ou plus que parfait pour relater l'histoire ; ces temps augmentent l'effet d'une distanciation par rapport à l'histoire. Nous avons l'impression que cette histoire s'est déroulée il y a longtemps par rapport au moment de la narration, mais aussi par rapport au narrateur. L'emploi de ces temps soutient l'effet d'objectivité que désire produire le narrateur, dont nous avons parlé auparavant.

Au sujet de l'ancrage temporel dans les romans de notre corpus, nous pouvons faire les mêmes remarques que celles que nous faisons à propos de l'expression de l'espace : la temporalité est orientée. Un temps objectif est bien donné ici ou là, mais de manière peu approfondie et souvent discrète. Le lecteur s'éloigne donc de ce temps objectif pour entrer assez rapidement dans un temps symbolique ou subjectif. L'accent est mis surtout sur l'idée de transition ou de passage particulièrement favorable à la mise en place du fantastique.

Les frontières de l'espace et du temps demeurent ainsi poreuses, et par conséquent l'espace et le temps sont générateurs d'inquiétude, une inquiétude physique et intellectuelle car nous aboutissons à la mise en place d'une philosophie de l'être et à une métaphysique du monde. Le fantastique met en question le réel, situe les aventures surnaturelles sur les lisières. Il en résulte une inquiétude qui constitue un troisième élément fondateur du fantastique qui est la description.

3.1.3 La dimension descriptive dans le fantastique

Dans ce roman, on assiste à beaucoup de descriptions, le narrateur décrit des situations auxquelles il éprouve plus d'intérêt que d'autres

Bientôt il me sembla que la brûlante étincelle de l'enthousiasme céleste me pénétrait de ses rayons, je ne pensai plus au manuscrit et m'abandonnai entièrement aux inspirations du moment. Je sentais tout mon sang brûler et pétiller dans mes veines, j'entendais tonner ma voix sous la voûte, je voyais ma tête dressée, mes bras étendus, je terminai mon discours par une sentence dans laquelle je concentrais tout ce que j'avais annoncé de saint et de sublime »²²⁰

Il fait en sorte de décrire avec délicatesse le personnage Médard, par rapport à ses inspirations religieuses, pour arriver à des descriptions plus longues lorsqu'il fait face à la tentation en consommant l'élixir diabolique, Hoffmann insiste énormément sur la moralité des actions et sur l'esprit religieux que sous-entend son histoire, « **Ah frère Médard ! Le Diable rôde encore sans cesse sur la terre et il offre aux hommes ses élixirs. Qui n'a pas, une fois trouvé agréable le goût de l'un ou de l'autre de ces breuvages infernaux ? Mais la volonté du ciel est que l'homme se rende compte des effets pernicieux de la légèreté d'esprit qui est parfois en lui, et que, dans cette conscience bien nette, il puise la force d'y résister. La puissance du Seigneur se manifeste, au point de vue moral, le bien a pour condition première l'existence du mal »²²¹**

Dans ce passage où la longue description prédomine, la dimension philosophique de son histoire est manifeste dans la mesure où il fait valoir la puissance divine, la comparant à celle de l'humain.

Dans *L'élixir de longue vie* de Balzac, Nous nous intéresserons aux descriptions prolongées sur lesquelles le narrateur s'est longuement attardé car, nous pensons que si le choix a porté sur telle ou telle situation ayant pris de l'ampleur c'est que cela devrait avoir une signification particulière,

²²⁰ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit, p51

²²¹ *Ibid*, p430

Ce fut par une belle soirée d'été que Don Juan sentit les approches de la mort. Le ciel de l'Espagne était d'une admirable pureté, les orangeais parfumaient l'air, les étoiles distillaient de vives et fraîches lumières, la nature lui semblait lui donner des gages certains de sa résurrection, un fils pieux et obéissant le contemplait avec amour et respect. »²²²

Balzac s'arrête sur les descriptions qui suggèrent l'émotion mais aussi qui ont un rapport directement ou indirectement avec sa vie personnelle. Il insiste énormément sur la moralité des actions et sur l'esprit religieux que sous-entend son histoire. Dans ce passage où la longue description prédomine, la dimension philosophique de son histoire est manifeste dans la mesure où il fait valoir la puissance divine, en la comparant à celle de l'humain.

Aussi, chez Stevenson, dans *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, on retrouve les mêmes séquences narratives et descriptives reprises longuement et, tout comme Hoffmann, l'exagération dans la longueur n'est pas insignifiante. « **Le personnage sous deux aspects hanta toute la nuit le notaire** »²²³

En effet, en plus de sa stratégie propre qui est celle d'évoquer une quête virtuelle, il mène le lecteur sur une autre piste, plus réelle, plus humaine qui est celle de séparer le Bien et le Mal à travers une personne, où il déclare :

Telle est la raison pourquoi Edward Hyde était plus petit, plus mince et plus jeune qu'Henry Jekyll. Tout comme le bien se reflétait sur la physionomie de l'un, le mal s'inscrivait en toutes lettres sur les traits de l'autre, le mal, en outre, avait mis sur ce corps une empreinte de difformité et de déchéance »²²⁴

Dans la citation précédente, nous remarquons que Stevenson fut marqué par tout ce qui concerne la notion du Mal, il voulait dénoncer tous les fléaux sociaux en créant son personnage double. Son but est de lutter contre l'oppression en utilisant une écriture romancée telle qu'elle fut réclamée par ses lecteurs adeptes à son style et à son idéologie

²²² Balzac, *L'élixir de longue vie*, op.cit, p30

²²³ Stevenson, *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p 42.

²²⁴ *Ibid*, p136

remarquable. L'auteur décrit son personnage Jekyll dans cet extrait comme étant un personnage confus en affirmant :

Oui je préférerais être le docteur vieillissant et insatisfait, entouré d'amis et nourrissant d'honnêtes espérances, et je dis un adieu définitif à la liberté, au sang ardent et aux plaisirs défendus, que j'avais goûtés sous le déguisement de Hyde. Ce choix n'allait peut-être pas sans une réserve tacite car je détruisis les vêtements de Hyde, qui restaient toujours prêts dans mon cabinet. Durant deux mois cependant, je restai fidèle à ma résolution, durant deux mois l'austérité de ma vie dépassa tout ce que j'avais réalisé jusque-là, et je goûtai les joies d'une conscience satisfaite. Mais le temps vint peu à peu amortir la vivacité de mes craintes, je commençai à être tourmenté d'affres et d'ardeurs, comme si Hyde s'efforçait de reconquérir la liberté, si bien qu'à la fin, en une heure de défaillance morale, je mixtionnai à nouveau et absorbai le breuvage transformateur »²²⁵

A la lecture de cet extrait, nous comprenons bien que d'après la description faite par l'auteur, Jekyll est peiné et extrêmement gêné d'avoir eu un double tel que Hyde, que ce choix ne dépend pas de lui mais de la situation à laquelle l'être humain est confronté, d'avoir en lui-même une personnalité caractérisée de bien et de mal, aussi il évoque la valeur temporelle qui joue un rôle important dans cette transformation.

Genette examine l'organisation de la narration dégageant quatre techniques, parmi elles, il cite la narration ultérieure où le narrateur raconte une histoire déroulée au passé ; c'est le type de narration le plus fréquent dans la littérature fantastique.

Les frontières de l'espace et du temps demeurent ainsi poreuses, et par conséquent l'espace et le temps sont générateurs d'inquiétude, une inquiétude physique et intellectuelle car nous aboutissons à la mise en place d'une philosophie de l'être et à une métaphysique du monde. Le fantastique met en question le réel, situe les aventures surnaturelles sur les lisières. Il en résulte une inquiétude qui constitue un troisième élément fondateur du fantastique.

²²⁵ Stevenson, *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p139.

3.2. La subjectivité dans le discours

Selon certains théoriciens du fantastique, l'utilisation de la première personne est l'une des caractéristiques fondamentales de la narration dans ce genre. Citons par exemple Todorov qui affirme « **dans les histoires fantastiques, le narratif dit habituellement 'je', c'est un fait empirique que l'on peut vérifier facilement, *le diable amoureux*, les contes de Gautier, ceux de Poe, les nouvelles de Maupassant, certains récits de Hoffmann, toutes ces œuvres se confrontent à la règle. Les exceptions sont presque toujours des textes qui s'éloignent du fantastique.** »²²⁶

Il est tout à fait avéré que les marques de subjectivité sont présentes dans le discours des trois écrivains fantastiques. Ceci s'explique par leur vécu chargé en émotion, comme nous l'avons précédemment évoqué dans les autres chapitres de notre travail.

Dans *L'élixir de longue vie*, nous retrouvons souvent des interventions subjectives, les procédés linguistiques à valeur évaluative. La *propriété évaluative*, telle que l'aborde C. Kerbrat-Orecchioni, s'inscrit dans les adjectifs, les verbes, les adverbes et certains lexèmes substantifs qui portent sur l'inscription de l'axiologie, en d'autres termes, les jugements de valeur dans le discours. Selon C. Kerbrat-Orecchioni, elle affirme qu'

en plus, et à la différence des précédents, les évaluatifs axiologiques portent sur l'objet dénoté par le substantif qu'ils déterminent un jugement de valeur, positif ou négatif. Ils sont donc doublement subjectifs dans la mesure où leur usage varie avec la nature particulière du sujet d'énonciation (dont ils reflètent le point de vue idéal); ils manifestent de la part du locuteur une prise de position en faveur ou à l'encontre de l'objet dénoté »²²⁷

Nous relevons quelques passages de notre corpus qui expriment des notions évaluatives, « **Il fut en effet le type du *Don Juan* de Molière, du *Faust* de Goethe, du *Manfred* de Byron et du *Melmoth* de Maturin. Grandes images tracées par les plus grands génies de l'Europe** »²²⁸

²²⁶ Todorov, *introduction à la littérature fantastique*, Le seuil, paris 1970 p.87.

²²⁷ KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation*, op.cit, p 102.

²²⁸ Balzac, *L'élixir de longue vie*, op.cit, p35

Dans *L'élixir de longue vie* de Balzac, on remarque que le narrateur/auteur, évoque des personnages d'écrivains qui ont révolutionné la littérature fantastique de l'époque et qui les a même qualifiés de « grands génies ». En effet, nous déduisons que, dans la littérature fantastique et en particulier dans les récits de notre corpus, les auteurs emploient plusieurs notions évaluatives, puisqu'ils incarnent des personnages à caractères double et multiples, voire cyniques et diaboliques.

Aussi, dans *Les élixirs du Diable* d'Hoffmann, il emploie l'adjectif « délicieux » maintes fois dans son récit pour désigner « le vin délicieux ». Ce référent qui est indispensable dans la continuité du roman, il se rattache à la thématique principale qui est celle de l'élixir.

Chez Stevenson, dans *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, il compare sans cesse, tout au long de son récit Jekyll et son double Hyde afin de rendre son récit plus concret. « **Hyde était tellement plus petit, plus mince et plus jeune que Jekyll, tout comme le bien se reflétait sur la physionomie de l'un, le mal s'inscrivait en toutes lettres sur les traits de l'autre** »²²⁹

Nous sommes parvenus à démontrer que les auteurs, à travers cette analyse établie sur les adjectifs, s'impliquent dans leur discours d'une façon consciente ou inconsciente. Ils s'inscrivent dans leurs discours mais en même temps associent une cible qui est le lecteur, pour en faire un coénonciateur à part entière. Cette réflexion nous amène à dire que les trois auteurs jouent avec le lecteur, un jeu entre distanciation et empathie.

L'acte dénonciateur des écrivains fantastiques se manifeste souvent dans un discours subjectif qui dénote l'implication et l'engagement de nos trois auteurs. Nous pouvons démontrer leur inscription dans le discours à travers l'étude des déictiques, le recours à une telle étude nous semble nécessaire.

Chez Balzac, l'emploi des adjectifs est très fréquent, comme dans le passage suivant lorsqu'il déclare :

Un soir l'apoplexie lui pressa le cou de ses mains crochues et glaciales. Depuis ce jour fatal, il devint morose et dur. Il accusait le dévouement de son fils et de sa femme, en prétendant parfois que leurs soins touchants et délicats ne lui étaient si

²²⁹

Stevenson, *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit,p 136.

tendrement prodigués que parce qu'il avait placé toute sa fortune en rentes viagères. »²³⁰

Par ailleurs chez Stevenson, il employait des adjectifs tout au long de son récit pour désigner et rappeler les caractéristiques physiques et morales de ses personnages, en particulier celles de Jekyll et de Hyde en affirmant : **«il voyait en Hyde, malgré toute sa puissance vitalité, un être non seulement infernal mais inorganique »²³¹** L'auteur attribuait souvent l'adjectif « pauvre » au personnage de Jekyll, comme s'il a été pris au piège par cet élixir qu'il a consommé en voulant à tout prix créer un double pour incarner le bien et le mal, il dit : **« Ah mon pauvre vieux Harry Jekyll, si jamais j'ai lu sur un visage la griffe de Satan, c'est bien sur ce nouvel ami...Ce pauvre Harry Jekyll j'ai bien peur qu'il ne se soit mis dans de mauvais draps ! »²³²** Un peu plus loin, le Docteur utilise ironiquement l'adjectif « pauvre » à l'intention de Hyde, quand il dit : **« je porte en effet le plus vif intérêt à ce pauvre Hyde »²³³**

Il emploie également beaucoup de signes spatio-temporels, tel que le montre ce passage **« Ce fut par une belle soirée d'été que don Juan sentit les approches de la mort. Le ciel de l'Espagne était d'une admirable pureté »²³⁴**

L'auteur écossais utilise de détails temporels comme le mot « soir » prenons comme exemple : **« ce soir-là, Utterson regagna mélancoliquement son logis....le soir sous les regards de la brumeuse...pendant le soir, j'étais envahi du frisson prémonitoire »²³⁵**

En effet, nous avons remarqué que les auteurs jugeaient et reprochaient ce discours dénonciateur sur le plan sociétal. Ainsi, d'un côté, ils intègrent leur position personnelle et d'un autre côté, il y a la demande pressante d'un lectorat nourri de représentations souvent dépréciatives, par conséquent ces écrivains finissent par produire un discours décalé, loin de toute objectivité.

²³⁰ Balzac, *L'élixir de longue vie*, op.cit, p41.

²³¹ Stevenson, *le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p158.

²³² Stevenson, *le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p 49 et 50.

²³³ *Ibid*, p56

²³⁴ Balzac, *L'élixir de longue vie*, op.cit, p 49.

²³⁵ Stevenson, *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p 41.43.

Le choix d'un mode narratif semble être le reflet de préoccupations et d'enjeux plus moraux que littéraires, et qui sont totalement différents, dont le fantastique a constitué pendant tout un siècle un terrain privilégié.

Afin d'analyser la présence de l'auteur dans son discours, les linguistes ont recours à ce que l'on appelle l'analyse des « déictiques ». Ces derniers offrent de nombreuses possibilités d'analyse. Ils peuvent se présenter sous forme de pronoms (je/tu/nous/vous...), de verbes (les temps employés), d'adverbes, de possessifs (adjectifs, déterminants et pronoms) etc. Il s'agit de toutes les traces qui constituent la marque de la subjectivité dans l'énoncé que nous comptons étudier dans le point qui suit.

3.2.1 L'emploi de la 3^{ème} personne

Les récits fantastiques sont rarement composés tout entiers à la troisième personne selon ce mode narratif, car c'est souvent l'auteur qui intervient lorsqu'il n'y a pas de narrateur représenté. Il ne s'agit pas seulement ici de produire un certain effet de réel, mais de présenter le narrateur comme une image de l'auteur et aussi de donner à ce dernier un simple effet de personnage à expliquer.

Dans le récit de Stevenson, *le cas étrange du Dr Jekyll et de mister Hyde*, on s'interroge quand le bon docteur Jekyll pose sa plume au terme de sa confession avant de se laisser envahir de manière définitive et terrible par sa face sombre, immaîtrisable et ténébreuse de Hyde. Ici, le 'je' s'altère au point de risquer de ne plus se reconnaître et préfère signer de sa main tant qu'il se sent encore lui-même. « **Il découvrait à son chevet un être qui avait sur lui tout pouvoir, il lui fallait se lever et faire comme on le lui ordonnait** »²³⁶

Donc, nous pouvons dire que dans de tels récits, le moi perd son sens, se disloque et enfin s'abîme. Loin d'être l'expression d'un auteur omniscient, le récit fantastique, même s'il est rédigé à la 3^{ème} personne, se présente comme l'expression d'une subjectivité parmi d'autres. C'est précisément l'utilisation de la troisième personne qui a permis à Stevenson d'approfondir à ce point leurs recherches sur la technique littéraire du point de vue « il=je »

On ne considère pas la pratique de la troisième personne comme un reflet de préoccupations de l'auteur mais plutôt elle constitue une technique narrative subtile qui

²³⁶ Stevenson, *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit. p42.

n'a pas de relation avec celle d'un auteur omniscient. Au XIX^{ème} siècle, l'omniscience de narrateur est totalement battue afin de céder la place au point de vue du personnage, ceci ne renvoie pas à ce que Todorov qualifie de doute, qui constitue le récit fantastique.

En effet, *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde* de Stevenson, est écrit à la troisième personne et se présente malgré cela comme l'expression de la subjectivité du personnage. Si un écrivain aussi épris de la recherche formelle que Stevenson recourt à ce mode d'énonciation, c'est parce que cette technique lui permet faire adopter au lecteur, et sans que celui-ci s'en rende compte, le point de vue erroné d'Uttersson, ce qui rapporte une réalité objective extérieur au personnage.

Comme nous l'avons évoqué plus haut, les récits fantastiques sont rarement écrits à la troisième personne, cependant à quelques exceptions près, quels que soient leurs enjeux, ces récits supposent un personnage qui subit passivement les événements, et ne dispose jamais d'un niveau de conscience suffisant pour les appréhender, ce type de personnage dont l'histoire est relatée à la troisième personne, est celui qui ne parvient pas à la conscience de la réalité. Dans *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde* est presque entièrement composé autour du point de vue d'Uttersson, or ce dernier est représenté tel un personnage qui ne cesse de se tromper.

Dans la littérature fantastique, quand le personnage est mis en scène par ce mode d'énonciation, il est littéralement celui qui ne peut pas dire 'je'. Or le 'il' est celui qui n'est pas capable de prendre conscience de son dédoublement qui n'a pas conscience d'être un phénomène.

Ainsi, il se trouve trop submergé par la puissance du phénomène pour avoir la possibilité de parvenir à un stade supérieur de conscience. Comme l'a bien montré Benveniste :

Le 'il' c'est la non-personne ...celui qui n'entre pas dans le schéma de communication, celui avec qui pour une raison ou pour une autre, la communication est coupée...quelles que soit sa nature, quelles que soient les raisons pour lesquelles sont rapportées à la troisième personne, il est étranger à nous, coupé définitivement de nous »²³⁷

²³⁷ Emile Benveniste, *La notion d'énonciation*, éditions Lambert, 2007, p136

Ce type de personnages, comme ceux de Stevenson, sont incapables de s'envisager à la fois en tant que narrateur et en tant que personnage. Ils ne se trouvent plus en situation de communiquer, ils trouvent que le monde humain ne leur appartient pas. Par ailleurs, celui qui dit 'je' est parvenu à un niveau supérieur de conscience et en même temps se trouve en situation de communiquer avec autrui. Le personnage qui parle à la première personne se situe dans le schéma de la communication.

3.2.2 Le récit à la première personne

Si le fantastique est un genre où les auteurs ont si souvent recours à la première personne, c'est dans le but d'imposer que l'histoire, a priori impossible, a été vécue. Mis à part l'emploi de la première personne, il existe une autre façon, tout aussi efficace, c'est le fait d'ancrer le fantastique dans le réel, où il est question de s'appuyer sur des faits de la vie courante, et d'adopter le style d'un écrivain réaliste.

La technique de l'emploi du "je" dans la narration a une autre valeur comme le disent Véronique et Jean Ehram :

L'histoire est racontée à la première personne par celui qui l'a vécue ou par un témoin, souvent proche du héros. Le récit acquiert ainsi la crédibilité et la fiabilité de l'expérience vécue. La narration à la première personne facilite également l'identification du lecteur, qui peut se projeter dans le pronom "je" et partager ainsi les angoisses et les interrogations du héros »²³⁸

La narration à la première personne rend le récit plus réel, plus possible et plus facile à accepter. La personne qui raconte dit "je" donc elle assume la responsabilité, elle pourrait être questionnée et elle croit ce qu'elle raconte.

Dans *Les élixirs du Diable*, la narration de ce texte est faite à la première personne du singulier, *le je* mais il faut noter la différence entre le "je" du héros et le "je" du narrateur témoin. Dans cette étape de notre recherche nous nous intéressons au "je" narrateur-témoin. La narration dans *Les élixirs du diable* est complexe, il y a deux narrateurs de

²³⁸ Ehram, Veronique et Jean, *La littérature fantastique en France*, Paris, Hatier, ed. Profil formation/ français, 1985, p. 45.

prime abord : Médard (narrateur-témoin) et un autre narrateur qui est son Double dont le seul rôle est de nous présenter le témoin.

La définition du "narrateur" devient un peu confuse, car il peut y avoir plus d'un seul narrateur dans la même nouvelle ou le même roman, ayant chacun un statut différent de l'autre. Encore faut-il mettre en ligne de compte qu'un personnage, peut se transformer en narrateur à n'importe quel moment de la narration.

Nous retrouverons quelques passages du roman d'Hoffmann, qui confirme cette présence manifeste de la première personne 'je'. Ainsi, l'auteur ajoute :

Bientôt, il me sembla que la brûlante étincelle de l'enthousiasme céleste me pénétrait de ses rayons, je ne pensai plus au manuscrit et m'abandonnai entièrement aux inspirations du moment. Je sentais tout mon sang brûler et pétiller dans mes veines, j'entendais tourner ma voix sous la voûte, je voyais ma tête dressée, mes bras étendus. Je terminai mon discours par une sentence dans laquelle je concentrai, tout ce que j'avais annoncé de saint et de sublime »²³⁹

Dans cet exemple, l'emploi du « **je** » est celui de l'auteur-narrateur puisque c'est lui qui parle et qui, en quelque sorte, décrit ce qu'il ressent. Nous pouvons ainsi comprendre que le « **je** » est bien assumé par l'auteur-narrateur car, même si par moment ce n'est plus l'auteur qui parle mais il met en place une autre instance narrative qui se charge de rapporter les faits. Cependant, presque tout au long du roman d'Hoffmann s'identifie pleinement au « **je** » de l'énonciation, comme c'est clairement cité dans le passage suivant :

Le souvenir de ce temps béni de mon heureuse jeunesse agit toujours sur moi comme un songe délicieux. Ah ! la patrie est loin, bien loin derrière moi, elle est comme le pays lointain et magnifique où habite la joie pure de l'innocence enfantine, mais lorsque je vois le gouffre qui m'en a séparé pour toujours... »²⁴⁰

Dans cet énoncé, le « je » énonciatif marque de manière très explicite la présence de l'auteur et son engagement à ne pas tromper son lectorat. Sa détermination est de

²³⁹ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit, p51

²⁴⁰ *Ibid*, p30

vouloir rapporter ce qu'il « juge » lui-même être bon à savoir pour son lectorat, comme s'il s'agissait d'une réponse aux nombreuses accusations dont il a été l'objet à son époque, lui reprochant de ne pas être fidèle aux faits et à ce qu'il voyait réellement.

3.2.3 L'emploi du pronom « on »

Parmi les trois romans, Hoffmann est celui qui a employé le pronom « on » dans son récit. Comme nous le savons déjà, le « On » est un pronom indéfini qui se caractérise par le fait qu'il ne peut désigner qu'un être humain et non un objet du monde, qu'on ne peut lui attribuer une autre fonction que celle de sujet, et qu'il ne peut faire référence ou être interprété, selon le contexte de production, comme «je», «tu», «nous», «vous», «eux» ou «ils».

Par ailleurs, nous avons remarqué, lors de la lecture du roman d'Hoffmann, que, par moment, l'auteur ne se manifeste pas ouvertement à travers un «Je» ou dans le «Nous», mais il prend de la distance face à ses propos. Ils procèdent par un effacement énonciatif via le pronom personnel «on ».

Nous proposons l'analyse de certains extraits tirés du récit d'Hoffmann *Les élixirs du diable* où le pronom impersonnel « on » peut se rapporter à plusieurs référents. Comme il l'évoque dans ce qui suit : « **On dressait alors au milieu de la salle à manger une salle immense, au bout de laquelle le prieur Léonard venait s'asseoir avec les hôtes ... outre qu'on le regardait en théologie comme un homme du plus haut savoir** »²⁴¹

Chez Hoffmann, nous avons constaté que le sujet énonciateur utilise très souvent le pronom impersonnel « on » lorsqu'il n'assume pas beaucoup l'engagement d'un « je ». Le « on » fait référence à une collectivité qui n'est pas identifiée.

Dans l'exemple qui suit, l'auteur se cache derrière un énonciateur mitigé lorsqu'il livre ses impressions à propos de l'architecture de la fameuse église dont il en parle dans son récit « **Ainsi de même que l'on a conservé les anciennes formes dans l'architecture des églises** »²⁴²

Dans cette citation, De la même manière, il utilise le pronom impersonnel pour ne pas se positionner au-devant de la scène lorsqu'il livre des informations sur le plan

²⁴¹ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit. p36

²⁴² *Ibid*, p37

géographique lorsqu'il déclare : « **mais on ne put le trouver nulle part, on l'avais vu se diriger vers la montagne et l'on ne s'était plus soucié de lui** »²⁴³

Aussi sur le plan social, pour donner plus d'effet à la nature de ce breuvage, il affirme : « **c'est ainsi que j'aimais à fréquenter un hôtel où, à cause du bon vin que l'on buvait, se réunissait chaque soir une nombreuse société ... depuis plusieurs années, on s'entretenait beaucoup dans cette société d'un peintre étranger arrivé dans la ville...** »²⁴⁴

Néanmoins, la force idéologique du XIX^{ème} siècle à vouloir à tout prix impliquer le lecteur en interpellant sa sympathie, son désir de vivre une aventure et de connaître l'Autre à travers différents décors, nous pousse à supposer que derrière l'usage de ce pronom indéfini On, il y a le lecteur c'est-à-dire que l'auteur l'implique et l'invite à adhérer à ses idées et croyances. Le sujet énonciateur s'adresse au lecteur sur lequel il exerce de manière implicite un « endoctrinement » basé sur sa propre conception en puisant même sur ses sentiments personnels.

Ainsi, nous déduirons que le fantastique est un genre qui appelle spécialement à la coopération interprétative du lecteur. Parmi les autres stratégies auxquelles les écrivains ont eu recours, c'est la scénographie narrative que nous comptons étudier dans le point qui suit.

4. La scénographie narrative

La scénographie narrative s'appuie fondamentalement sur le principe même du schéma narratif, selon la théorie classique de Vladimir Propp qui le définit comme étant une structure sur laquelle repose tout récit et qui est basée sur une chronologie des événements qui s'organise sur les cinq étapes suivantes:

- *Etat initiale (EI) : C'est l'étape première durant laquelle on présente les événements nécessaires à la mise en route et à la compréhension du récit. Il s'agit de la phase où l'histoire prend forme.*

- *Force transformatrice (FT) : Il s'agit de l'élément déclencheur⁵ qui modifie la situation initiale et qui met en branle une succession d'événements qui vont donner un sens à l'histoire et à la quête recherchée.*

²⁴³ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit. p96

²⁴⁴ *Ibid*, p142

- *Dynamique d'action (DA)* : Dans cette phase, les événements se succèdent et sont provoqués par l'élément perturbateur qui va enchaîner une suite d'actions par les différents protagonistes de l'histoire.

- *Force équilibrante (FE)* : Il s'agit dans cette séquence de mettre en exergue le dénouement de l'histoire qui met un terme aux actions qui viennent de se terminer.

- *Etat final (EF)* : Nous parlons ici de la situation finale dans laquelle l'histoire arrive au dénouement. C'est le résultat, la fin du récit qui retrouve sa stabilité.²⁴⁵

Nous nous proposons d'appliquer le schéma narratif selon la théorie de Propp pour analyser la scénographie narrative des récits des trois auteurs en vue de comparer la conception narrative de leurs récits fantastiques.

4.1 La représentation de la scénographie narrative dans notre corpus

Chronologie des évènements	Balzac, <i>L'élixir de longue vie</i>	Hofmann, <i>Les élixirs du diable</i>	Stevenson, <i>Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde</i>
Etude initiale	Le narrateur raconte le désir qu'éprouve Don bartholméo de ne pas mourir	Ce récit relate l'histoire d'un jeune homme qui a des inspirations mystiques et il rentre dans un couvent	Le récit commence par le meurtre d'une jeune fille commis par Mr Hyde, ce dernier qui incarne le Mal.
Force transformatrice	Lorsque le père annonce à Don Juan qu'il possède un élixir qu'il le charge à lui frictionner son corps après sa mort.	Dans son couvent, il passe à la tentation en buvant un élixir diabolique qui l'entraîne vers le péché.	Jekyll s'obstine à travers une expérience qu'il réalise dans son cabinet et qui l'amène à séparer le bien du mal.
Dynamique d'action	La désobéissance de Don Juan où il ne pose qu'une goutte sur l'œil de son père, et quand il reprend vie, il le crève.	Médard commence à collectionner les crimes et les péchés, il change de pays et c'est là où commence la dramatique aventure en rencontrant son double.	Après avoir appris que le testament du Dr Jekyll est relégué à Hyde, Uterson s'inquiète de l'état mental de son ami Jekyll et découvre que ce dernier n'est autre que Hyde.
Force Equilibrante	Devenu père à son tour, à l'approche de sa mort, Don Juan demande à son fils de	En absorbant le reste de l'élixir, le double tombe dans l'excès de folie, est conduit	Tout au long u récit, tout le monde est préoccupé le personnage double

²⁴⁵ Fatéma Zohra Dali youcef, Thèse de Doctorat, *L'exotisme de l'Ouest américain, vu par quelques auteurs : Chateaubriand, James Fenimore Cooper et Gustave Aimard*, Université de Tlemcen 2015-2016, p205.

	lui enduire son corps de l'élixir, il finit d'obéir.	dans un asile et Médard le suit.	qui vit en Jekyll, après avoir consommé cette boisson.
Etat final	Il s'agit de la description de Don Juan étranglant son fils avec son bras qui vient d'être réanimé ainsi que la scène finale qui décrit la tête de Don Juan qui se détache de son corps...	La pénitence de Médard, en sauvant son âme et finit par mourir à la fin du récit.	La scène finale où Hyde décide mettre fin à la vie de Jekyll

Après avoir classé les différentes étapes des trois récits de notre corpus selon la chronologie des événements, nous pensons qu'il faut se focaliser sur la force transformatrice car il s'agit d'une situation d'attente qui amorce un changement, ce qui va amener l'investigation de l'élément modificateur qui va suivre.

Quant à la dynamique d'action, Cette étape va marquer le changement d'une situation statique et annonce le début d'une péripétie, celle qui va narrer toute une série d'événements durant laquelle l'intrigue va paraître.

Nous confirmons que dans les récits de nos trois auteurs, le fait qu'ils aient adopté cette stratégie narrative, d'une façon consciente ou inconsciente, nous retrouvons effectivement les indices du schéma narratif de Vladimir Propp où toutes les situations dans lesquelles l'ordre est rétabli et où toute relation conflictuelle est résolue.

5. Les personnages

Dans les récits fantastiques nous pouvons répartir les personnages en deux groupes suivant leur importance dans le texte. Le narrateur, est à notre avis celui qui compte le plus, et le héros sont les actants dont le narrateur nous raconte l'histoire. Cette répartition en narrateur/ personnages nous a permis de dégager le statut de l'un et des autres dans les textes fantastiques.

Il est très important de préciser, en abordant ce volet de notre étude, la différence entre narrateur et auteur. Cette différence a été très clairement exprimée par J.-P. Goldenstein dans son livre sur le roman lorsqu'il affirme :

L'auteur est la personne réelle qui vit, ou a vécu, en un temps et en des lieux donnés, a pensé telle ou telle chose, peut

faire l'objet d'une enquête biographique, inscrit généralement son nom sur la couverture du livre que nous lisons. Le narrateur, quanta lui, raconte la fiction. Ce n'est, si l'on ose dire, qu'une "voix de papier". Ce rôle de médiateur peut être occupé selon le cas par le personnage principal, par l'un des personnages secondaires, ou par personne, ça parle alors, mais on est incapable d'assigner l'instance narrative à une quelconque figure ; elle reste neutre »²⁴⁶

En effet, nous avons adopté la catégorie "narrateur " assez significative dans les textes. Nous ne pouvons pas parler de narrateur sans mentionner Gérard Genette²⁴⁷, celui qui a marqué profondément cette science du langage. Nous emprunterons à Genette quelques concepts avec leur définition. Dans son livre *Figures III* il écrit :

La vraie question est de savoir si le narrateur a ou non l'occasion d'employer la première personne pour désigner l'un de ses personnages. On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique »²⁴⁸

Plus loin dans sa recherche Genette se trouve obligé de distinguer dans la seconde catégorie encore deux types.

Il faudra donc distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés: l'une où le narrateur est le héros de son récit, 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 »²⁴⁹

²⁴⁶ Goldenstein, J.-P., *Pour Lire le Roman*, Bruxelles, Ed. A. de Boeck, 1980, p.30.

²⁴⁷ Genette a écrit plusieurs ouvrages critiques qui le classent parmi les narratologues les plus célèbres. Ses livres les plus réputés sont *Figures I, II et III*.

²⁴⁸ Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252.

²⁴⁹ *Ibid*, p38

Genette distingue quatre types de narrateurs²⁵⁰ que nous allons préciser pour nous aider à faire notre analyse.

Extradiégétique-hétérodiégétique	C'est un narrateur au premier degré, il raconte une histoire d' où il est absent	Balzac, <i>L'éllixir de longue vie</i>
Extradiégétique-homodiégétique	Le narrateur est au premier degré qui raconte sa propre histoire.	Hoffmann, <i>Les élixirs du diable</i>
Intradiégétique-hétérodiégétique	Ce narrateur est au second degré mais il raconte une histoire d' où il est absent	
Intradiégétique-homodiégétique	Ce genre offre un narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire	Stevenson, <i>Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde</i>

Nous pouvons classer le narrateur de la nouvelle de Balzac parmi le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique. Il est au premier degré, c'est-à-dire il n'est pas un personnage, et il raconte une histoire d' où il est totalement absent.

Or, dans *Les élixirs du diable*, Hoffmann classe son narrateur tant que extradiégétique-homodiégétique, puisqu'on constate que le narrateur est au premier degré et il rapporte plusieurs faits de sa propre histoire. Par contre, Stevenson place son narrateur dans la catégorie d'intradiégétique-homodiégétique, étant donné qu'il est au second plan puisqu'à un moment donné on ne sait plus qui parle dans le roman, mais il raconte sa propre histoire en s'inspirant d'un rêve.

Nous pensons que chacun de ces quatre types exerce un effet différent sur le lecteur, ce qui, à notre avis, est le but de l'écriture même. L'impact que le type de narrateur sur la narration, joue un rôle essentiel dans l'effet que le fantastique désire produire sur le lecteur et la réaction de ce dernier en lisant les textes.

Nous avons un certain effet d'objectivité vis à vis de la narration, mais ce type de narration, bien qu'il produise cet effet, n'est pas aussi objectif qu'il s'annonce. Pour nous

²⁵⁰ Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, , p40

en tant que lecteur avide de fantastique, notre logique demande des réponses à certaines questions dérivées de cette prise de position. Par exemple, si le narrateur est si externe à l'histoire pourquoi l'a-t-il choisie plutôt qu'une autre comme sujet de sa narration ? Pourquoi le narrateur ne nous annonce pas sa conviction ou son refus de l'histoire ? Quelle est sa responsabilité vis à vis de ce qu'il raconte ? Comment peut-on établir la différence entre lui et l'auteur de la nouvelle ?

Nous pensons que le choix de l'histoire n'est pas gratuit, et le narrateur, bien qu'il ne soit pas un des personnages, désire peut-être par son absence même, projeter un certain point de vue sur le récit. Il doit y avoir un certain intérêt personnel qu'il prend à cette histoire sinon il n'aurait pas entamé sa narration. Une certaine subjectivité existe malgré le désir de donner un effet complètement différent. Cette classe de narrateur, à notre avis, est choisie pour aggraver la confusion du lecteur, il se trouve seul face à l'histoire et c'est à lui seul aussi de décider de ses convictions et de sa position.

Comme le cas de Balzac dans *L'élixir de longue vie* où il fait de son personnage un mythe qui est celui de Don Juan. Le recours aux légendes n'est pas étranger au fantastique, voire c'est un sujet de prédilection du genre. Les légendes ont toujours été des moyens d'explication de la création, du cosmos et de tout ce que la raison ne pouvait pas expliquer à un moment où la science se formait encore. Le fantastique en y faisant allusion ou en reprenant les mêmes sujets nous rappelle les sentiments que l'humanité éprouvait face à des phénomènes mystérieux. Le fantastique reproduit ces mêmes inquiétudes, il nous rappelle que malgré tout l'essor des sciences nous avons ces craintes au fond de nous-mêmes.

Il nous force à essayer de trouver des explications pour des événements que seul le surnaturel pourrait expliquer, ou autrement qui, jusqu'à présent n'ont pas d'explication possible par la voie de la raison. Pierre Albouy dans son livre sur la mythologie écrit d'après Breton la phrase suivante:

C'est seulement à l'approche du fantastique, en ce point ou la raison perd son contrôle, qu'a toutes chances de se traduire l'émotion la plus profonde de l'être, émotion inapte à se projeter dans le cadre du monde réel et qui n'a d'autre issue, dans sa

**précipitation même, que de répondre à la sollicitation éternelle
des symboles et des mythes»²⁵¹**

Cette citation explique peut-être la raison pour laquelle les mythes servent, la plupart du temps, en sujet ou en référence, comme toile de fond du genre fantastique. Ils nous renvoient aux temps de l'histoire humaine ou tout le cosmos menaçait l'homme, ou la science était encore ignorée et les mythes étaient la seule assurance des hommes.

Concernant le héros, Dans les textes fantastiques il est très difficile de le déterminer, car en réalité, il s'agit moins des personnages que du phénomène, moins des héros que de ce qui se passe autour d'eux. Cette caractéristique appartient moins au genre fantastique qu'elle n'appartient à l'art de la nouvelle en général. Les personnages qu'ils soient importants ou non, contribuent à un seul but, celui de prendre au piège le lecteur, de le leurrer pour qu'il soit entraîné dans l'incertitude. Malrieu écrit dans son étude du fantastique que :

Le personnage fantastique, c'est un homme comme tout le monde; il est bien loin à priori d'avoir l'étoffe d'un héros. Il est même singulièrement vide...Dans le récit fantastique, le personnage est aussi peu marquant que le phénomène est imposant »²⁵²

Enfin, après avoir fait le tour sur la question du personnage et celle du narrateur, on conclue que l'auteur ne peut pas s'attarder sur les détails des personnages de peur de perdre l'effet de suspens ou de ruiner la surprise fantastique avec trop de descriptions. Nous pensons aussi que le personnage qui compte vraiment c'est le narrateur car, d'un côté, il est le complice du lecteur et de l'autre côté, il organise la narration suivant l'effet qu'il désire créer.

5.1 Le schéma actanciel

Après avoir évoqué précédemment le schéma narratif basé sur le modèle de Propp qui est fondé sur les fonctions en rapport avec l'intrigue et les événements. Non seulement il a étudié les personnages du point de vue de leurs fonctions, mais aussi de celui de leurs actions, ce qui a engendré un nouveau modèle structural établi par Greimas qui est le

²⁵¹ Albouy, Piekirre, *Mythes et Mythologies dans la littérature française*, Paris, librairie Armand Colin, 1969, p. 121.

²⁵² Grojnowski, Daniel, *Lire la Nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p54.

schéma actanciel. Pour cela, nous avons jugé essentiel de citer le schéma actanciel étant donné qu'il fait apparaître dans un texte les liens de force qui existent entre les personnages, et c'est justement ce qu'on va tenter d'étudier dans le prochain chapitre, en démontrant la dualité entre le bien et le mal.

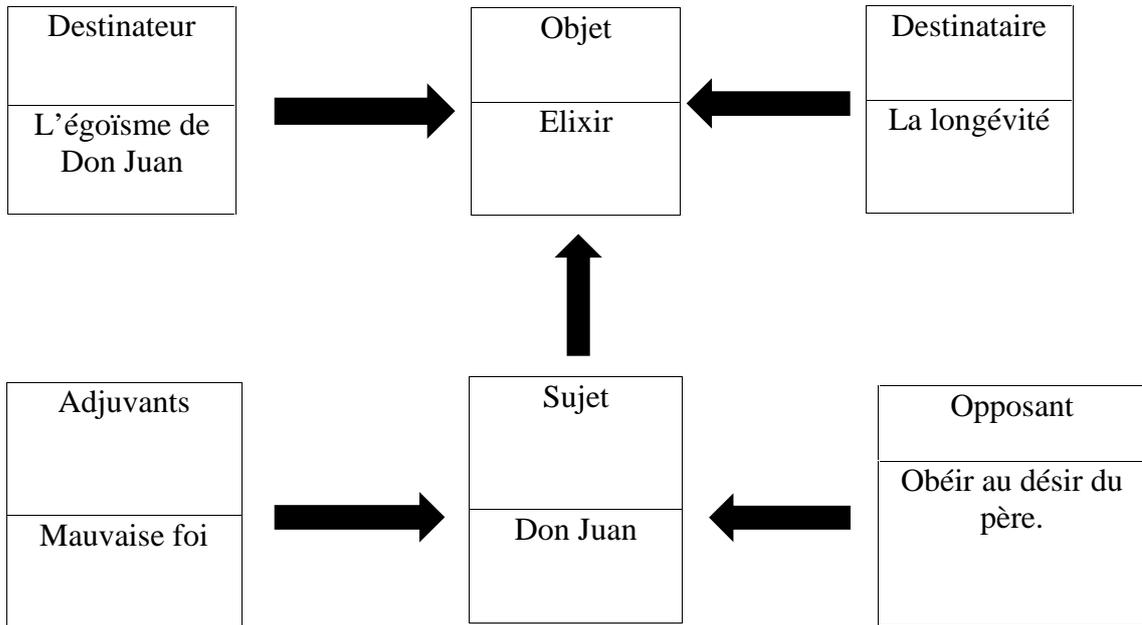
Greimas voulait retenir que le caractère fonctionnel au détriment des aspects psychologiques des acteurs, que Propp nommait par le terme de personnages. Il désigne par « actants » les acteurs regroupés selon des fonctions communes et qui forment des catégories. Par le héros, il fait correspondre le sujet ainsi que l'objet qui sous-entend le personnage recherché. Entre le sujet et l'objet existe une relation de désir, qui fait de l'objet celui d'une quête ; c'est ce qui constitue la première catégorie actancielle.

Quant à la deuxième catégorie actancielle, elle met en relation le destinataire et le destinataire ; le destinataire désigne toujours quelqu'un pour réparer le manque ou le méfait, ce dernier est qualifié comme un héros. L'objet qui était seulement celui du désir devient « objet de communication ».

Ce qui constitue la troisième catégorie actancielle, est l'opposant équivalent de l'agresseur, et l'adjuvant comme un auxiliaire. Nous pourrions enfin dire que les actants représentent les forces du bien et du mal qui gouvernent le monde, et entrent dans un système de critique narratologique.

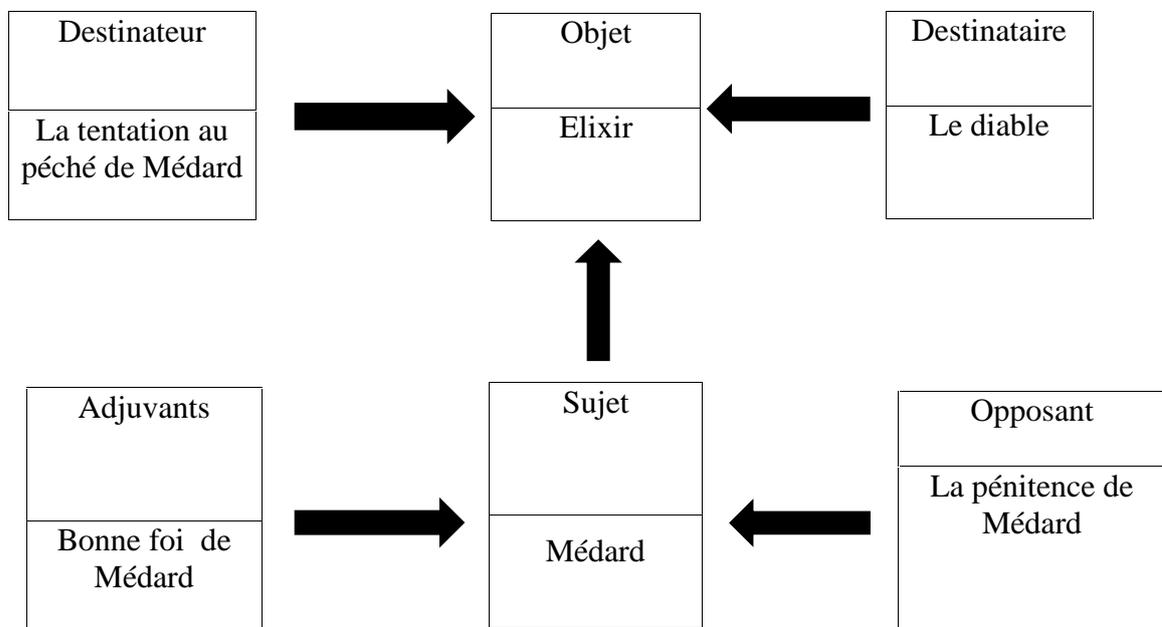
En effet, le schéma actanciel est capable de rendre compte l'exemple de notre corpus, de nos trois romans, en les appliquant sur le schéma de Greimas.

5.1.1 Le Schéma actanciel de L'éllixir de longue vie

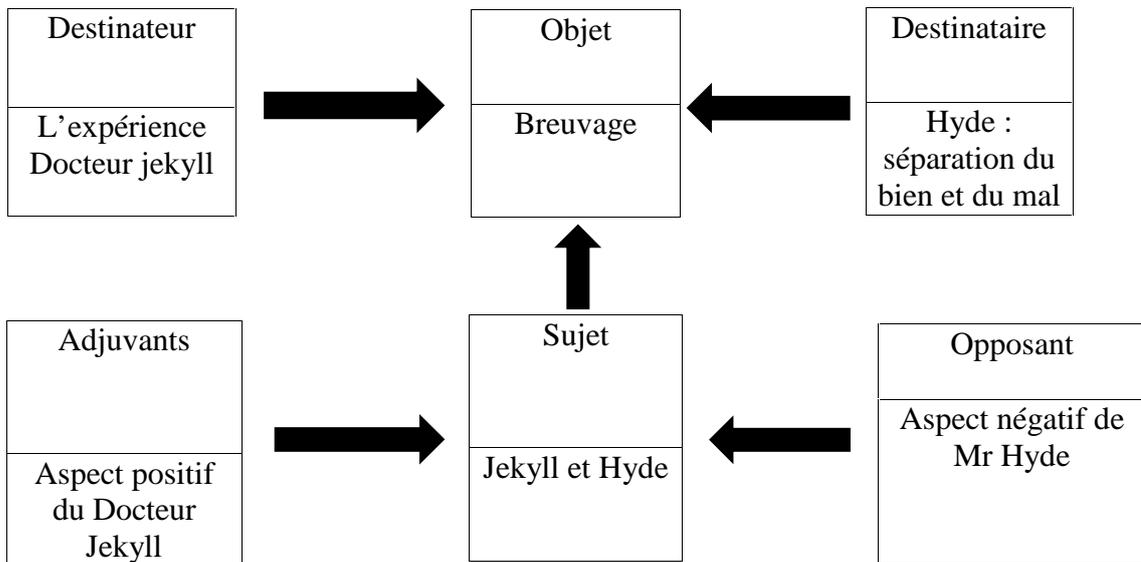


5.1.2 Les élixirs du Diable

Figure. 2 : Le schéma actanciel des élixirs du diable



5.1.3. Le schéma actanciel *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*



Ainsi, nous pouvons retenir le trait caractéristique commun dans l'écriture des trois romanciers qui, dans leurs récits, s'attardent énormément dans les prises de parole. Nous expliquerons cette technique qui transmet toutes les émotions suggérées dans les discours rapportés. Le lecteur pénètre le texte et le discours des autres et se retrouve comme par magie, transposé dans une dimension telle qu'il a l'impression d'être lui aussi personnage, témoin et présent dans les dialogues, auxquels il participe.

Dans ce présent chapitre, nous avons évoqué le rapport du personnage-narrateur ainsi que son rôle et sa mise en scène par rapport au schéma proposé par Genette, ensuite nous avons appliqué la constitution de chacun de nos personnages à travers le schéma de Greimas. Nous avons effectivement abordé cette notion du personnage selon des schémas de théoriciens. Or dans le prochain chapitre, nous nous rapprocherons de plus près de nos personnages du corpus afin de cerner le rôle qui leur est attribué par les trois écrivains.

CHAPITRE 2

A LA DECOUVERTE DES PERSONNAGES

Dans le chapitre précédent, nous nous sommes intéressée à l'approche narratologique où nous avons mis l'accent sur quelques points de la narratologie qui ont un rapport avec notre problématique. En demeurant dans cette approche, dans le présent chapitre, nous avons choisi de centrer notre analyse sur un point narratologique qui est l'étude des personnages, nous verrons leur évolution à travers les récits en relevant les points de convergence et de divergence et c'est justement ce qui fait l'objet de notre étude.

Il faut dire que le personnage est constamment confronté au problème des modalités de son analyse, ce qui constitue l'un des points prépondérants de la critique, et aucune littérature ne peut s'en passer. Vincent Jouve montre que le personnage appartient à l'univers fictionnel, cependant il dit qu' « **Il se donne à lire comme un être vivant** »²⁵³. En tant que lecteur, le personnage pourrait devenir au fil de la lecture « **une personne réelle qui se caractérise par des qualités physiques et morales et qui pourrait jouir d'un statut social, et c'est justement ceci qui fait toute l'ambiguïté du personnage** »²⁵⁴ qu'il soit fantastique ou autres.

Le personnage est donc un être fictif ou une figure qui constitue l'une des composantes du roman, dans le but d'accomplir une série d'actions qui demandent à être interprétées, donc le lecteur est appelé à chercher en lui une idéologie voire un inconscient collectif, ce qui est notre objectif dans ce chapitre.

Pour cela, l'écrivain lui accorde une sorte de position privilégiée en lui posant les problèmes les plus complexes afin de connaître une évolution psychologique et s'impose par ses attitudes et ses actions à l'esprit du lecteur. Balzac, Hoffmann et Stevenson présentent l'élixir à partir du point de vue du personnage, c'est-à-dire chacun réagira à sa manière face à ce breuvage, ce qui engendrera des conséquences diverses. Jean Marie schaeffer distinguent les typologies de personnages qui « **s'appuient sur des relations purement formelles et celles, substantielles qui postulent l'existence de personnages exemplaires se trouvant tout au long de l'histoire littéraire** »²⁵⁵

²⁵³ Brahmi Fatéma, Thèse de Doctorat, *Dupin de Poe Lecoq de Gaboriau et Holmes de Doyle : Trois héros-détectives examinés sous la loupe comparatiste*. Tlemcen, 2013. P122.

²⁵⁴ *Ibid*, p122.

²⁵⁵ Jean Marie Schaeffer, *personnage in nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil 1995, p759.

Ainsi, les trois personnages, Don Juan, Ménard et Docteur Jekyll, ont choisi le sens de la vue, par rapport à leur vision au monde extérieur, afin de permettre aux lecteurs de regarder en même temps que les personnages, les pratiques sociales avec les yeux, cette partie sera plus détaillée dans le prochain chapitre.

Pour bien comprendre ce filtre, on pourrait reprendre les propos d'Elsa Morpeau. En effet, celle-ci pense que « **voir à travers les yeux d'un personnage, c'est faire naître, en quelques façons une subjectivité** »²⁵⁶. Par ailleurs nous sommes dans l'obligation de définir le statut de ces personnages à travers leur regard.

Cette manière de procéder va démontrer que Don Juan est un personnage « statique », puisque sa vision du monde qui l'entoure ne change pas. Dès le départ, il avait un but précis qui est celui de longer l'existence et de faire de son élixir, un élixir d'immortalité.

Par contre la vision du personnage de Médard et de Jekyll, est en perpétuelle transformation, elle connaît des changements puisque les deux personnages vivent tout au long de l'histoire une métamorphose.

Tout d'abord, l'écrivain essaye de donner une identité à son personnage afin de le faire connaître, que nomme Philippe Hamon « l'étiquette », celle-ci constitue une manière d'imiter la réalité, elle semble tellement apporter une grande importance qu'elle est capable d'entrer en texte.

En effet, « **dans son fonctionnement mimétique, si nous prenons comme exemple le nom, il paraît vrai, il sonne juste et la fiction se rend crédible. La rhétorique appelle le nom 'topique de la personne', dans la mesure où il relève des traits permanents qui définissent le personnage de manière plus spécifique** »²⁵⁷ dans ce sens Vincent Jouve déclare « **L'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel** »²⁵⁸ Comme c'est le cas de Balzac qui a attribué à son personnage le nom de la figure mythique « Don Juan » afin qu'il rende son récit plus crédible et réel.

²⁵⁶ Elsa Marpeau, *narrations dramatiques et focalisation, l'exemple de la comédie au XVIIIème siècle, image et narration* 2004.

²⁵⁷ Brahmi Fatéma, Thèse de Doctorat, op.cit, p124.

²⁵⁸ Jouve Vincent, *La poétique du roman*, SEDES/HER, Collection «Campus Lettres », Paris, 1999, p. 57. Cité dans thèse de Doctorat de Fatéma Brahmi, op.cit, p124

D'après Vincent Jouve, on notera que la manière pour individualiser le personnage et de faire en sorte de lui donner un motif qui le différencie des autres c'est de lui attribuer une identité qui est considérée comme une composante élémentaire du personnage. Nos auteurs ont apporté beaucoup de soin au choix de l'identité de leurs personnages, puisque cela a été longuement étudié. On pourrait penser que ce choix

...n'est pas le fait du hasard, il puise sa signification dans le dessein qu'on lui assigne. Il communique ainsi à l'individu qui le porte la symbolique et la valeur de la personne référence ; il l'inscrit dans l'univers des vivants, et en même temps qu'il donne prise sur l'individu qui devient alors localisable et socialement identifiable. »²⁵⁹

La spécificité majeure du personnage fantastique est sa vacuité, « **personnages sans relief, ordinaires, n'ont pas accès de plein droit aux expériences situées hors des sentiers battus** »²⁶⁰ C'est pourtant cela qui, au départ, définit le personnage fantastique, c'est un homme comme tout le monde, sans plus, à priori il est bien loin d'être l'étoffe d'un héros.

On peut dire que le fantastique se concentre sur un événement extraordinaire, on pourrait imaginer ainsi que le personnage, qui est fréquemment une victime naïve, ne constitue qu'un élément mineur de la narratologie. Souvent anonyme, comme Médard d'Hoffmann ou Jekyll et Hyde de Stevenson, qui sont considérés comme étant des personnages centraux et complexes qu'ils n'ont l'air dans le récit, au point où on se demande si le narrateur parle de son personnage et par la suite cela fera l'objet d'un renversement essentiel.

Décrit de cette manière, le personnage fantastique est rarement un personnage ayant l'air fantastique, il donne une apparence d'innocent. De ce fait, comme le précise Malrieu « **la vacuité intrinsèque du personnage est précisément la condition première du récit fantastique** »²⁶¹ Cette vacuité permet justement une identification

²⁵⁹ Abomo-Maurin, Marie-Rose, « La recherche de la terre : une lecture du *Fils de la tribu* », in *Tcheuyap, Alexie* (sous la direction de), Paris, L'Harmattan, Collection « Critiques littéraires », 2007, pp.263-277.

²⁶⁰ Algernon Black-wood, *sortilèges du fond des âges*.

²⁶¹ Malrieu, *le fantastique*, op.cit, p79

évidente avec n'importe quel lecteur comme le rappelle aussi Malrieu « **On sait que le lecteur commence sa lecture en s'identifiant au héros du roman. C'est donc celui-ci qui, en nous prêtant son point de vue, constitue l'unique voie d'accès au fantastique** »²⁶²

1. L'élixir comme élément de représentation chez le personnage

Si la magie est liée à la technique, naturellement il en va de même de la science. Donc, on peut concevoir toutes sortes d'histoires d'objets, de philtres et d'élixirs, lorsque leur efficacité est attribuée à la magie, on pourrait dire que ce sont des histoires fantastiques, lorsque celle-ci est imputée à la science, on considère que ce sont des histoires de science de fiction.

Toutefois la distinction n'est toujours pas aussi claire, car beaucoup de chrétiens, dans le passé, ont cru à l'efficacité de la science tout en lui prêtant une dimension satanique, valables pour les récits fantastiques et ceux de la science-fiction. On le constate chez Hoffmann où il l'inculque dans *Les élixirs du diable*, ainsi que chez Stevenson, dans son œuvre *L'étrange cas du Dr Jekyll*, puisque le personnage Dr Jekyll fait intervenir une dimension diabolique dans ses recherches en médecine.

Le cas est net avec l'alchimie, qui fut à la fois une pratique oculiste et une science en train de se construire. Les alchimistes cherchaient entre autres *L'élixir de longue vie*, on croit que ce qu'ils vont trouver, ne va pas allonger la durée de la vie humaine, ce qui va agrandir le champ d'investigation dans d'autres domaines.

Comme l'a si bien dit Rousseau au XVIIIème siècle « **Il faut bien du talent pour se rendre immortel** »²⁶³. Selon les connaisseurs, il n'y a pas de tour plus difficile, dans le cycle des échecs de la magie, l'immortalité mériterait la place d'honneur. Ce thème avait justement séduit pas mal d'auteurs entre autres Balzac en l'abordant dans l'une de ses plus belles nouvelles *L'élixir de longue vie*.

Lors de ce projet, Balzac ne se considérait plus comme un auteur fantastique, il croyait bon présenter son texte comme une étude des héritiers qui attendent la mort de leurs parents.

²⁶² Malrieu, *le fantastique*, op.cit, p80.

²⁶³ Jean Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*, tome1, Gallimard 1959, p146.

Il est bien évident que *L'élixir de longue vie* de Balzac prolonge *Les élixirs du diable* d'Hoffmann. Mais le titre de ce dernier prolonge à son tour le roman de Lewis, le conseil donné par Mathilde à Ambrosio, « **Il existe une liqueur extraite de certaines herbes, que peu de gens connaissent, laquelle la donne à qui la boit, l'apparence exacte de la mort.** »

Le titre est révélateur d'une filiation qui se fait de titre à titre, « *Les élixirs du Diable / L'élixir de longue vie* », Balzac retient un autre élément, l'instrument du fantastique, d'un livre auquel il se réfère explicitement, comme en abyme. D'abord parce que la question de l'immortalité l'a toujours tourmenté et l'aborde dans ses autres récits, ainsi que Don Juan, personnage cynique qu'il met en scène dans son récit.

Cette filiation intéresse également le comparatiste, puisque la littérature comparée recherche des influences, on ne saurait s'en tenir au XIX^{ème} siècle même s'il fût l'âge d'or du fantastique. On y trouve énormément de phénomènes d'intertextualité comme l'élixir de sommeil qu'utilise l'abbesse de Saint clair pour endormir Agnès et Ambrosio, l'élixir du diable que boivent Médard et son sosie victorien, l'élixir de Saint Antoine que le jeune prend pour un « excellent et véritable vin de Syracuse ».

Tous ces breuvages sont comme le vin herbé que boivent Tristan et Iseult. Le fantastique apparaît donc comme le prolongement du légendaire, il s'agit d'une remontée de la donnée littéraire à la donnée mythique.

La potion magique, elle représente toutes les drogues qui peuvent affaiblir la conscience et laisser le champ libre à l'inconscient inhumain comme l'alcool. Ainsi les personnages et la potion sont autant de symboles concrets pour illustrer la lutte intérieure que livre le Moi.

Cela on le retrouve également chez Stevenson dans *le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*. Ce qu'il faut préciser dans ce récit est que Jekyll applique comme une sorte d'expérience scientifique tel un breuvage, un élixir pour faire séparer les deux parties opposées de sa personnalité. Ainsi, son but était de vouloir appliquer cette expérience scientifique pour savoir si l'élixir pourrait éventuellement diviser le bien et le mal qui coexistent en lui, en voulant qu'ils soient indépendants, comme le montre le passage suivant :

Les deux faces de mon moi étaient également d'une sincérité parfaite, je n'étais pas plus moi-même quand je rejetais la contrainte et me plongeais dans le vice, que lorsque je travaillais, au grand jour à acquérir le savoir qui soulage les peines et les maux »²⁶⁴

L'aimable Dr Jekyll qui ne sera plus que le bien et le mal, va s'incarner dans l'autre qui est Mr Hyde. Par contre, cette expérience est celle d'un apprenti, et cette force primitive dont Jekyll a voulu se débarrasser lui joue défaut et se tourne mal contre lui. Puisque Hyde tente d'acquérir un pouvoir de plus en plus grand, et va jusqu'à réaliser les fantasmes de Jekyll en rêves de débauche et de violence.

Par conséquent, Jekyll refuse d'assumer en lui la présence des pulsions et de l'instinct par le fait d'avoir incarné en Hyde ce qui est caché et honnête en lui. On pourrait dire que Jekyll vit une déception suite à ce rôle qu'il n'imaginait guère. Il refuse également de vivre cette dualité car il se sent tourmenté par le spectacle de sa déchéance, où il se sent complètement écarté de sa propre humanité.

2. Don Juan: Le personnage balzacien

L'étude de la poétique balzacienne reste toujours une source d'interrogation renouvelée dans toute son œuvre. Jean Paris consacre, dans son ouvrage *Balzac*, son premier chapitre à la question du personnage balzacien qu'il voit entré dans l'ère du soupçon :

Contrairement à certains préjugés, qui se sont jadis fourvoyés jusque dans l'avant-garde, le personnage balzacien, du moins sous sa forme active, c'est nullement une donnée fixe, enclose en ses contours, mais une stase toujours provisoire dont la fonction n'est jamais sûre. Menacé de toutes parts, ne serait-ce que pour les autres livres où il a trouvé place, il s'inscrit, on le voit, dans une immense problématique qui déborde ses avatars et fait crise dans le social. »²⁶⁵

²⁶⁴ Stevenson, *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p41.

²⁶⁵ Jean Paris, *Balzac*, Balland 1921, p182.

Dans *l'élixir de longue vie*, Bartholoméo Belvidéro a voyagé en Orient où il a acquis beaucoup de connaissances, c'est là où il a découvert un moyen non de survivre, mais de ressusciter. Nous pouvons enregistrer cela dans le cadre de la science-fiction prométhéenne.

Malheureusement, un cadavre ne peut pas se ressusciter tout seul, c'est la faiblesse de la résurrection par rapport à la survie. Bartholoméo doit donc se remettre à un autre, à son fils Dom Juan, considéré comme sa deuxième faiblesse. Le fils qui qualifiait son père de « père éternel » et qui n'hésitait pas à proclamer « Dieu c'est moi », donnera l'impression, en mourant, de demander vengeance à ce Dieu dont il s'était proclamé le rival. C'est alors que, le fantastique fait son entrée en scène discrète.

Quant à la deuxième partie de cette nouvelle qui est symétrique à la première, Dom Juan devient un surhomme à son tour, non par la science à laquelle il ne croit plus mais par le mépris. Ce héros qui est considéré le roi de la ruse bâtit toute une stratégie pour éviter le sort de son père. Par la suite, il ne pouvait pas s'échapper aux pièges du fantastique. Et par une sorte de fatalité, on retrouve plusieurs thèmes qui se répètent ; le mariage à soixante ans, le fils nécessaire à l'heure suprême, l'élixir qui réveille une partie du corps et la fiole qui disparaît...

En fait, notons que Don Juan Belvidéro n'est pas une victime tentée, possédée, dénaturée par le Diable comme le frère Médard, c'est un cynique libertin enivré de son génie et de sa puissance, une sorte de surhomme fanfaron de vice et de grandeur, dont la force réside dans son souverain mépris par l'humanité.

On ne saurait pousser plus loin le sarcasme et le mépris. Leur virulence agit sur nous de telle manière que nous ne nous demandons pas de quoi se compose cet élixir surnaturel ni comment il agit. Le fantastique permet à Balzac d'exprimer son doute religieux, son pessimisme et aussi ce génie de provocation à la société et à Dieu dont il animera plusieurs personnages de la Comédie humaine.

Enfin, on peut dire que Don Juan avait bravé le regard de son père, quelques années plus tard, le fils de Don Juan subira-t-il ce que ce dernier a fait subir à son père ? Nous connaissons la réponse une fois qu'on avancera dans l'analyse.

2.1 La mise en abyme de Balzac

On ne s'étonnera pas si de nombreuses manifestations du fantastique en France sont, dans l'excitation de la découverte et des imitations. A vrai dire, les auteurs n'ont pas honte de l'avouer puisque Balzac lui-même, dans la parution de *L'élixir de longue vie* (1830), essaie de faire croire qu'il s'agit là d'une fantaisie empruntée à Hoffmann et son roman *Les élixirs du diable*.

Pourtant, le conte est plutôt la description d'un meurtre rituel ainsi que celle d'une possession diabolique dans laquelle l'artifice employé est l'élixir, cependant ce dernier ne joue qu'un rôle secondaire alors qu'il est le motif principal de cette obsession diabolique.

2.1.1 Le mythe littéraire

Un mythe est une représentation symbolique d'un personnage qui vise à décrire le genre humain. Les mythes, par leur contenu ainsi que par leur façon de se transmettre entre plusieurs générations, ont une fonction sociale importante. En effet, c'est cette transmission de génération en génération, d'un siècle à un autre et d'un peuple à un autre qui fait d'un personnage un mythe, et c'est le cas de Don Juan.

La référence au mythe engage plus essentiellement le statut de l'imaginaire ramené éventuellement à des données archétypales. Après cette brève représentation du mythe, nous considérons en effet que le mythe de Don Juan touche tous les registres : le merveilleux, le surnaturel, le fantastique et le dramatique. Effectivement, c'est ce mélange de registres qui fait aussi de ce personnage un mythe.

Au fil des temps, Don Juan est devenu un personnage dont l'intérêt philosophique a retenu l'attention de plusieurs écrivains de la littérature européenne qui ont su le transporter jusqu'à nos jours.

De Tirso de Molina au XVI^{ème} siècle qui a pu l'intégrer dans le monde occidental, à Molière au XVII^{ème} siècle qui a pu l'intégrer dans toutes les littératures du monde avec sa puissance d'imagination d'une portée philosophique et surtout son pouvoir et son don de pouvoir toucher les âmes et la sensibilité de son public, à Balzac également au XIX^{ème} siècle, dans l'incarnation de Don Juan dans son récit fantastique *L'élixir de longue vie*, où plusieurs sujets ont été abordés à travers ce mythe, qu'on évoquera dans

notre analyse, jusqu'à notre époque avec des auteurs multiples qui ne cessent de nous révéler les différentes facettes de ce héros mythique.

La littérature n'est pas seul créatrice de mythes, puisqu'elle emprunte ses héros à l'histoire pour ensuite les consacrer en leur accordant une dimension prestigieuse et une signification qui n'a plus que des liens distendus avec la réalité du passé.

2.1.2 Don Juan en tant que mythe

Après la définition du mythe, il nous reste à savoir dans quelle catégorie nous placerons Don Juan, est-ce parmi les mythes des sociétés archaïques ou parmi les mythes de l'âge moderne ? Selon Lévi-Strauss : « **Les mythes n'ont pas d'auteurs, ils ont une longue préhistoire orale, ils vivent d'une tradition anonyme** »²⁶⁶ Cependant Don Juan a un auteur, la version inaugurale est attestée dans un texte écrit, donc comment pouvons-nous savoir s'il n'a pas existé aux temps anciens et primitifs ?

Toutefois, nous constatons par ailleurs un fait historique, Don Juan n'a pas tardé à se rendre indépendant de son inventeur, ce personnage mythique ne se fait pas oublier, il vit d'une vie autonome, il passe d'œuvre en œuvre, d'auteur en auteur, comme s'il appartient à tous et à personne.

Nous reconnaissons un trait propre au mythe, lié à son pouvoir durable sur la conscience collective, celui-ci va de pair avec son aptitude à toujours naître et renaître en se transformant.

2.1.3 La réception du mythe

Chaque représentation du mythe dans une œuvre est une productivité et non une reproduction. Il est vrai, comme le souligne Julia Kristeva que « **dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés pris à d'autres textes se croisent et se neutralisent** »²⁶⁷, sans pour autant que ça soit une imitation volontaire, mais plutôt une dissémination. Ici, nous avons recours à la notion d'intertextualité.

²⁶⁶ Rousset Jean, *Le mythe de Don Juan*, Armand Colin, Paris 1976, p28

²⁶⁷ Julia Kristeva, *Introduction à l'intertextualité*, Nathalie Piegay-Gros Dunod, Paris 1968. P34

Il faut reconnaître que cette notion est un élément constitutif de la littérature, de ce fait, nous ne pouvons le nier en parlant de toutes ces variations et versions qui défilent, mais faut-il considérer comme un phénomène intertextuel, la seule présence objective d'un texte dans un autre ? Pouvons-nous admettre qu'il y a intertextualité dès lors qu'une ressemblance quelle qu'elle soit, est perçue entre plusieurs textes ?

Mais, la notion de ressemblance apparaît vite comme critère ambigu, car si elle est évidente, lorsque nous le songeons à la lignée qui s'établit entre le Don Juan de Tirso de Molina, de Molière et de Balzac, elle sera problématique dès qu'elle se réfère à des « **intersections lexicales ou thématiques très ponctuelles** »²⁶⁸

Quant à la notion de la réception, nous dirions que l'esthétique de la réception prend en considération l'impact de l'œuvre, la façon dont elle est comprise par ses premières lectures, puis par ses contemporains et enfin par l'ensemble des générations futures.

Ce qui fait l'exceptionnelle grandeur de Don Juan, c'est cette marge laissée pour l'interprétation des autres et qui ne cesse pas de vivre, comme ce fut le cas de tous les récits dont il y figure cités précédemment.

En ce qui concerne les modifications entreprises par Balzac, nous pouvons dire que par rapport à ses contemporains, il supprime certains personnages. Il conserve par contre le thème surnaturel mais lui donne une valeur symbolique, beaucoup plus actuelle, au service de la morale et de la religion de l'époque, dans le cadre du dénouement, l'évènement fantastique invite le spectateur à s'interroger sur la personnalité de Don Bartholméo et sur celle de Don Juan.

Le personnage de Don Juan est mis en situation dans une ligne de conduite paternelle, sur la relation père/fils et la relation qui émane entre eux à leur époque. Hanté par la fiolle qui anime ce personnage du début à la fin, le sentiment de révolte qui l'anime, correspond davantage à un refus délibéré d'une société qu'il condamne. Comme les autres auteurs, Balzac présente la mort de Don Juan, une mort atroce, comme une conséquence de son inconduite réaction.

²⁶⁸ Julia Kristeva, *Introduction à l'intertextualité*, Nathan Université Paris 2002, p36

Si le personnage de Balzac est puni par la mort, c'est surtout parce qu'il a défié Dieu, ou plus exactement comme son père, il a mis en cause la religion des hommes. Ce personnage illustre une certaine forme de libertinage qui s'était installé dans les mœurs, comme l'héritage. Pour cela, Balzac actualise et nationalise le mythe de don Juan, il lui donne une signification sociale propre à son époque.

2.2 La nature complexe de Don Juan

Nous avons jugé essentiel de traiter la nature de Don Juan, à travers les différentes œuvres ainsi que dans l'élixir de longue vie ; en effet, si superficielle en apparence mais plus complexe que nous le croyions.

Si nous prenons la pièce de Dom Juan, elle présente des particularités remarquables, à savoir des personnages difficiles à juger notamment Dom Juan, cela sans doute du fait que Molière désire pénétrer les âmes plus à profond encore que d'ordinaire, pour remonter aux sources vraies des actes et justifier sa philosophie par ses observations.

Dans le même sens, Balzac joint son personnage à celui de Molière sur la notion de l'existence et de la vie, puisque dans L'élixir de longue vie, le thème repose sur la notion d'immortalité et de la longévité.

2.2.1 La notion de l'être

L'être c'est l'ensemble de ce qui apparaît, dans la présence des choses, du corps, de la nature. Selon Sartre : « **l'être se distingue de la conscience, chaque être a sa raison d'être, et le fait « d'être » c'est donc exister, c'est le fait d'être là, de surgir dans le monde, et d'avoir à assumer cette présence** »²⁶⁹.

L'homme est ambigu dans un ensemble ou un univers lui-même ambiguë, cependant comment l'homme peut assumer cette complexité de son propre être et la complexité de son univers ou de son monde. Donc comment assumer sa propre existence pour pouvoir après assumer l'existence de l'autre ? Nous prenons Don Juan comme exemple afin de comprendre la nature de la complexité humaine.

Dans ce récit, Balzac a privilégié le lien familial qui unit le père et le fils, ainsi Don Juan qui était le fils prétentieux et arrogant, et son père qui était très attentif et

²⁶⁹ Sartre, Jean Paul, *L'être et le néant*, Paris : Gallimard, 1943, p47

attentionné à son fils. Ce dernier ne voulait pas la présence de son père : « **Ah ! ne m'en parlez pas, s'écria le jeune et beau don Juan Belvidéro, il n'y a qu'un père éternel dans le monde, et le malheur veut que je l'aie !** »²⁷⁰

Don Juan veut que la vie soit éternelle, c'est autour de ce sujet que tourne l'histoire de *L'élixir de longue vie*. Ceci se traduit par le rêve d'immortalité. Si on retourne au XVIIème siècle, chez Molière par exemple, il déclare « **...je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses** »²⁷¹ Don Juan est conscient qu'il n'y aura pas d'autres mondes, mais il se heurte au rêve d'immortalité et à l'infini. Il aimerait que la vie ne s'arrête jamais pour continuer son projet, celui d'Être. Ceci rejoint ce que Tolstoï par exemple a demandé à Gorki au cours d'une promenade : « **croyez-vous que la nature fera une exception pour moi ?** »²⁷²

Ce rêve de l'éternel peut être inconscient chez les autres : « **Mieux encore certains ne caresseront-ils pas tout haut le rêve d'immortalité physique dont se berce leur inconscient** »²⁷³, ce qui est le contraste de Don Juan.

En somme, Don Juan vit entièrement dans l'instant, confiant en son aptitude pour résoudre plus tard les complications que suscite fatalement son improvisation du moment. Toute son ingéniosité s'arrête face au Mort, et face à celui-ci son rêve d'immortalité, de l'éternel et de l'infini s'arrête.

Balzac ainsi que tous les auteurs ayant comme personnage Don Juan, nous offre une peinture d'un caractère fort impressionnant, tout l'art de Balzac va tendre à nous montrer sous toutes ses faces, l'âme de son étonnant personnage.

Don Juan est étonnant par son dénouement tragique mais surtout par tous ses états affectifs qui peuvent toucher notre cœur et notre âme, et tout ce qui est réuni en lui : la passion, le désir, la sensibilité, l'ambition, le plaisir, l'honneur, la fierté, la douleur... En d'autres termes, tout ce qui constitue l'être, et c'est à travers la psychologie que nous pouvons étudier ces états affectifs.

²⁷⁰ Balzac, *L'élixir de longue vie*, p12

²⁷¹ Molière, Don Juan, Acte 1, scène 2, p35

²⁷² Cité par Léon, par Louis Grateloup dans *Problématique de la philosophie*, Hachette, Paris 1985, p110.

²⁷³ *Ibid*, p112

2.3 Etats affectifs de Don Juan

2.3.1 Le plaisir et la douleur

Comment pouvons-nous définir le plaisir de Don Juan à travers son récit pour le plaisir de vouloir être immortel et de continuer à exister ? Le plaisir est d'abord lié à l'excitation sensible, ceci est d'ordre physiologique. Par contre la douleur pose par son épreuve, le problème de l'existence du Mal, et ce problème est plutôt d'ordre métaphysique.

Si nous prenons certaines théories psychologiques de la douleur et du plaisir, nous retenons la thèse d'Aristote ; « **Le plaisir est à l'activité, comme à la jeunesse sa fleur** »²⁷⁴. C'est aussi celle de Ribot qui pour eux le plaisir est un état positif lié à l'exercice normal d'une tendance, et à l'activité de l'organisme ou du sujet dans le monde.

Effectivement, la douleur, le désagréable viennent de l'impossibilité de ce plaisir, de l'inaction ou de l'excès d'activité. Prenons l'exemple de Don Juan, la douleur vient de l'excès de l'activité, et c'est justement cette activité dans le monde qui lui procure beaucoup de plaisir. Or, Quelle est l'activité à laquelle Don Jan est-il livré ? Son principal état affectif, est de vouloir reconstituer le monde afin de prouver son existence. Justement Don Juan en a fait de cette activité son occupation principale, ce plaisir ne peut être superficiel mais profond.

Nous pouvons même dire pour « Don Juan le Dieu du monde c'est le plaisir » et pour aboutir au terme de sa préoccupation principale, il lui faut un plaisir immense et ce plaisir le cherche dans l'autre. Comme dans le récit **L'élixir de longue vie** où Don Juan voulait à tout prix conserver la liqueur pour arriver à son but extrême qui est le plaisir de survivre et de se rendre immortel : « **...Pour ne plus s'exposer à perdre la mystérieuse liqueur, le sceptique don Juan la remplaça dans le tiroir de la petite table gothique** »²⁷⁵

Hébert Marcuse pense que l'être est essentiellement le penchant au plaisir, il souffre pour avoir un peu de plaisir dans sa vie, dans ce sens, Don Juan souffre pour avoir le plaisir de prouver qu'il existe. Le plaisir est rare, et c'est justement parce qu'il est rare qu'il nous est pas indifférent. On considère que la raison pour laquelle l'être n'est pas

²⁷⁴ Muchielli R, *Psychologie classe de philosophie*, Bordas Paris 1957

²⁷⁵ Balzac, *L'Elixir de longue vie*, op.cit, p 25

indifférent, est parce qu'il est un instrument doué de sensibilité, et c'est cette sensibilité qui anime l'être.

Le personnage de Don Juan aime séduire, dominer et épater. Aussi, le plaisir de sa vie est dans une sorte de vivacité intellectuelle qui lui permet de se tirer de toutes les situations. Pour cela, plus la difficulté est grande, plus la conscience de sa personne le rend joyeux.

En fait, nous pouvons dire que le plaisir de Don Juan n'est point définissable puisqu'il est plutôt intérieur, profond et cherche absolument l'éternité. Il cherche plus un bonheur spirituel que physique. En effet, Don Juan est à la quête de l'éternel et l'âme est éternelle, « **notre âme est un dépôt solennel, c'est la seule chose éternelle au milieu de ce qui nous entoure** »²⁷⁶. En somme, **il semble que** Don Juan préfère mieux satisfaire ce qui est éternel (l'âme) que ce qu'il n'est pas (la société).

2.3.2 L'émotion

L'émotivité n'est pas forcément apparente, elle peut être secrète, dans ce cas, la réaction émotionnelle s'intériorise et le sujet ne manifeste pas d'émotion, nous le considérons pour quelqu'un d'indifférent. Effectivement, Don Juan en fait partie, puisque l'indifférence et le silence font de lui un homme qui sait et non pas qui doute, comme le cite Albert Camus en ces termes : « **un homme est plus un homme par les choses qu'il tait que par celles qu'il dit...** »²⁷⁷

Ce qui fait apparaître Don Juan, c'est l'homme sans cœur, sans scrupule, celui qui n'a de sentiments pour personne, sauf pour lui-même. Mais nous nous interrogeons sur le fait de ce comportement, mais cela ne serait-ce pas une apparence qu'il veut se donner ? Ce ne sont pas plutôt les autres qui lui font refouler ses vrais sentiments ? ce qui nous amène à parler de Don Juan et les autres.

Ainsi, la passion entraîne Don Juan vers la réalisation de ses désirs, de son vouloir vivre et de son bonheur. Or, on se demande ce qu'est le bonheur dans ce décor de théâtre qu'est la vie ! Le bonheur de l'un n'est pas forcément celui de l'autre, justement Don Juan

²⁷⁶ Balzac, *l'élixir de longue vie*, op.cit. p26

²⁷⁷ Albert Camus, *le mythe de Sisyphe* dans le dictionnaire encyclopédique des citations, 1970, p12

est toujours à la quête de son bonheur, comme le dit si bien Albert Camus : « **Le bonheur, c'est de le chercher** »²⁷⁸

2.4 L'inconstance chez Don Juan

Le Don Juan de Molière affirme que « **tout le plaisir est dans le changement** »²⁷⁹. Comme dans la pièce de Molière, dans le récit de Balzac également, Don Juan n'aime pas effectivement la stabilité et la monotonie, il aime tout ce qu'il bouge, c'est ce qu'il lui permet d'être, il est constamment à la recherche du nouveau, il veut que sa vie soit en perpétuelle rupture d'équilibre, et c'est justement ce qu'on constate dans le récit de l'élixir de longue vie où il y a toujours du nouveau. Selon lui, le monde ne finit pas, n'est pas fermé, mais constitue au contraire un champ de possibilités illimitées et de découvertes sans cesse renouvelées.

Il faudrait reconnaître que Don Juan est instable en amour, comme c'est indiqué dans ce qui suit lorsque le narrateur le décrit en disant que : « **...là où il passait, il dévorait tout sans pudeur, voulant un amour de possession, un amour oriental, aux plaisirs longs et faciles. N'aimant que la femme dans les femmes, il se fit de l'ironie une allure naturelle à son âme.** »²⁸⁰. Aussi, « **Il savait admirablement bien se laisser entraîner par une femme. Il était toujours assez fort pour lui faire croire qu'il tremblait comme un jeune lycéen** »²⁸¹

Ce qu'on constate dans le récit de Balzac, c'est que Don Juan resta célibataire jusqu'à 60ans, l'auteur raconte que : « **Lorsque don Juan Belvidéro atteignit l'âge de soixante ans, il vint se fixer en Espagne. Là, sur ses vieux jours, il épousa une jeune et ravissante Andalouse. Mais, par calcul, il ne fut ni bon père ni bon époux.** »²⁸²

Ceci nous laisse entendre que c'est la femme qui le rend inconstant, ainsi Don Juan ne se définirait plus seulement par l'instabilité et la fuite, mais par la constance de sa quête. Cette inconstance pourrait être interprétée comme une quête de l'idéal, qui est

²⁷⁸ Albert Camus, *le mythe de Sisyphe dans le dictionnaire encyclopédique des citations*, 1970, p13

²⁷⁹ Molière *Don Juan ou le festin de pierre*, Librio, 2014, p27

²⁸⁰ Balzac, *L'élixir de longue vie*, p33

²⁸¹ *Ibid* p34.

²⁸² *Ibid*, p38.

la quête d'immortalité. Cela explique sa ferveur à rester en vie en voulant garder le fameux élixir afin d'atteindre son but.

Soucieux de la réussite de son but de vouloir retracer le même tableau vécu avec son père par contre, il ne désirait pas commettre les mêmes bêtises que lui, comme le montre si bien Balzac dans ces propos en disant :

Fort de toutes les fautes commises par son père Bartholoméo, don Juan résolu de faire servir les moindres actions de sa vieillesse à la réussite du drame qui devait s'accomplir sur son lit de mort »²⁸³ Ainsi, il ajoute : « La nature porte en elle le principe de tous les changements »²⁸⁴

En effet, rien n'est statique et tout change, pour cela, Don Juan se dit innocent et ne regrette rien, le regret du désir perdu et ce lieu commun de l'impuissance ne lui appartient pas car il sait ce qu'il l'attend au final, en réussissant à arriver toujours à ses fins.

2.5.1 Les différentes faces du personnage de Don Juan

On remarque que les différentes faces du personnage se varient, les autres personnages se rejoignent par le manque de considération absolu que leur accorde Don Juan, néanmoins nous les avons classés en trois catégories dont la séparation est affaire de nuance plus que de différenciation.

Puisque nous pourrions dire que ce côté négatif de Don Juan consiste à se faire toujours passer avant les autres. Sa perfidie est liée à vouloir trop s'occuper de son bonheur, l'intrigue de Don Juan évolue au rythme d'une série de rencontres, Don Juan et Don Bartholoméo sont pratiquement omniprésents dans le récit, les autres ne font que passer, cela est pour permettre à Don Juan de mettre en exergue son occupation principale ; chercher son bonheur.

En fait, Ils représentent les personnages que Don Juan exploite au service de son plaisir, au départ, c'était celui du vouloir la mort de son père en s'écriant : « **Tiens ! le bonhomme est fini, s'écria don Juan ... Il a le délire, se dit don Juan. Puis il ajouta**

²⁸³ Balzac, *L'élixir de longue vie*, op.cit, p39.

²⁸⁴ *Ibid*, p56

tout haut : – Oui, mon père chéri, vous vivrez, certes, autant que moi, car votre image sera sans cesse dans mon cœur »²⁸⁵

Et puis, il utilisait son père pour des fins ironiques en disant : « **Oh ! s'écria Don Juan, s'il était possible de vous rendre la vie en donnant une partie de la mienne ! (Ces choses-là peuvent toujours se dire, pensait le dissipateur, c'est comme si j'offrais le monde à ma maîtresse) »²⁸⁶**

Contrairement au Don Juan de Molière, qui ne faisait qu'entreprendre les conquêtes amoureuses et se tirer les ennuis que lui impose le destin ou qu'il provoqua lui-même par sa façon de jouer avec la vie qu'il considérait comme un amusement, Don Juan de Balzac ne fait que penser au décès de son père et de trouver son bonheur afin d'allonger sa vie.

Comme chez dans Don Juan de Molière et celui de Balzac, Elvire restera la seule femme que le séducteur de Balzac essaiera de conquérir. Or, la tentative de conquête est à peine ébauchée : « **Madame, il est tard, demeurez ici...Madame vous me ferez plaisir de demeurer, je vous assure »²⁸⁷**. Parmi les personnages qu'il utilise dans le récit sont Don Bartholoméo, Dona Elvire et Philippe.

La façon dont le père est traité dans la première partie du récit a suscité notre réflexion. Don Juan essaya à tout prix de conserver la fiole que son père avait soigneusement cachée et que Don Juan l'utilisa lui-même avant qu'il ne décède.

Pour ne plus s'exposer à perdre la mystérieuse liqueur, le sceptique don Juan la replaça dans le tiroir de la petite table gothique.... Ah ! ah ! dit don Juan en prenant le flacon dans sa main comme nous serrons en rêvant la branche à laquelle nous sommes suspendus au-dessus d'un précipice. »²⁸⁸

Ce qui prouve également que Don Juan ne pensait qu'à sa propre vie et qu'il utilisait son père pour parvenir à son besoin ultime, qui est de conserver cette fiole et de la réappliquer sur lui-même, « **En descendant les escaliers, le prince dit à la**

²⁸⁵ Balzac, *L'élixir de longue vie*, op.cit, p18

²⁸⁶ *Ibid*, p20

²⁸⁷ *Ibid*, p37

²⁸⁸ *Ibid*, p25

Rivabarella : – Hein ! qui aurait cru don Juan un fanfaron d’impiété ? Il aime son père ! »²⁸⁹

Après avoir eu de nombreuses conquêtes amoureuses, à l’âge de soixante ans, Don Juan décide de se marier pour un but précis, qui est celui de réparer ce qu’il a vécu auparavant avec son père en essayant d’avoir des résolutions en devenant père à son tour en évoquant par la suite qu’ :

Il devina que cette jeune fille serait femme a longtemps combattre une passion avant d’y céder, il espéra donc pouvoir la conserver vertueuse jusqu’à sa mort. Ce fut une plaisanterie sérieuse, une partie d’échecs qu’il voulut se réserver de jouer pendant ses vieux jours. Fort de toutes les fautes commises par son père Bartholoméo, don Juan résolut de faire servir les moindres actions de sa vieillesse à la réussite du drame qui devait s’accomplir sur son lit de mort. »²⁹⁰

Donc, Don Juan épousa la jeune andalouse Dona Elvire, avec qui il a un enfant : Philippe Belvidero. Désormais, tous ses actes sont dirigés vers un seul objectif, la réussite de sa résurrection en déclarant que :

Philippe, lui dit-il d’une voix si tendre et si affectueuse que le jeune homme tressaillit et pleura de bonheur...il me fit présent d’une fiole dans laquelle existe l’eau sainte jaillie autrefois des rochers, dans le désert. J’ai gardé le secret sur cette dilapidation du trésor de l’Église, mais je suis autorisé à révéler ce mystère à mon fils »²⁹¹

Il lui fait croire qu’il irait en enfer si Philippe refuse de répondre à ce que son père lui demande de faire, « **J’irais donc en enfer, mon fils, si tu n’accomplissais pas mes volontés. »²⁹²**

²⁸⁹ Balzac, *L’élixir de longue vie*, op.cit,p31.

²⁹⁰ *Ibid*, p39

²⁹¹ *Ibid*, p44

²⁹² *Ibid*, p45

Le cas de Don Juan est semblable à l'incarnation de ce dernier chez les autres auteurs ou artistes, on évoque dans la préface du récit balzacien qu' :

Il fut en effet le type du *Don Juan* de Molière, du *Faust* de Goethe, du *Manfred* de Byron et du *Melmoth* de Maturin. Grandes images tracées par les plus grands génies de l'Europe, et auxquelles les accords de Mozart ne manqueront pas plus que la lyre de Rossini peut-être ! Images terribles que le principe du mal, existant chez l'homme, éternise, et dont quelques copies se retrouvent de siècle en siècle »²⁹³

A vrai dire, il ne voit que son existence et ne cherche qu'à trouver son bonheur mais en utilisant les Autres. Il utilise l'Autre en voulant exister dans sa conscience sans que ce dernier n'existe dans la sienne.

2.6 Une éthique du plaisir

Etre heureux, c'est voir la réalité du monde coïncider avec nos désirs les plus profonds. Or, nous ne pouvons guère changer le monde mais nous pouvons en revanche modifier notre vision du monde et changer la nature de nos désirs. Don Juan par contre, ne voit pas la réalité du monde coïncider avec ses désirs, il espère toujours reconstituer son monde et il ne veut guère modifier sa vision ou même changer la nature de ses désirs.

Le fait de jouir du simple plaisir d'exister, tel sera le premier objectif de Don Juan, il veut saisir cette chance inouïe et fabuleuse d'exister. Mais il va à l'extrémité de ce que cette existence peut lui offrir. Don Juan fusionne justement avec cette vision du monde éternel, il veut tellement y croire, ainsi il ne pourra pas perdre cette vie qui le comble puisqu'il vit avec l'espoir d'une vie éternelle, pour cela il tient à conserver soigneusement cette fiole qui contient l'élixir de longue vie.

Don Juan ne voit que son image, il ne se sert pas de l'image de l'autre pour servir sa propre image. En effet, Don Juan ne prend pas l'essentiel de cette existence, voilà le malheur de sa vie et les troubles de son âme. En réalité, dit Epicure : **« l'individu n'est mû que par la recherche de son plaisir et de son intérêt, c'est pourquoi il faut choisir les vertus à cause du plaisir et non pour elles-mêmes »²⁹⁴.**

²⁹³ Balzac, *L'élixir de longue vie*, op.cit, p36.

²⁹⁴ Epicure, *Lettres et maximes*, éd PUF, Paris 1993, p24

Recherchant le plaisir, il se rend, par sa propre faute, incapable de l'atteindre, soit parce qu'il ne peut se satisfaire de ce qu'il a, soit parce qu'il vise des plaisirs hors de portée, soit parce qu'il gâche la jouissance par la crainte incessante d'un éventuel échec. En effet, Don Juan n'aime pas l'échec, c'est justement cette crainte de l'échec qui ne lui permet pas d'aller au bout de son plaisir, il préfère chercher un autre plaisir que de prolonger le premier.

Dans *l'élixir de longue vie*, on assiste à une scène fantastique qui est horrible à la fin du récit, où Don Juan avait un si fort plaisir d'immortalité qu'on assiste à une scène effrayante dont voici le contenu : « **Alors cette tête vivante se détacha violemment du corps qui ne vivait plus et tomba sur le crâne jaune de l'officiant.** »²⁹⁵

Le refus de l'immortalité de l'âme peut amener à déduire qu'il convient de profiter le plus possible de la seule vie qui est la vie terrestre. Don Juan entend vivre dans l'instant, profiter au jour le jour des joies qui peuvent s'offrir à lui, sans penser aux mauvais moments que lui réserve l'avenir, il le prouve quand il affirme : « **et songeons seulement à ce qui peut nous donner du plaisir** »²⁹⁶

Toute cette analyse nous laisse peut-être supposer que Don Juan voulait affirmer sa liberté chez l'Autre, alors qu'en réalité, il ne voulait pas reconnaître qu'au fond de son être, il n'était pas libre. En réalité, la vie intérieure de Don Juan s'est achevée avant même de prendre fin socialement. Rien ne l'arrête devant l'impétuosité de ses désirs. C'est à ce niveau-là qu'il trouve son bonheur.

Après avoir étudié Don Juan sur toutes les facettes, nous allons voir le deuxième personnage de notre étude qui est Médard, le héros d'Hoffmann dans son récit « Les élixirs du Diable » où nous allons évoquer l'apport que ce personnage a entretenu par rapport à son époque.

3. Médard ; le personnage emblématique d'Hoffmann

L'ampleur du roman des *Elixirs du Diable* a permis à Hoffmann de créer plus que toutes ses autres œuvres un espace complexe où se donnent libre cours ses intuitions sur l'infra-psychisme humain. Dans ce roman, le fantastique ne se déclare pas uniquement

²⁹⁵ Balzac, *l'élixir de longue vie*, op.cit. p53

²⁹⁶ *Ibid*, p35

parce que Médard boit de l'élixir, mais parce qu'il est présent dans l'inconscient d'un héros écartelé par les forces du mal et ayant une tendance sadique et destructrice.

Le moine Médard, écartelé entre le Ciel et l'Enfer aspirait à la fois au Salut de son âme et aux plaisirs charnels, en est le héros. Après avoir vécu dans la prière et l'abstinence, il cède au tentateur et absorbe un élixir qui lui permet de satisfaire tous ses désirs de débauche, de violence et de sacrilège. En proie au démon, il se livre à une série de meurtres et d'actes abominables dont il ne prend conscience qu'après les avoir commis. C'est alors que commence une lutte contre lui-même, contre la folie et contre le destin qui lui est soumis.

L'auteur Henri Heine déclara qu' **«Il y a dans *Les Elixirs du diable* les choses les plus terribles, les plus effrayantes que puisse imaginer l'esprit humain»**.²⁹⁷ Voilà de quoi donner immédiatement le ton de ce roman gothique, qui **«à côté du Moine de Matthew Gregory Lewis, brille d'une aura de noirceur d'une beauté absolue ! »**²⁹⁸ Et pour cause, tout ce que l'esprit et l'âme peuvent souffrir de plus effroyable se retrouve ici distillé, tel un philtre empoisonné, au fil des pages : dédoublement de personnalité, faux souvenirs, rêves, folie, obsession, apparitions, violence et pactes infernaux.

Sous la forme d'un manuscrit, remarquablement bien écrit, nous découvrons le récit de la vie du frère Médard, capucin échappé du couvent, auquel sera offert le choix du bon ou du mauvais chemin. Livré au monde, s'abandonnant à tous les excès et à d'abominables actes passionnels, le Frère Médard oscillera tour à tour entre beauté sensuelle et spirituelle, récolant avec peine les morceaux de son âme fragmentée et tourmentée- par une existence qui peu à peu se dédouble et lui échappe.

Et, si l'absorption du mystérieux Élixir diabolique n'est pas étranger au réveil subit des vices du moine, une sombre histoire de malédiction familiale, pesant sur le personnage tel l'empreinte du péché originel, n'aura cessé de faire basculer son existence entre l'ombre la plus épaisse et la lumière divine, à travers un incroyable jeu de miroirs où les voyages des personnages qu'il croise deviennent peu à peu le reflet de son propre cheminement spirituel.

²⁹⁷ Millet et Larbé, *le fantastique*, op.cit, p68

²⁹⁸ *Ibid*, p69

3.1. La tentation de Médard

Dans le récit, l'auteur a voulu éloigner Médard de cette tentation qui ne cesse de le ronger dans la première partie du roman, son protecteur, le frère Cyrille, le dissuade de s'approcher de ce coffret caché par Saint Antoine, il s'adresse à Médard en lui disant :

Quant à toi, mon cher Médard, qui es encore si jeune, toi qui vois avec des couleurs plus brillantes tout ce que peut enfanter ton imagination, toi qui es comme un guerrier brave, es prêt et confiant en ta force, je te conseille de ne jamais ouvrir ce coffret, et pour que ta curiosité ne soit pas tentée, éloigne-le de tes yeux »²⁹⁹

Médard fût troublé par ce récit au point où il eut une impression particulière, en ayant la curiosité de penser à cette fiole en déclarant : **« plus je sentais germer en moi le désir secret de regarder l'étonnante relique, plus je faisais d'efforts pour l'écarter en pensant à l'avertissement de frère Cyrille »³⁰⁰**

Hélas, Médard fut emporté par la tentation, après avoir absorbé un élixir diabolique, il se sente bercé entre le ciel et l'enfer, il éprouva un réel plaisir de le boire, il annonce : **« quand je pénétrai dans la chambre des reliques, j'avais bu une forte gorgée...le feu coula dans mes veines et un sentiment ineffable de bien-être m'envahit, je bus encore une fois, et la joie d'une nouvelle et brillante vie s'alluma en mon âme. »³⁰¹**

Il devient possédé au sens religieux du terme, **« Son moi se divise et, hanté par la division de son double, Médard commet dans l'inconscience une série d'assassinats »**, dit Jean Mistler.³⁰²

Un roman fantastique du XIXème siècle à l'atmosphère gothique dont l'intérêt réside dans les jeux sur l'identité du héros : le malheureux frère Médard s'est laissé tenter par le diable, a bu un élixir satanique conservé dans son couvent et se trouve dès lors entraîné dans une course folle, telle qu'elle est décrite dans ce passage :

²⁹⁹ Hoffmann, *les élixirs du diable*, op.cit, p49.

³⁰⁰ *Ibid*, p4.

³⁰¹ *Ibid*, p61.

³⁰² Hoffmann, *le fantastique*, Albin Michel, Paris 1950, p12.

Dans ce coffret, cher frère Médard, se trouve la relique la plus extraordinaire, la plus mystérieuse que possède notre cloître. Depuis si longtemps que je suis ici, personne d'autre encore que le prieur et moi, n'a eu la cassette entre ses mains. Les autres frères eux-mêmes, et bien plus encore les étrangers, ignorent tout de son existence, je ne peux la toucher sans ressentir un secret effroi. Il me semble qu'elle contienne un charme dangereux, qui s'il arrivait à vaincre la force qui le tient enfermé et le rend sans effet, pourrait amener la perte, la fin impie de tous ceux qu'il atteindrait »³⁰³

Ainsi, en proie à des crises de démence, il s'abandonne à la passion et au meurtre. On apprend ensuite que sa prédestination au crime est imputable à ses ancêtres, Médard doit racheter les fautes de sa lignée.

Une action foisonnante, Médard est sans cesse confronté à des sosies, des spectres ou apparitions qui portent son nom. Le dédoublement de la personnalité, analysé ici est nourri par les connaissances d'Hoffmann qui était parfaitement informé des théories scientifiques de son temps.

Marqué dès l'enfance et expiant une criminelle hérédité, il tombe dans le piège en subissant la tentation, il y cède et ce n'est qu'après épreuves, souffrances et châtement qu'il se libère de la tutelle démoniaque et devient comme un saint homme en ressentant des remords. Ainsi, le sujet du roman est donc la lutte contre le destin. « **Le Dieu des rêves m'a inspiré une œuvre, il s'agit de montrer en pleine lumière, dans sa vie bizarre et tortueuse, un homme soumis dès son enfance à l'action des puissances célestes et démoniaques** »³⁰⁴ dit Hoffmann.

3.1.1 Le rôle du rêve dans *les élixirs du diable*

Cette conception du rêve est très importante dans l'œuvre d'Hoffmann, puisque dans *les Elixirs du diable*, ce roman commence en roman noir, frénétique voire fantastique, et enfin il se poursuit et s'achève en méditation religieuse et métaphysique. Il est considéré comme un grand roman onirique de la littérature universelle, car

³⁰³ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit, p46.

³⁰⁴ Cité dans la préface de Marcel Schneider dans *Les élixirs du diable*, op.cit, p13

Hoffmann a été réellement inspiré par Oneiros le Dieu des rêves. C'est le Dieu des rêves lui-même, dont l'auteur en porte témoignage qui, agissant sur Hoffmann livré au sommeil, a déroulé devant son œil intérieur les aventures sur le malheureux moine Médard tiraillé entre le ciel et l'enfer.

Il faut dire qu'Hoffmann a donné au rêve une place capitale dans *Les élixirs du diable*, il ne doute pas de la valeur et du sens profond des rêves. En effet, « **le moine Médard est mis sur le chemin de la guérison et de la pénitence à la suite de rêves qui lui font comprendre la nature de son propre drame** »³⁰⁵

Dans le roman, l'action où Satan essaye de subjuguier Médard le fait par l'intermédiaire d'un songe. Il inspire au moine repent et qui se croit absous un rêve d'orgueil et de péché. Médard se voit adoré comme un saint. Cette dernière illusion serait la plus funeste si Médard y succombait, elle le rangerait pour l'éternité dans le clan des anges, cependant il résiste à cet enchantement et le Christ semble lui apporter son pardon, quand il dit : « **c'était le Christ, à chacune de ses plaies perlait une goutte de sang et le rouge était rendu à la terre, et la plainte des hommes se mua en un rythme d'allégresse, car le rouge était la grâce du Seigneur qui leur était accordée. Seul le sang de Médard coulait de sa blessure et il implorait avec ferveur** »³⁰⁶

En effet, cette rémission de péchés, accordée dans le rêve semble être tellement vraie, efficace et actuelle dans la vie réelle. Quand il sort du sommeil, le moine Médard sent que, il le sait et il le voit, que le pardon céleste lui a été accordé. D'où le rôle et l'importance du rêve que Hoffmann consacre dans son œuvre.

3.2 Le destin de Médard

Médard n'est pas responsable de tout ce qu'il lui arrive, non parce que l'élixir lui aliène l'esprit, mais parce que sa fatalité intérieure l'oblige à l'absorber. Ici, l'élixir joue le même rôle que le philtre de Tristan et Iseult ; le philtre ne crée pas la passion d'amour or il la rend actuelle et efficace, ce qui fait prendre aux amants conscience de leur destin.

Pour chacun de nous, existent un destin personnel où interviennent l'hérédité, la culture et un destin commun et supérieur. La rencontre de ces deux puissances qui nous gouvernent produit des instants décisifs qui déterminent notre vie. En effet, Médard est dépouillé de sa personnalité par le Diable qui le pousse à commettre sacrilège sur

³⁰⁵ Cité dans la préface de Marcel Schneider dans *Les élixirs du diable*, op.cit, p15

³⁰⁶ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit, p16

sacrilège et qui le dupe sans cesse. Il est hanté par son double qui, au moment où il gouverne à sa guise, il lui souffle dans l'oreille ; « **Comprends-tu bien maintenant que tu commandes au destin, que le destin t'est soumis et noue adroitement les fils que tu as toi-même tissés** »³⁰⁷

L'homme est gouverné par des puissances célestes et démoniaques, et cela dès sa naissance car Hoffmann croit à l'ascendant du destin et de l'hérédité sous sa forme spirituelle. Il étudie, à travers son personnage, les mystérieux enchaînements de l'esprit humain avec les principes supérieurs qui sont cachés dans la nature, et qui de temps en temps jaillissent comme des étincelles, que dans notre aveuglement nous les nommons ; les effets du hasard. Il n'y a pas de hasard dans le monde Hoffmannien cependant, il existe une lutte constante entre Dieu et Satan, ce qui est explicitement représenté dans *Les élixirs du diable*.

3.3. Les indices autobiographiques

Selon Hoffmann, tout est ambivalence et hésitation, entre un métier conforme (magistrat) et celui d'artiste, entre musique et littérature, entre exaltation et morosité. On retrouve des signes en rapport avec la vie de l'auteur, cette nature indécise d'Hoffmann se retrouve entièrement dans la vie de ce moine Médard, divisé par l'envie du ciel et les séductions infernales, il est victime de puissances qui décident pour lui et en même temps luttent contre elles. Peut-on dominer les dédoublements que l'hérédité inscrit en nous ? Une première partie fut écrite en moins de deux mois, comme sous la dictée d'un rêve frénétique, la seconde plus lente à venir, et forte d'une charge de réflexions métaphysiques. La 2ème partie est plus axée sur le dialogue, la réflexion, alors que la 1ère se situe dans l'action et la mise en place des personnages

Ainsi que chacune des parties et leurs composantes, sont en outre agencées par contrastes successifs. Selon l'auteur, « **un beau roman, témoin des folies romantiques, qui véhicule un enjeu littéraire actif, devrait refléter la vie jusque dans ses moindres contradictions et concilier ses totalités objective et mentale.** »³⁰⁸

E.T.A. Hoffmann souffrait lui-même de folie, d'attaques d'hallucinations. Il décrit à merveille ces états d'exaltation, ces dédoublements de personnalités, et son roman

³⁰⁷ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit, p32.

³⁰⁸ Cité par Hoffmann dans Ponnau, Gvenhael, *La folie dans la littérature fantastique*, PUF, Paris 2001, p35

gothique, *Les élixirs du diable*, fortement inspiré par *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis qu'il avait lu auparavant, est un joli chassé-croisé d'intrigues amoureuses perverses et de visions foisonnantes de détails.

Ce livre est une des meilleures œuvres d'Hoffmann, en ce sens qu'il donne de nombreux aperçus sur son univers poétique et constitue un précieux témoignage sur sa personnalité inquiète et exceptionnelle. En travaillant la première partie de son roman *Les élixirs du diable*, Hoffmann écrit à son éditeur et ami, une lettre où il indique des lignes de force de son personnage et l'idée générale de son roman :

Oneiros, Dieu des rêves, m'a inspiré un roman qui jaillit de moi, paré des plus vives couleurs. Le dessein en est fort ambitieux, il s'agit de montrer en pleine lumière, dans la vie bizarre et tortueuse d'un homme soumis dès sa naissance à l'action des forces célestes et infernales, les liens mystérieux de l'esprit humain avec tous les principes supérieurs qui, dissimulés dans la nature, ne se manifestent que par des éclairs, bref scintillements que nous appelons hasards »³⁰⁹

On a l'impression par moments que Hoffman intervient dans son roman surtout lorsqu'il crée un personnage entrain de parler à Médard, qui est le peintre, lorsqu'il intervient en disant :

Alors une voix sourde et creuse dit : la pensée et l'action, c'était le peintre qui avait prononcé ces mots...arrête, m'interrompt le peintre, c'est moi qui partout me suis tenu après de toi pour te sauver du crime et de la honte, il faut que tu accomplisses pour ton propre salut l'œuvre pour laquelle tu as été choisi...Médard, tu marches droit au but, tu l'atteindras demain »³¹⁰

3.4. Le diable et le démon

Frère Médard, sur qui pèsent, comme une fatalité les fautes non expiées de ses ancêtres, succombe au pouvoir d'un mystérieux élixir, conservé parmi les trésors de son couvent. Alors qu'il est entraîné dans les griseries de la vie terrestre et qu'il est devenu

³⁰⁹ Cité dans la préface de Marcel Schneider Hoffmann, préface des *élixirs du diable*, op.cit. P8

³¹⁰ Hoffmann, *les élixirs du diable*, op.cit. p271.

incapable de résister à l'appel de ses sens, les vapeurs de l'élixir diabolique ayant annihilé en lui toute volonté.

Etant écartelé entre le ciel et l'enfer, le moine Médard est également avide du salut de son âme et de plaisirs charnels, également doué pour les aspirations mystiques et pour les excès de la luxure, et après avoir vécu dans un monastère, il écoute finalement le tentateur et absorbe cet élixir qui lui permet de réaliser des désirs de débauche, d'ambition, de violence et d'abomination. Il a beau, dans sa petite enfance, être gratifié de visions, il n'en sera pas moins plus tard vaincu par le Diable, abusé, amené à exécuter mille actions qu'il déteste et ne peut s'empêcher de commettre.

C'est là où le démon entre en lui et le chasse de son âme. La seule issue est qu'un exorcisme accompli par le prêtre pourrait lui rendre l'usage de sa volonté personnelle ainsi que sauver son âme. En effet, c'est ce breuvage diabolique qui divise Médard puisqu'il est hanté par la vision de son double. Ce démon commet en lui, dans l'inconscience, une suite de crimes et de sacrilèges.

Ainsi, il en arrive à commettre un double crime, C'est alors que, précisément, commence sa plus dramatique aventure. Il rencontre son sosie, qui est représenté en tant que démon, un moine qui lui ressemble en tous points et qui vient du même couvent que lui chargé des mêmes crimes et des mêmes remords. Durant la nuit, ce moine dérobe le reste de l'élixir gardé par Médard, et manifeste un tel accès de folie qu'on l'emporte, pieds et poings liés, dans un asile de fous à la ville voisine.

Le problème se pose alors de savoir lequel des deux est le coupable: Médard ou le sosie ? Le dernier se charge de toutes les fautes. Médard retrouve, avec l'honneur, ses faveurs à la cour. Il va atteindre le comble de ses désirs. C'est précisément pour cela que le lecteur se sent désorienté, il ne sait pas faire la différence entre le frère Médard et le personnage diabolique qui l'accompagne dans toutes ses actions. Ce n'est qu'après bien des épreuves et des tribulations, après un châtement sincèrement accepté et dans la contribution parfaite, qu'il sera libéré de la présence immonde de ce personnage diabolique.

Les personnes du monastère pensaient que Médard avait été soudainement saisi d'un accès de démence, il le démontre dans le récit en affirmant : « **j'étais anéanti, mon**

esprit était bouleversé, enfermé je me soumis aux exercices de pénitence les plus sévères »³¹¹

3.5 Médard et la chute vers la folie

Ce que redoute le moine Médard en particulier, en plus de la damnation éternelle, c'est la dissociation de son moi et la virée vers la folie, ce qui pousse le narrateur à déclarer que **« depuis le temps, il s'était si gentiment et si pieusement comporté qu'il avait gagné notre amitié à tous. Il m'est d'autant plus difficile de comprendre le nouvel accès de folie qui l'a frappé la nuit dernière »**³¹²

En effet, perdre la raison a toujours été la hantise d'Hoffman dans sa vie ainsi que dans tous ses récits. A vrai dire, vivre constamment dans la dualité où l'individu est contraint aux exigences de sa vie quotidienne et les impératifs de la vie sociale, le moi qui s'embrouille avec lui-même, la personnalité se fragmente et les caractères qui sont faibles se laissent emporter et aspirer par le vertige de la démence. Ce qui a sauvé Hoffmann et ce qui l'a empêché de tomber dans ce piège, c'est la croyance en sa vocation artistique qui est représenté comme le noyau indéniable de son génie.

A la fin du roman, Médard a vécu un repli sur lui-même, après la réconciliation et la rédemption, seulement pour arriver à ce but, il était obligé à faire alliance avec la folie. Lorsque Médard trouve refuge dans un asile d'aliénés, l'un d'entre eux qui lui est apparu plusieurs fois dans sa vie, lui fait une révélation majeure en déclarant :

C'est moi Médard, dit Pietro Belcampo, c'est moi-même qui suis la folie qui t'accompagne partout afin d'aider ta raison, que tu le comprennes ou non, ce n'est que dans la folie que tu trouveras ton salut car la raison est une chose des plus misérables et elle ne peut marcher droit. Elle flageole de côté et d'autre comme un faible enfant et il faut qu'elle aille de compagnie avec la folie, qui elle te porte assistance et sait trouver le bon chemin qui conduit vers la patrie, c'est-à-dire l'asile d'aliénés (...) la folie apparaît sur la terre comme la véritable

³¹¹ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit, p56.

³¹² *Ibid*, p177.

reine des esprits, nous y voici tous deux bien arrivés, mon petit frère Médard »³¹³

Hoffmann résiste pourtant à cette tentation qui ne fait que refermer plus sûrement sur nous le piège diabolique, tel que le déclare Marcel Schneider « **Le dérèglement de l'esprit, autant que celui des sens, nous livre à une servitude aussi morne que celle de la raison »³¹⁴**

L'auteur utilise une métaphore de la folie et celle de la raison en affirmant en ces termes : « **oui mon petite frère Médard, la folie apparaît sur la terre comme la véritable reine des esprits. La raison n'est qu'un vice-roi paresseux et ne s'inquiète jamais de ce qui se passe hors des frontières du royaume »³¹⁵.**

Dans le même sens, on décrit Médard de fou, « **vous ne pouviez proférer que des sons confus et incompréhensibles...au bout de quatre semaines, vous fûtes pris de folie la plus terrible, on fut obligé de vous mettre dans une des pièces isolées qui sont spécialement affectées à cet usage, vous étiez semblable à la bête sauvage »³¹⁶**

D'après Marcel Schneider il déclare qu' « **il faut surmonter le jeu stérile des contraires et se libérer en unissant folie et raison, nous profiterons alors des intuitions géniales que procure la folie et de la liberté que seule assure la raison »³¹⁷**

En fait, c'est pour résister au vertige de la folie et à l'ascendant du diable, que Hoffmann a inventé un personnage, dans son roman *Les élixirs du diable*, il s'agit de Maître de chapelle Johannès Kreisler, qui est représenté comme une figure mythique de l'artiste romantique." « **Non seulement, il est l'antithèse du moine Médard, mais encore le double de Hoffmann, son garant, c'est lui qui témoigne, devant la postérité, en faveur d'Ernest Théodor Amadeus »³¹⁸**

Toute cette ambiguïté a dû ravir Hoffmann et lui inspirer la double personnalité de son moine Médard dans *Les élixirs du diable*, qui restent le grand livre de l'auteur, car il y a combiné ses deux thèmes majeurs de la folie et de la puissance du mal.

³¹³ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit. p 33.

³¹⁴ Cité dans la préface des *élixirs du diable*, par Marcel Schneider, op.cit. p13

³¹⁵ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit, p332

³¹⁶ *Ibid*, p334

³¹⁷ Marcel Schneider, Cité dans la préface des *élixirs du diable*, op.cit, p14

³¹⁸ *Ibid*, p14

3.5.1 Le diable à travers les élixirs

En citant le diable et la démence qu'a vécue Médard, nous essayerons maintenant de démontrer comment le démon est représenté dans l'élixir, comment dans le roman, le frère Cyrille essaye de convaincre Médard que cette fiole pourrait le conduire à la tentation et par conséquent au péché. Il lui raconta l'histoire de Saint Antoine, en lui affirmant que pour s'éloigner de tout ce qui était terrestre, pour tourner entièrement son esprit vers les choses divines, il s'isolait dans le désert et se consacre entièrement aux exercices de pénitence et de piété, comme c'est décrit dans l'extrait suivant :

Le tentateur le poursuit et se montra souvent sur sa route pour le troubler dans ses pieuses méditations, or un jour, Sant Antoine aperçut, dans le crépuscule du soir, une forme sombre qui s'avavançait vers lui, il remarqua des goulots de bouteille remplies d'élixir de diable sortant par les trous du manteau que portait l'apparition, c'était le démon, qui lui sourit ironiquement et lui demanda s'il ne voulait pas goûter des élixirs qu'il avait dans ses bouteilles...puis Saint Antoine lui demanda pourquoi il portait tant de flacons de cette manière, le démon lui répond : quand un homme me rencontre, il me regarde étonné puis il ne peut s'empêcher de me questionner sur mes breuvages et d'y goûter par convoitise. Parmi tant d'élixirs, il s'en trouve bien un qui flatte son goût, il boit toute la bouteille, s'enivre et se donne à moi et à mon empire »³¹⁹

Ce qui prouvait que ces élixirs étaient si diaboliques et démoniaques, est que le Saint Antoine eut peur que ses disciples soient emportés par la tentation, donc il les cacha dans une grotte au sein du couvent, **« de crainte qu'un voyageur ou un des disciples, ne goûtât aux terribles liqueurs et ne se perdît éternellement »³²⁰**. C'est la raison pour laquelle il insiste sur le fait de vouloir dissiper cette liqueur dans un endroit inaccessible par autrui, puisqu'elle est considérée comme très dangereuse.

³¹⁹ Marcel Schneider, Cité dans la préface des élixirs du diable, op.cit , p48

³²⁰ *Ibid*, p48

3.6 La remise en question de Médard

Après avoir été transporté par la tentation vers le chemin du diable, et après être ensorcelé par l'esprit de démon, qui fut en fait son double, Médard étant très estimé de tous, en sachant qu'il est orateur dans son couvent, tombe dans le péché et tourne son dos à son côté mystique.

Pour cela, dans la deuxième partie du roman, on voit Médard totalement perdu et désespéré par ce qu'il lui arrive, en disant :

Frère Cyrille, assis à mon côté, me soignait et me consolait, la terrible figure de l'inconnu était encore là vivante devant mes yeux. Mais plus Cyrille cherchait à me convaincre, que ce n'était qu'un effet de mon imagination, plus je regrettais profondément ma conduite dans la chaire et me sentais honteux »³²¹

Pourtant Médard avait toujours cette pensée qui le poursuivait en pensant que seul ce breuvage miraculeux pourrait lui donner de nouvelles forces et de ranimer son esprit, **« mais avec une sorte de ménagement qui m'accablait, cette conduite me plongeait dans le désespoir »**³²² il sentit un profond regret et un mal être indescriptible lorsqu'il déclare : **« je me sentis rougir de honte, car je me rendis compte de l'indignité et de la pauvreté de mon exaltation produite par une gorgée de vin vieux »**³²³

Rongé par les remords, Médard s'exprime en se sentant totalement humilié :

Ah, j'aperçus ma vie entière, mes mille sacrilèges et meurtres...tout cela ne faisait plus en moi qu'une pensée effroyable, qui traversait mon cerveau comme un fer aigu et brulant. Ma poitrine, mes artères et mes fibres tout se tordait dans l'atroce douleur de la torture la plus épouvantable. Aucune mort pour me secourir, je me jetterai à terre, je déchirai mes vêtements dans un furieux désespoir...je suis maudit je suis maudit ! pas de miséricorde, c'est l'enfer, c'est l'enfer ! C'est

³²¹ Hoffmann, *les élixirs du diable*, op.cit, p55

³²² *Ibid*, p60

³²³ *Ibid*, p342

l'éternelle damnation à laquelle, maudit pécheur, je suis voué »³²⁴

Finalement, on commença à lui accorder le salut et le pardon, après tout ce que le moine Médard accomplit comme crimes, péchés et sacrilège, « **Je te crois, dit le prier, lorsque j'eus achevé, je suis obligé de te croire, frère Médard, car j'ai reconnu dans tes paroles tous les signes d'un sincère repentir »³²⁵.**

Il lui affirme qu'il y aura toujours des personnes qui seront emportées par ce breuvage comme il l'a été « **Ah le frère Médard, le Diable rôde encore sans cesse sur la terre et il offre aux hommes ses élixirs. Qui n'a pas trouvé agréable le goût de l'un ou de l'autre de ces breuvages infernaux ? »³²⁶**

Cependant, l'homme devrait se rendre compte des effets pernicieux de la légèreté d'esprit qui est en lui. Et que l'homme doit puiser la force de résister dans sa conscience. C'est comme la vie de la nature qui ne peut se passer de poison, de ce point de vue moral, le bien a pour condition première l'existence du mal. Et enfin, nous assistons à la mort de Médard qui expira dans les bras du prier et qui est mort d'une manière pieuse.

Dans ce qui suit, nous allons étudier le troisième personnage du corpus, un personnage très complexe qui fera naître un personnage double. Le but de l'auteur écossais Stevenson est de faire de son récit un roman qui, à travers un breuvage, va engendrer la dualité entre le bien et le mal dans deux personnages totalement différents mais qui, en quelque sorte, ne font qu'un.

4. Le portrait du Docteur Jekyll et de Mr Hyde

Le récit de Stevenson a fasciné jusqu'à nos jours les lecteurs par son caractère fantastique et ses nuances policières, philosophiques et religieuses. Le personnage incarné dans le roman est obsédé par la dualité de son être, fait de bien et de mal, décide de séparer physiquement ces deux instances.

Les aventures du Docteur Jekyll, deviennent les aventures de Mr. Hyde et ces deux personnages ne nous présentent vraiment pas les choses de la même façon. Dans le sens

³²⁴ Hoffmann, *les élixirs du diable*, op.cit, p343

³²⁵ *Ibid* p351

³²⁶ *Ibid*, p336

où ces deux derniers incarnent les forces antagonistes qu'abrite chaque être humain. Stevenson a matérialisé en deux personnes différentes les notions de bien et de mal.

Les doctrines dualistes, le libre arbitre, le regard d'autrui, les conformismes sociaux, les tentations auxquelles l'homme est soumis ainsi que les faiblesses de la volonté humaine sont autant de points abordés tout au long du récit de Stevenson et qui ont suscité notre curiosité.

4-1 Autour des personnages

Il est impératif de faire une description des personnages de ce récit car ils sont aussi importants les uns que les autres dans l'évolution de la trame narrative ainsi que dans la transformation du personnage Jekyll Hyde. Stevenson nous propose un discours culpabilisateur de Jekyll, relayé par Lanyon, Utterson et Enfield, qui donne une collaboration allégorique et religieuse au texte, contrairement aux deux premiers romans.-

4.1.1 M. Utterson

Ce personnage est mis en avant en premier lieu par Stevenson, l'auteur le présente comme quelqu'un de taciturne et fait beaucoup d'oppositions, il est « **d'une conversation froide et peu porté aux sentiments** »³²⁷

Il incarne le modèle du personnage typique de l'époque victorienne, austère, sérieux, intelligent. En dépit de son apparence d'individu misanthrope, il fait preuve d'une chaleur humaine et d'une compassion remarquables devant les souffrances et les tourments de ses amis Lanyon et Jekyll, Aussi, il est animé par un sentiment de justice car il veut que Hyde soit puni pour ses crimes.

Nous avons jugé nécessaire de parler de ce personnage car il est le fil conducteur entre tous les autres personnages, toutes leurs histoires finissent par lui être confiées, ainsi il se métamorphose en un détective, certains critiques le comparent souvent à Sherlock Holmes pour dévoiler le mystère qui entourait la relation entre Jekyll et Mr Hyde.

4.1.2 Richard Enfield

Il incarne un membre de la société victorienne par excellence, élégant calme ayant le sens de la justice, « **un vrai londonien honorablement connu** »³²⁸ Ce personnage est

³²⁷ Stevenson, *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p23

³²⁸ *Ibid*, p24

important, puisqu'au début du roman, c'est lui qui fait connaître à Utterson l'existence et les méfaits de Hyde. Donc, c'est lui qui déclenche cet aspect policier d'Utterson, car il était témoin de l'agression de Hyde contre la petite fille. Par conséquent, Enfield joue le rôle de l'office de conscience de Jekyll.

4.1.3 Docteur Jekyll, la multiplicité du moi

Qu'est-ce qui a bien pu motiver un scientifique de renom à se livrer à des expériences aussi bizarres ? Jekyll est un « **homme de cinquante ans, corpulent, bien bâti, au visage sans rides** »³²⁹, il peut se targuer de multiples titres honorifiques, il est célèbre pour ses œuvres de charité, c'est, en somme, « **la fine fleur de la bonne société** »³³⁰.

Pourtant, malgré tous ces signes de compétence et de bonté, on peut déceler chez lui « une touche de duplicité » La nature même de ses travaux l'a d'ailleurs brouillé avec son confrère le Dr Lanyon. « **Depuis plus de dix ans, dit-il, Henry Jekyll est devenu bien trop fantasque pour moi. Quelque chose s'est détraqué dans son esprit [...], et de dénoncer les foutaises prétendument scientifiques auxquelles se livrait Jekyll** »³³¹

Ce personnage est un médecin amoureux de la chimie, il est décrit d'une manière noble au point où l'auteur affirme que : « **son visage serein offre, avec peut être un rien de dissimulation, tous les signes de l'intelligence et de la bonté** »³³² Il commence peu à peu à s'éloigner de ses amis et à vivre reclus chez lui, dans une maison luxueuse. Ce n'est qu'à la fin du roman, que son identité se révèle à la fin du roman.

Dès sa jeunesse, il a ressenti en lui une double nature, un côté positif et un côté négatif, comme il vivait avec le même plaisir les deux états, il a opté pour une solution, c'est de séparer physiquement ces deux composantes de son être à l'aide d'une potion qu'il a réussi à fabriquer du moment où il est fasciné par la chimie.

En effet, il est l'incarnation du scientifique qui fait mauvaise utilisation de la science. Mais pareil à un apprenti sorcier, à un moment donné, il ne maîtrise plus les

³²⁹ Stevenson, *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p23

³³⁰ *Ibid*, p23

³³¹ Marc Olan, cité dans la préface de *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, Stevenson, op.cit. p8

³³² Stevenson, *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p54

effets de sa potion, puisque durant ce récit, on assiste à une transformation de Jekyll en Hyde sans prendre de potion.

Par ailleurs, il sera puni pour son acte car il s'agit presque d'une impiété, d'un péché d'orgueil, en effet il a divisé deux parties qui constituaient un tout, un modèle que certains critiques l'ont comparé à celui de la séparation d'Adam et Eve. Il devra donc se sacrifier pour faire disparaître le mal incarné par Mr Hyde.

Ce personnage présente un caractère compliqué puisqu'il fait référence au manichéisme, une religion fondée sur un dualisme assez strict opposant les principes du bien et du mal. Il est donc un personnage composite, en rappelant que les manichéens, les alchimistes du moyen âge. Ainsi que les scientifiques modernes, qui poussaient parfois très loin leurs recherches dans ce domaine.

4.1.4 Mr Hyde : Un personnage cynique

Le personnage de Hyde est l'incarnation du mal, qui se révèle tant par ses actes, crimes et violence, que par son apparence physique, Enfield le décrit comme :

Blême et rabourgi... il a un sourire déplaisant... il n'est pas facile à décrire, il y a dans son extérieur quelque chose de faux, de désagréable, d'absolument odieux. Je n'ai jamais vu personne qui me fût aussi antipathique, et cependant je sais à peine pourquoi, il doit être contrefait de quelque part, il donne tout à fait l'impression d'avoir une difformité. Cet homme a un air extraordinaire, et malgré cela, je ne peux réellement indiquer en lui quelque chose qui sorte de la normale. Non Monsieur, j'y renonce, je suis incapable de le décrire »³³³.

Ils déclenchent chez ceux qui le voient des sentiments de crainte et d'horreur. Conformément aux représentations iconographiques et littéraires du mal, il ne peut être que dégoûtant.

Il est hautement symbolique, non seulement parce qu'il est le mal, au sens social et aussi au sens religieux du terme, « **car je déclare devant Dieu, aucun homme**

³³³ Stevenson, *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit p33

moralement sain n'eût pu se rendre coupable de ce crime sous un prétexte aussi pitoyable...l'esprit de l'enfer s'éveilla en moi et fit rage »³³⁴.

Aussi, ce personnage est représentatif de tous les hommes, il évoque l'angoisse indéfinissable, la peur d'autrui, de soi-même ou de l'inconnu, le penchant vers la débauche ou la tentation de la violence qui peut surgir dans tout individu et à tout moment. Or, en tant qu'incarnation du mal, selon Jekyll, il rappelle surtout « **le côté mortel de l'homme** »³³⁵

Mr Hyde est un personnage qui est « **en quelque sorte une innovation dans la série de textes consacrés à la dualité et au dédoublement, puisque pour la première fois dans une œuvre littéraire, le double, en l'occurrence le mal, existe physiquement et il est perçu par tous** »³³⁶

4.1.5 Dr Lanyon

Ce médecin, épris de sa profession, est l'incarnation du scientifique qui ne cède pas à la tentation, afin d'exploiter ses capacités et ses connaissances à des fins qui contrediraient le sens noble de son métier.

Il est tout à fait l'opposé du Dr Jekyll, puisqu'il représente le médecin qui reste fidèle à sa mission. Cela est évident que dès que Lanyon devient le messenger et le confesseur de Jekyll, il est l'image renversée donc positive du scientifique Jekyll, au moment où il est le témoin de la métamorphose de Jekyll en Hyde. C'est un secret trop lourd à porter pour Lanyon, qui en meurt telle une victime sacrifiée, après avoir été initiée à un rituel maléfique.

Il était impératif pour nous d'évoquer les autres personnages du récit à part Jekyll et Hyde car ils ont contribué de près à la constitution de la trame narrative et puis, ils ont un lien spécifique avec Jekyll Hyde puisque chacun d'eux a un rôle prépondérant dans la métamorphose de ce personnage et de la jonction du bien au mal à travers ce dernier.

³³⁴ Stevenson, *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p148

³³⁵ *Ibid*, p136

³³⁶ Pierre Brunel, dictionnaire des mythes littéraires, p516.

4.2. Jekyll et Hyde : Une dualité complémentaire

Stevenson fait de son personnage principal un être tourmenté, un scientifique dépassé par sa découverte et obsédé par une dualité qui le ronge. Jekyll & Hyde est double mais constitue une seule entité, comme les côtés pile et face d'une même pièce.

En s'écartant volontairement de la médecine traditionnelle pour se diriger vers une médecine transcendantale, Jekyll flirte avec des expériences chimiques proches de l'alchimie tant il s'agit ici de transmutation de matière réalisée sur son propre corps. Ses expériences seront de plus en plus incontrôlables et son élixir de jouvence le conduira inéluctablement à la mort. Hyde tuant Jekyll, si ce n'est l'inverse ? D'ailleurs les noms de Jekyll et de Hyde portent en eux la tragédie même du personnage. Dans Jekyll, il y a Kyll qui se prononce comme Kill (tuer), et Hyde se prononce comme Hide (cacher). Jekyll devra tuer la créature qui se cache en lui.

Donc, le monstre s'exprime en se confrontant à notre raison, en mettant à l'épreuve celle-ci et en lui faisant considérer les aspects les plus profonds et les plus divers de la nature humaine. Dès lors, une fois accepté ce principe, on peut appliquer le terme de monstre à toute sorte d'éléments. S'il peut désigner maintes créatures vivantes, il peut tout aussi bien concerner des entités tombant sous le même jugement, mais n'ayant rien de vivant ou d'animé. L'essentiel est que sa signification soit toujours présente et profonde, ce qui le met en vis-à-vis de la conscience humaine.

Au début de sa confession, le Dr Jekyll évoque sa jeunesse, ses années d'études et ses recherches scientifiques. Il comprend très rapidement que « **l'homme n'est en réalité pas un, mais bien deux** », et encore, ajoute-t-il « **je dis deux parce que l'état de mes connaissances propres ne s'étend pas au-delà** »³³⁷. Sa propre personnalité est double et il revendique chacune de ses parties :

Malgré toute ma duplicité, je ne méritais nullement le nom d'hypocrite, les deux faces de mon moi étaient également d'une sincérité parfaite, je n'étais pas plus moi-même quand je [...] me plongeais dans le vice, que lorsque je travaillais, au grand jour, à acquérir le savoir qui soulage les peines et les maux. »³³⁸

³³⁷ Stevenson, *l'étrange cas du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit , p106

³³⁸ *Ibid* , p 106

C'est pourquoi dans son récit, le Dr Jekyll souligne la complémentarité des deux facettes de sa personnalité. L'une, le bien, ne l'emporte sur l'autre que par respect des convenances, mais toutes deux ont la même importance, puisqu'en réalité chacun incarne l'autre, comme le décrit si bien l'auteur :

J'ai appris à discerner l'essentielle et primitive dualité de l'homme, les deux personnalités qui se disputaient le champ de ma conscience, si je pouvais aussi à passer pour l'un ou l'autre, cela venait de ce que j'étais foncièrement tous les deux »³³⁹. Aussi il ajoute : « un changement s'était produit en moi, c'était non plus la crainte d'un gibet, mais bien l'horreur d'être Hyde qui me déchirait »³⁴⁰

4.3 Docteur Jekyll, Mr Hyde: Mi ange Mi monstre

Ce récit fait intervenir l'étrange et le surnaturel, c'est-à-dire qu'il tient le lecteur en haleine. Le suspense que ressent le lecteur tient au mystère qui entoure M. Hyde et sa relation avec le docteur Jekyll, qui contre toute bienséance de gentleman, le défend, lorsqu'il avoue : « **lorsque cette laideur m'apparaît dans le miroir, je n'éprouvais non pas de la répulsion, mais plutôt un élan de sympathie, celui-là était aussi moi, il me semblait naturel et humain »³⁴¹**

Le fantastique permet d'accrocher le lecteur mais aussi de contourner la censure de l'époque. Les crimes de M. Hyde ne seront pas censurés car c'est un monstre. Et même s'il représente le monstre qui sommeille en chacun, la censure tolère car il n'est pas dit que c'est un gentilhomme anglais qui commet des crimes la nuit venue, « **lorsque je rêvais de la figure de Hyde, personne ne s'approchait de moi, ceci provenait de ce que tous les êtres humains que nous rencontrés sont composés d'un mélange de bien et de mal, et Hyde seul parmi les rangs de l'humanité, était fait exclusivement de mal »³⁴²**

Souvent, on craint qu'en supprimant Hyde, le monstre, on supprimerait Jekyll, l'excellent, qui aime les hommes et tâche quotidiennement à le prouver. Cette fable

³³⁹ Stevenson, *l'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit p121

³⁴⁰ *Ibid*, p156

³⁴¹ *Ibid*, p136

³⁴² *Ibid*, p137

brutale peut devenir un thème de méditation naturellement angoissante. Ce conte résumerait bien notre vie quotidienne mêlée avec art, aux décors indescriptibles, des grandes peurs collectives ou solitaires.

Nombreux sont les romans anglais de l'époque hantés par la question de la double personnalité. Il s'agit surtout de la dualité au sein même de l'homme ou d'une société où le double jeu est de rigueur, surtout chez les personnes perverses peu faciles à repérer parmi les personnes plus respectables.

Ainsi, la représentation scientifique de l'être humain vers 1850 se modifie de façon décisive : on pense l'être humain dans une évolution et l'on accepte l'idée qu'il soit une progression animale. Du fait de cette pensée évolutionniste, la théoricienne Nathalie Prince affirme : **« c'est la part d'humanité en l'homme qui est remise en question ou du moins interrogée. Homme ou animal, la frontière entre les deux réalités est grandement ébranlée par les apports de Charles Darwin et d'Herbert Spencer »**³⁴³. Ainsi un imaginaire de l'hybridité prend-il son essor, en science mais aussi en littérature ? Le paradigme humain est désormais sujet à variation et à évolution.

La réflexion se porte encore sur la dualité entre le bien et le mal **« tous les êtres humains que nous rencontrons sont composés d'un mélange de bien et de mal »**³⁴⁴ qui est aussi celle entre le vice et la vertu, entre l'ange et le démon, le corps et l'esprit, entre l'ordre et la liberté, entre la vieillesse qui va avec la sagesse et la jeunesse qui va avec l'impulsivité, etc.

Alors, le texte de Stevenson est-il bien plus profond et complexe que le contre-sens interprétatif qui consisterait à comprendre ce récit comme la lutte du bien et du mal. Aucun des deux versants Jekyll/Hyde n'est étranger à l'autre. Les deux personnages sont les deux faces d'un être unique. Dans *L'Étrange cas du Docteur Jekyll et Mister Hyde*, le nœud double se resserre au sein de la conscience d'un même personnage, comme c'est cité en ces termes : **« L'homme n'est pas véritablement un, mais en vérité deux... Certes, le double se distingue physiquement selon qu'il est Jekyll ou Hyde, mais la conscience du personnage principal ne se dédouble plus »**³⁴⁵

³⁴³ Nathalie Prince, *La littérature fantastique*, Armand Colin, p 68

³⁴⁴ Stevenson, *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p86

³⁴⁵ Cité dans la préface de Marc Orlan *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde* de Stevenson, Union générale, 1976. P4.

Nous représenterons, sous forme de tableau, la dualité du personnage de Jekyll et de Hyde comment elle évolue à travers le récit.

Personnages	Aspect physique	Aspect moral	Visibilité	invisibilité	Motif
Jekyll	présentable	bon	Médecin	Double	Breuvage
Hyde	monstre	mauvais	Démon	Bien/mal	Elixir

A partir de cette dualité qui est née entre les deux personnages, Jekyll déclare que :

Sous la malédiction de ma dualité, et lorsque le premier feu de mon repentir s’atténua, le côté inférieur de mon moi se mit à réclamer sa liberté, ce n’était pas que je voulais ressusciter Hyde, cette idée m’affolait, c’était ma propre personne que j’étais une fois de plus tenté de biaiser avec ma conscience, que je finis par succomber aux assauts de la tentation »³⁴⁶

4.4 Le phénomène à travers le personnage

D’emblée, le personnage a quelque chose du phénomène, qui est exactement le phénomène, peut être le phénomène est-il extérieur au personnage, peut-être le phénomène est-il extérieur au personnage, ou bien est-il le personnage lui-même ? En effet, Todorov réduit le fantastique, à travers cette ambiguïté que Todorov affirme : « **trouve son expression la plus achevée dans ce que l’on peut appeler le personnage-phénomène** »³⁴⁷

Dans *L’étrange cas du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, Stevenson aborde cette scission du moi, en faisant la rencontre de deux personnages-phénomènes : Jekyll et Hyde. Dans ce récit, le personnage est double, mais c’est dans le personnage-phénomène que ce dédoublement s’exprime le plus clairement et le plus concrètement. Le personnage ne peut éprouver que l’horreur et la répulsion pour le phénomène qu’il représente lorsqu’il a conscience de son propre clivage, tout une partie de lui-même rejette l’autre.

³⁴⁶ Cité dans la préface de Marc Orlan *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde* de Stevenson, Union générale, 1976. p151

³⁴⁷ Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique, Seuil 1970, p77

Donc, on remarque qu'une haine s'installe entre le personnage et le phénomène, en affirmant « **la haine de Hyde pour Jekyll était d'un genre particulier, en tout cas, elle ne ressemblait pas à celle de Jekyll** ». ³⁴⁸ Dans ce sens, il s'agit ici d'une relation qui ne peut se terminer que par la mort de l'un des deux éléments du couple. Donc, le personnage vit désormais dans l'obsession du phénomène qui est omniprésent. Par là, on constate que le personnage se détache du monde humain et se met en contact avec le phénomène. Maléfique ou non, le phénomène permet de toute façon au personnage d'accéder à une connaissance supérieure de l'être.

Prenons le cas de Jekyll, il sent malgré tout qu'il retrouve à travers Hyde son identité perdue quand il déclare :

Pourtant quand je regardais dans le miroir sa vilaine image, je n'éprouvais aucune répugnance, mais plutôt un élan de sympathie. N'était-il pas une partie, peut-être l'exacte moitié de moi-même ? N'était-il as lui aussi un homme réel et bien vivant ? A mes yeux, il y avait dans ses traits plus d'animation que dans les miens, plus de vie et d'expression que dans ce visage imparfait que j'avais coutume de considérer comme ma propriété »³⁴⁹

Le phénomène n'a aucune raison d'être séparé du personnage. Après la mort de Jekyll, le monstre de Hyde ne peut plus que se suicider. C'est qu'au fond, entre le personnage et le phénomène, il n'existe pas de différence entre ces deux concepts.

4.5 L'influence des personnages sur le lecteur

Stevenson est réputé d'avoir le génie de faire partager les bonheurs et chagrins de ses héros au lecteur, jusqu'à le transformer lui-même et de lui insuffler jusqu'au malaise l'angoisse qui les assombrit.

Une fois les écrans levés, le lecteur continue de tout ignorer de la véritable personnalité du Dr Jekyll. Il sait que sa déchéance s'est produite, lorsqu'il a consenti à devenir Mr Hyde, par contre, il ne sait rien de ce qu'il a provoquée.

³⁴⁸ Joel Malrieu, *le fantastique*, Hachette, p42

³⁴⁹ Stevenson, *l'étrange cas du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p 286

C'est à considérer que *Le cas étrange*, privé d'atmosphère et vécu par des personnages qui sont toujours en retrait d'eux-mêmes, on arrive à une conclusion qui est du fait que Stevenson s'est absenté de cette histoire, qu'il a renoncé à l'écrire à sa manière.

Par l'audace du sujet, par le mystère des deux principaux personnages, ainsi que par la métamorphose du héros le fondement pseudo scientifique qui lui est donné, *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde* n'en demeure pas moins classique.

L'auteur n'est guère plus explicite quant aux reproches mérités par Mr Hyde. Dans sa première conversation avec Utterson, il témoigne d'une politesse digne d'un gentleman, par ailleurs, le lecteur exige de voir son visage. C'est lorsqu'on commence à s'interroger sur plusieurs questions, Hyde s'abandonne à une irritation que bien des gens jouerait le légitime. C'est le comportement et l'obstination du notaire qui exaspère Mr Hyde et l'enferme dans un comportement qui le conduira au crime.

A travers son œuvre, Stevenson l'a renouvelée en évoquant le vieux thème de l'homme fasciné puis vaincu par son double.

4.6 Le personnage vaincu par son double

La littérature fantastique est vouée au tragique, le surnaturel s'y manifeste rarement sans violence. Cependant cette dernière ne prend pas le caractère d'une expiation nécessaire que dans *Le cas étrange du Dr Jekyll* ainsi que dans les histoires fantastiques.

Prenons le cas du Docteur Jekyll, au lieu de combattre énergiquement le Mal, il a cru le pouvoir tolérer dans son voisinage, en violant de façon explicite les seuils interdits de la connaissance, il l'expose en ces termes : « **non sous la forme d'un double ectoplasmique mais en la personne d'une sorcière notoire** »³⁵⁰, peut-être qu'il voulait se mettre à l'abri du mal en l'enfermant sous une apparence précise, extérieure à sa personnalité.

Hyde est une créature dont l'essence n'est pas métaphysique mais physique, son existence n'est plus subjective ni limitée au champ clos d'une conscience, mais objective et autonome. En effet, il est une création de l'homme et non le repoussoir de Dieu.

³⁵⁰ Stevenson, *Le cas étrange Du Docteur Jekyll et Mr Hyde*, op.cit, p155

A travers la contribution de Stevenson, il opte pour un moralisme rigide qui le maintient dans « les ornières d'un manichéisme sommaire ». Ainsi, tous ses personnages se reconnaissent, dans leur disgrâce physique à la répugnance qu'ils inspirent, comme dans le cas du personnage double Jekyll et Hyde, il leur fait jouer le traître avec le visage du traître, il voit dans leur laideur en le décrivant comme étant : **« le simple reflet d'une vilaine âme qui transparait ainsi à travers son revêtement d'argile et le transfigure ... il voyait en Hyde, malgré toute sa puissante vitalité, un être non seulement infernal mais inorganique »**³⁵¹ Aussi, l'auteur continue à le décrire en disant :

Jekyll éprouvait tantôt les craintes, tantôt une alacrité avide de s'extérioriser dans les plaisirs et les aventures de Hyde, Hyde au contraire n'avait pour Jekyll que de l'indifférence. L'affection de Jekyll était plus que paternelle, l'indifférence de Hyde plus que filiale...la haine de Hyde envers Jekyll était d'un ordre différent »³⁵²

En mettant en scène ses personnages, comme celui qui incarne le double, et en y glissant ses propres pensées, Stevenson a contribué à donner une sensibilité particulière, un accent de sincérité en y introduisant un genre nouveau conçu pour la surprise du lecteur plutôt que pour sa participation.

4.7 (In)Visibilité de la monstruosité chez Jekyll/Hyde

L'objectif de chaque auteur est de chercher à faire adopter à son lecteur son propre point de vue. Pour ce faire, il peut faire appel à l'intelligence en mettant en place une démonstration logique³⁵³. Il peut également solliciter les facultés de raisonnement et de discernement de son auditoire, en mettant en scène un jeu de décalage. Ce qui est le cas dans les textes du corpus qui mettent tous en évidence une opposition entre la monstruosité et l'humanité.

C'est ce qui se passe chez Hyde et Jekyll lorsque ce dernier utilise le breuvage, afin qu'il joue les deux rôles, tantôt l'ange et tantôt le monstre. Peu à peu, le caractère

³⁵¹ Stevenson, *Le cas étrange Du Dr Jekyll et Mr Hyde*, op.cit p130.

³⁵² *Ibid*, p146.

³⁵³ Les « *Pensées* » de Pascal, selon qui l'homme n'est ni ange ni bête, même si le malheur veut que souvent, quand il fait l'ange, il fait l'autre.

insolite ressortant des récits fantastiques s'explique par la présence au sein de ces derniers d'un monstre.

Mais la forme revêtue par le monstre peut être variée. Tombe sous cette dénomination toute chose au caractère irréaliste que n'accepte pas la raison reconnue.

Pour cela, à travers ce personnage de Stevenson, puisqu'il est tellement énigmatique, nous démontrerons les rapports du monde visible et du monde invisible. Nous évoquerons le philosophe Merleau-Ponty sur cette question de la visibilité et l'invisibilité où il déclare :

Quand je dis que tout visible comporte un fond qui n'est pas visible au sens de la figure...quand je dis donc que tout visible est invisible, que la perception est Im perception, il ne faut pas le comprendre dans le sens d'une contradiction, il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une non visibilité... »³⁵⁴

Dans cette conception, le rapport entretenu avec lui est un rapport de lutte. Le monstre, en effet, représente là un démon intérieur nous incitant à mal agir, à nous conduire à l'encontre de la nature. Exerçant en l'occurrence son empire sur les divers protagonistes du récit. En l'occurrence, dans *Le cas étrange de Stevenson*, il apparaît comme un être hostile suscitant la peur. Toute l'intrigue de la narration se résume alors en un combat livré contre lui afin de le détruire, image de la lutte menée par la conscience contre les pulsions profondes qui l'agitent.

Effectivement, il peut arriver que le mauvais génie nous animant puisse triompher et prendre possession de notre âme ainsi qu'il advint chez le personnage *Jekyll et Hyde*. Ce philanthrope obsédé par sa double personnalité, le Docteur Jekyll, met au point une drogue pour séparer son bon côté de son mauvais. C'est ce dernier qui prendra le dessus et le transformera en un monstrueux Monsieur Hyde. Or, on ne pouvait déceler la monstruosité de Mr Hyde, plus l'enquête avançait plus il devenait incontrôlable.

Dans ce sens, Nathalie Prince explique que : «**L'invisible n'est pas tant le non-visible que le visible paradoxal** »³⁵⁵, cela explique ce que l'on voit n'est pas exactement ce que l'on voit vraiment. C'est justement à partir de là où on relève un paradoxe ;

³⁵⁴ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard 1964, p300.

³⁵⁵ Nathalie Prince, *La littérature fantastique*, Armand colin, 2008, p70

puisqu'une littérature de l'invisible passe son temps à décrire les impressions percevantes de l'imperceptible.

Une telle écriture de l'ambiguïté, où il n'y a pas d'évidence, interroge essentiellement le système du narrateur ou celui du personnage en s'interrogeant, est-il sain, est-il dément ? En effet, ce questionnement est traditionnel en littérature fantastique, qui prétend avoir vu quelque chose d'insolite, devient immédiatement un objet de suspicion. C'est à partir de cette idée que Todorov a théorisé sous le concept de « l'hésitation ».

Parfois, les créatures monstrueuses sont cachées, cette absence contribue à faire naître l'angoisse. Elle peut, en outre susciter le doute sur la santé morale de celui qui croit détecter cette présence invisible. Certains auteurs prennent soin, à travers leurs récits fantastiques, de ne pas montrer la créature, comptant sur l'imagination du lecteur, ou du spectateur, celle qui provoquera en lui la pire angoisse. Dans un fantastique primaire, la créature monstrueuse est montrée. Il s'agit alors, pour son inventeur, de veiller à ce que l'émotion l'emporte sur la réflexion.

Ainsi, l'intrigue présente un savant, qui se lasse de vivre selon les codes établis par son entourage, il sent en lui une envie d'aller contre. Alors, il y travaille à travers sa passion pour la chimie, il y réussit et crée le personnage de Hyde qui est un petit homme trapu et sans morale. Il n'est pas mauvais en soi mais ne connaît pas les barrières morales créées au fil du temps par l'Humanité. Au fil du récit, nous constatons donc une déchéance de l'humanité du Docteur Jekyll malgré lui car il est dépassé par son côté immoral.

Par ailleurs, l'aspect positif du roman, nous assistons à cette descente aux enfers à travers le regard externe de son ami et notaire. Celui-ci s'inquiète mais ne comprend pas que Hyde et Jekyll sont la même personne.

Les conséquences de ces monstruosité comme les génocides ou d'autres formes d'horreurs ont fait susciter l'idée que le mal est en l'homme. Dans ce sens, le fantastique a multiplié les créatures humaines inquiétantes, elles sont parfois un moyen commode de rassurer l'homme qui se croit normal en stigmatisant la différence de l'autre, le monstre invisible que l'on finit par démasquer.

Dans un fantastique plus subtil, la créature nous ressemble tellement que le doute ne peut être balayé, qu'ils ont l'air moins monstrueux en apparence que leurs victimes,

comme le déclare Francisco Gaya « **ne cherchons pas ailleurs la créature, elle est en nous...** ». ³⁵⁶

Il n'est donc pas inutile de rappeler que le lecteur du récit fantastique est incité à se perdre volontairement dans une sorte d'illusion possédant des pouvoirs de la réalité. Il est évident que les personnages fantastiques ont effectivement le pouvoir d'attirer le lecteur par un ensemble de traits, qu'ils soient positifs ou négatifs. Et c'est justement ce qu'on constate qu'à travers les trois personnages, Balzac Hoffmann et Stevenson s'imposent à la conscience du lecteur. Comme le pense si bien Jouve en disant que la description du personnage se complète au fil de la lecture : « **Cette image initiale se précise au cours de la lecture selon les informations distillées par le texte. Le lecteur est aussi à amener à compléter voire à modifier la représentation qu'il a en tête** » ³⁵⁷

De ce fait, l'analyse qu'on a élaborée sur les trois personnages constitue un système de signification qui nous amène à étudier, en troisième partie, des horizons qui sont autres que l'aspect narratologique. Ceci va contribuer à l'effet du réel dont semble jouir le roman fantastique du XIX^{ème} siècle.

³⁵⁶ Millet et Larbé, *Le fantastique*, Belin 2005. P.145

³⁵⁷ Vincent Jouve, *L'effet personnage dans le roman*, Presses universitaires de France, Paris 1992, p51.

TROISIEME PARTIE

L'IMPACT DE L'ELIXIR DANS LE RECIT FANTASTIQUE

CHAPITRE 1

ENJEUX SOCIOCRIQUES DANS L'ŒUVRE FANTASTIQUE

Cette approche de la socio critique, qui est un fait littéraire, s'intéresse à la présence d'un élément social dans le texte. Cette approche s'apparente à quelques disciplines qui lui sont proches comme la sociologie de la littérature, d'où son originalité est de décrire et de relever les rapports entre l'œuvre littéraire et la société.

En citant les idées des grands théoriciens de la sociocritique, nous consacrerons ce chapitre à l'approche sociocritique de l'œuvre fantastique à travers notre corpus, puisque chacun de nos auteurs avaient traité dans son œuvre, de différents thèmes sociologiques, ou du moins qui peuvent avoir un impact dans le contexte historique et dans la vie sociale. C'est justement ce point-là qu'on va traiter tout au long de ce chapitre.

La notion de la « sociocritique » a été initiée par Claude Duchet en 1971, son but est de proposer une étude socio-historique du texte. Au bout de quelques années, elle a tenté de construire « **une poétique de la socialité, inséparable d'une lecture de l'idéologique dans sa spécificité textuelle** »

Il faut dire que la société existe bien avant la littérature, en précisant que l'écrivain est conditionné par la société ; on trouve sa trace et sa description dans l'œuvre ; On dira également qu'elle existe après l'œuvre, parce qu'il y a une sociologie de la lecture, du public, qui lui aussi, collabore à la production littéraire. Ce n'est pas le XX^e siècle qui a découvert l'analyse des relations entre la société et la littérature, mais bien avant, chez plusieurs écrivains des siècles précédents.

L'élixir, ce motif fantastique est représenté dans les œuvres de notre corpus, nous fait rappeler le déséquilibre de l'être social et présente l'envers du monde réel, il associe l'image de la révolte qui est considérée comme une infraction.

Donc, la sociocritique s'occupe non pas de savoir comment l'œuvre d'art reproduit le réel social mais comment la société produit l'œuvre d'art. On pourrait dire que l'œuvre est le lieu par excellence de conflits idéologiques et sociologiques, sa valeur esthétique est liée à la force de ces affrontements. Parallèlement, au bout de son évolution et sans préjugés de ce qui peut lui advenir, le genre fantastique renouvelle le discours ancestral de la condition humaine. Comme le déclare Bergez : « **Sociocritique désignera donc la lecture de l'historique, du social, de l'idéologique, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte.** »³⁵⁸

³⁵⁸ Google.fr: Définition de la socio critique, Wikipédia.

Schéma sur l'histoire de la sociocritique établie par Julia Kristeva ³⁵⁹

Ce schéma est créé par Julia Kristeva ; elle met en relation les problèmes sociaux ayant un lien à la situation sociolinguistique dans laquelle un texte est produit, elle constate à travers des œuvres littéraires que cette situation porte l'empreinte des conflits sociaux et des contradictions historiques. Cela, concerne la sociologie de la littérature et non pas la sociocritique.

Par la suite, nous citerons quelques théoriciens qui ont révolutionné cette approche de la sociocritique, ainsi nous relèverons les points imminents de ces derniers que l'on trouve dans notre corpus afin de faire de cette approche une étude appropriée.

Il existe beaucoup de théories, dans l'analyse du roman, parmi elles on citerait celles de Lukács, « **La forme du roman qu'étudie Lukács est celle que caractérise l'existence d'un héros romanesque qu'il a très heureusement défini sous le terme de héros problématique** » ³⁶⁰

C'est justement à partir de cette notion du héros problématique qu'on essayera de développer tout au long de ce chapitre, à travers les personnages de notre corpus.

Goldman, le disciple de Lukacs revient sur le héros démoniaque cité par ce dernier qui le considère plutôt comme un héros « problématique ». En prenant l'exemple de

³⁵⁹ J. Kristeva, Recherches pour une sémanalyse : Le texte du roman, La Haye, Paris 1969.

p41

³⁶⁰ Lukacs, Théories du roman, Gallimard, 1989, p23

Balzac dans *l'élixir de longue vie*, Don Juan ne peut manquer d'être problématique car sa quête n'aura jamais atteint son but et donc, elle ne se réalisera jamais. Lucien Goldmann, est convaincu par rapport à cette idée que :

Plus l'écriture s'attache à la forme, plus l'ironie se glisse subtilement dans les failles du canon de la langue par laquelle passe la culture. » Il insiste sur le fait que « **comme le droit, la politique, comme les idées et l'idéologie, la littérature et la culture devaient être repensées comme effets et comme moyens d'une dernière instance sociale.** »³⁶¹ Et il se résume ainsi : « **La forme romanesque nous paraît être [...] la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société individualiste** ». Pour lui, il faut « **confesser le bien et la vérité en face d'un monde radicalement mauvais** ». ³⁶²

L'approche de la sociocritique est considérée comme un des meilleurs outils de l'analyse littéraire puisqu'elle est en plein ancrage de la société qui fait naître le roman.

1. Le fantastique et le monde social

L'écrivain du fantastique social a pour but de rappeler le déséquilibre de l'être social et de présenter l'envers de la vie quotidienne en utilisant un des motifs fantastiques. Comme l'affirme Bessière dans ce qui suit :

Qu'on commence mal et qu'on finisse bien, qu'on trouve la paix au prix d'une malédiction, cela traduit l'équivalence du Bien du Mal...l'argument surnaturel double l'argument social défini au début du texte. L'ambivalence du récit fantastique renvoie à la duplicité sur laquelle se construit la société »³⁶³

Prenons le cas de Balzac qui désormais ne va plus explorer, comme l'auteur de *La Divine comédie*, les confins du ciel et de l'enfer, mais il va se placer fixement en observant la comédie humaine. Ainsi, nous reprenons la citation de Lukacs, tirée d'une remarque de Goethe sur *La peau de chagrin* :

³⁶¹ Goldman, Pour une sociologie du roman, cité dans Persee.fr

³⁶² *Ibid*

³⁶³ Irène Bessière, *Le récit fantastique, thèmes et textes*, Nancy 1973, p220.

Balzac n'utilise les éléments romantiques, ce qui est grotesque, fantastique, bizarre, horrible, ironiquement ou pathétiquement exagéré, qu'au service de la reproduction réaliste des faits humains et sociaux essentiels. Pour Balzac, tout cela n'est qu'un moyen, qu'un détour pour parvenir à un réalisme qui, en assimilant tous les éléments de la vie, conserve la grandeur artistique et la portée humaine de la vieille littérature de qualité »³⁶⁴

A partir de ces désillusions qu'on relève des récits fantastiques, il faudrait montrer que c'est le capitalisme qui dégrade les valeurs humaines, or ces dernières luttent contre l'ordre social. Pour cela, le fantastique sera toujours une sorte de parole qui annonce la liberté par un angélisme inaccessible. Donc, on déduira que le fantastique découvre la logique de l'irrationalité sociale, d'où la nécessité de la fable qui est dû aux contraintes de la vie quotidienne.

Le fantastique social tel que le concevait Mac Orlan prend sa source dans les bouleversements sociaux engendrés par la modernité, il déclare :

On peut dire que les fantômes qui habitent l'ombre de notre temps sont les déchets de l'activité humaine. On ne rencontre des apparences, pour la plupart dangereuses, que dans les endroits où l'homme a pour habitude de se débarrasser des éléments indésirables qui peuvent nuire à son existence. »³⁶⁵

2. L'ouverture du roman historique et social au réalisme

Le XIX^{ème} siècle est le siècle de l'histoire par excellence, il l'envisage comme une discipline scientifique et de croyance en un avenir merveilleux. On dit souvent que c'est un siècle qui est issu de la révolution, qui croit au progrès, que c'est un sort éclatant réservé à l'humanité. Il faut rappeler que les sciences ne cessent pas de se développer et qu'elles perturbent en quelques sortes la médecine et l'industrie. Par la suite, c'est l'histoire, en tant que discipline, qui surgit dans la première moitié du siècle.

³⁶⁴ Georg Lukacs, Balzac et le réalisme français, Maspero 1967, p102.

³⁶⁵ Pierre Mac Orlan, *La photographie et le fantastique social*, Les Annales n° 2321, 1^{er} novembre 1928.

Ainsi, chez nos auteurs romantiques, cet engouement pour le passé va servir à revendiquer des préoccupations sociales de l'époque. Ce qui va engendrer le roman, aux futurs romanciers réalistes et naturalistes, il ne s'agit plus d'idéaliser l'homme mais de le représenter dans son milieu social, de se tenir aux faits de sa vie quotidienne. Ces auteurs choisiront des sujets dans le monde qui les entoure ainsi que dans la réalité la plus ordinaire.

Le marxiste Engels considère que Balzac est un romancier qui se manifeste en dehors de ses intentions, comme il le précise en ces termes :

Balzac que j'estime être un maître du réalisme infiniment plus grand que tous les Zola ou les Flaubert passés, présents et à venir, nous donne dans la Comédie humaine l'histoire la plus merveilleusement réaliste de la société française, en décrivant sous forme d'une chronique des mœurs, presque d'année en année, la pression de plus en plus forte que la bourgeoisie ascendante a exercée sur la noblesse qui s'était reconstituée après 1815, qui relevait le drapeau de la vieille politique française...autour de ce tableau central, il brosse toute l'histoire de la société française... »³⁶⁶

Le réalisme privilégie l'ambition du héros, qui cherche à gagner un rang social élevé mais qui souvent n'atteint pas ce but par conséquent, il échoue dans sa quête. Comme c'est le cas de Don Juan de Balzac, présentant tous les aspects sociologiques de son époque, la haine envers son père, l'obsession de l'héritage, l'athéisme, le parricide, et voulant devenir immortel grâce à un breuvage, et au final il n'atteint pas son objectif, comme on l'affirme dans ce qui suit « **le héros balzacien ne dialogue pas avec soi-même, mais bien avec le siècle, en ce qu'il a d'inévitable et de contraignant** »³⁶⁷

Pour cela, on précisera que Balzac s'est particulièrement penché à évoquer les vices et les rouages de la société française dans son œuvre, qui touchent tous les milieux sociaux tels que les intérêts, les passions, les calculs, etc. Il avait le souci du moindre détail, il faisait de longues descriptions, jusqu'à ce qu'il commence à imprégner

³⁶⁶ Joelle Gleize, Honoré de Balzac, Bilan critique, Nathan université, Paris 1994, p51

³⁶⁷ P.Barbérís, La pensée de Balzac: histoire et structures, revue d'histoire littéraire de France, 1967, p44.

l'imagination dans ses romans réalistes, d'où la naissance de ses récits fantastiques, comme « les études philosophiques » qui sont en fait des récits qui flirtent avec le fantastique, comme ce fut le cas de *L'élixir de longue vie*.

En effet, son génie ne se réduit pas à reproduire le réel, mais c'est sa philosophie qui traite le drame profond qu'imposent ses récits fantastiques à travers sa conception de l'absolu. C'est justement cette volonté de puissance et de connaissance, dont l'ambition est de connaître les secrets qui régissent l'univers, dans les personnages sataniques tels que *L'élixir de longue vie*.

En étant peintre et sculpteur de la société de son temps, la parole balzacienne marque une entrée dramatique dans la modernité, la découverte du discontinu, de l'éclatement, du monde, il est dérobé par ces vérités puisqu'il étend son emprise sur l'existence complexe de l'homme.

Ainsi, La comédie humaine est une sorte de construction complexe qui tend à rendre plus claire la complexité essentielle d'une société, d'un monde. Elle doit essentiellement son inépuisable pouvoir à son pouvoir d'investigation, l'existence qu'elle donne à la perceptibilité et aux variations du social fait toute la beauté de l'œuvre : « **les scènes pleine de figures, de comédie, et de tragédies sur laquelle s'étudés les « études philosophiques » seconde partie de l'ouvrage, où le moyen social de tous les effets se trouve démontré, où les ravages de la pensée sont peints...** »³⁶⁸

Les récits balzaciens participent pleinement du rôle caractéristique du roman européen, prenons le cas de l'élixir de longue vie, qui s'inspire d'une fantaisie d'Hoffmann intitulée Les élixirs du Diable. L'auteur précise que son récit « **ne fut pas une de ces plaisanteries à la mode en 1830, époque à laquelle tout auteur faisait de l'atroce pour le plaisir des jeunes filles** ». ³⁶⁹ Il ajoute que le but de ce récit n'est pas de créer la peur chez ses lecteurs, il veut surtout susciter la réflexion.

3. L'apport social de Balzac dans l'élixir de longue vie

Balzac introduit sa nouvelle en avertissant son lecteur contre les usages et les mœurs de la société sur différents sujets qu'on verra par la suite. Il met l'accent sur la portée sociale de son récit, bien qu'il appartienne au genre fantastique en dénonçant la

³⁶⁸ Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1976, tome I, p19

³⁶⁹ *Ibid*, p33

lâcheté et l'hypocrisie dans les relations humaines. « **Mais ce jeune homme avait été, de bonne heure, savamment corrompu par les mœurs d'une cour dissolue** »³⁷⁰ déclare l'auteur à propos de Don Juan.

3.1 La relation paternelle

L'élixir de longue vie de Balzac se traduit par un rêve de longévité qui en est l'exact équivalent « Dieu, c'est moi », dit le vieux Bartholoméo à son fils Don Juan au moment où il lui révèle le secret qui lui permettra de revivre. Et quand ce dernier qui est infidèle aux instructions paternelles, s'est emparé pour son propre usage de l'élixir magique, il s'investit de l'omniscience comme il le précise dans ces termes :

Son regard profondément scrutateur pénétra dans le principe de la vie sociale... Il analysa les hommes et les choses pour en finir d'une seule fois avec le passé, représenté par l'histoire ; avec le présent configuré par la loi ; avec l'avenir dévoilé par la religion »³⁷¹

En revanche, dans ce récit, le choix des victimes est fait par pur hasard, c'est au sein d'une famille, de père au fils, que va jouer le drame de la concurrence vitale. Don Juan s'efforce de prolonger ses jours, apparaît sous un jour atroce, en une sorte de crime, un conflit qui oppose la vitalité du père à la vitalité du fils, ce qui engendre un symbolisme où la psychanalyse trouvera un bon terrain où elle percevra l'écho d'une expérience vécue.

Cette relation père/fils nous rapproche à celle du vieillard du père de Balzac tellement préoccupé également par le désir de prolonger sa vie au-delà des bornes ordinaires et affirme avec une vigueur son attachement aux plaisirs de l'existence, en protestant l'amour du fils en souhaitant donner une partie de sa vie afin de prolonger celle de son père. Contrairement à Bartoloméo qui montre la fiole à son fils en lui disant « il y en a bien peu » pour signifier qu'il n'y a que pour lui.

Ainsi, le drame qui se joue à son chevet est une préfiguration sur le mode fantastique des divers drames que la volonté de puissance suscitera à travers *La Comédie humaine*.

³⁷⁰ Balzac, *L'élixir de longue vie*, p28

³⁷¹ *Ibid*, p30.

En effet, le thème de la paternité a été largement répandu dans l'œuvre de Balzac, entre autres *Le père Goriot* ou *L'élixir de longue vie*, par ailleurs dans le mythe de la paternité à travers les personnages paternels, Balzac se retrouve avec tout sa grandeur, où il intègre sa pensée à Dieu, « **Quand j'ai été père, dit Goriot, j'ai compris Dieu** »³⁷²

Dans l'ensemble de *La comédie humaine*, on ne cesse pas d'évoquer la question de la relation père/fils. Considéré comme « un sociologue de la famille » Balzac tente de présenter diverses formes que peut engendrer cette relation. D'autres auteurs essayent de l'aborder sous différentes formes telles que ; la haine, le respect, l'admiration, etc.

Or chez Balzac, il va jusqu'à conduire des personnes honnêtes à vouloir la mort de leur prochain ou de leur père afin d'hériter, en devenant des espions obsédés par la mort.

Nous évoquerons également des passages qui dominent dans le récit de Balzac, sur le thème du parricide et de l'héritage, et qui expriment la haine de Don Juan envers son père et son caractère égoïste, ce dernier l'emporte dans les relations humaines de la société du début du XIX^{ème} siècle.

3.2 Le parricide

En fait, *L'élixir de longue vie* est composé de deux parties, qui constituent toutes les deux un affrontement père et fils, et qui à la fin de la mise en scène chaque fois, elle se conclut par le décès du père. Le thème du parricide est essentiel dans ce récit.

En premier lieu, Don Juan tue son père par la pensée puis en acte. Dans le second cas, devenant à son tour père, Don Juan n'arrive pas à ressusciter complètement et expire en étranglant son fils.

A partir de cette mise en scène, on assiste à un parricide où Balzac démontre une vision de la paternité et de la relation père-fils assez sombre et pessimiste. Dénués de tendresse, les enfants comme les parents sont entraînés par des intérêts personnels qui sont loin de l'amour qui pourrait les unir.

Les rôles de pères que jouent les deux personnages sont différents puisque le premier autorise son fils Don Juan à tous les excès, il espère seulement qu'il assurera sa

³⁷² A. Thibaudet, *histoire de la littérature*, Bordas, Paris 1992, p221.

mission et sa bienveillance au moment fatidique, alors que Don Juan, au contraire, impose à son fils une vie pieuse.

D'abord Don Juan n'aimait pas son père, lorsqu'il déclare : « - **Et toi, quand ton père mourra-t-il ? dit la septième en riant... – Ah ! ne m'en parlez pas, s'écria le jeune et beau don Juan Belvidéro, il n'y a qu'un père éternel dans le monde, et le malheur veut que je l'aie !** »³⁷³

Au moment où son père rendit l'âme, Don Juan manifeste son bonheur et sa joie, il dit « **Tiens ! le bonhomme est fini, s'écria don Juan** »³⁷⁴ ensuite il essaye de s'assurer que c'est bien fini « **Le chien béant contemplait alternativement son maître mort et l'élixir, de même que don Juan regardait tour à tour son père et la fiole...Belvidéro tressaillit en croyant voir son père se remuer** »³⁷⁵

Cela est dû à son comportement où il manifeste un caractère d'un égoïsme excessif, « **Après avoir pris conseil du trésor amassé par son père, il revint, dans la chambre mortuaire, l'âme grosse d'un effroyable égoïsme** »³⁷⁶ Ce personnage est laid moralement puisqu'il est considéré comme un individu malicieux, avare et calculateur. Aussi cynique et égoïste que Don Juan, il est complètement centré sur sa propre personne et utilise ses proches, tels que son père et plus tard son propre fils, afin de parvenir à ses fins, « **Après avoir pris conseil du trésor amassé par son père, il revint, sur le soir, dans la chambre mortuaire, l'âme grosse d'un effroyable égoïsme** »³⁷⁷

La possession de l'élixir de longue vie amène Don Juan à être un personnage cynique et d'avoir un sentiment de supériorité. Il adopte un regard dépourvu d'illusions sur le monde et s'empare de celui-ci comme s'il était un objet personnel, « **il se saisit de l'existence comme un singe qui attrape une noix** »³⁷⁸

Le sujet qui domine entre les relations père-fils est la mort. Cette dernière se manifeste à travers le parricide de Don Juan et la tentative de ce dernier d'étrangler son fils Philippe. A la suite de cet acte décrit dans ce récit, Balzac évite toute interprétation et analyse psychologique de ces deux gestes criminels. Il les renvoie à un certain type

³⁷³ Balzac, *L'élixir de longue vie*, p12

³⁷⁴ *Ibid* p23

³⁷⁵ *Ibid* p24

³⁷⁶ *Ibid*, p27

³⁷⁷ *Ibid* p27

³⁷⁸ *Ibid*, p34

d'interrogations en les intégrant dans une réflexion sur la société humaine comme ; l'argent, à travers la question de l'héritage qui provoque des rivalités et divise les membres de la famille et brise les relations parents-enfants.

La paternité, le refus de mourir de Don Bartholoméo et de Don Juan sont contrenatures, car ils désirent de redevenir jeunes et ils s'opposent à la nature et au renouvellement des générations, ainsi ils annulent la base du lien père et fils. L'égoïsme de ces deux personnages exclut le fils et entraîne l'impossibilité de toute transmission.

3-3 L'héritage

D'une manière générale, le fils qui demande à son père sa part d'héritage, on considère souvent comme une adaptation moderne de l'image rapportée par Saint Luc dans Les Evangiles, il est parti dilapider cette part un peu partout dans le monde, par la suite il retourne chez lui et finit par implorer le pardon.

Du fils prodigue de l'Evangile, on ne nous apprend rien ce qu'il a fait après son départ ni comment il a dilapidé son bien, c'est justement ce remord qu'il éprouve dès son retour ainsi que le pardon de son père qui sont remis en question à travers les œuvres du XIX^{ème} siècle. Cette description du fils prodigue serait un autoportrait qui est destiné à montrer à la famille quelle serait l'image du couple au sein de la société.

Comme dans *l'élixir de longue vie*, où Balzac évoque justement le fils prodigue qu'il a eu, à la fin de sa vie, en voulant se rattraper de son comportement malsain envers son père, l'auteur ne cesse de les comparer, comme dans ce qui suit en affirmant : « **Le jeune Philippe Belvidéro, son fils, devint un Espagnol aussi consciencieusement religieux que son père était impie, en vertu peut-être du proverbe : à père avare, enfant prodigue** »³⁷⁹

Balzac accentue le côté sombre de son personnage en le rendant déplaisant au lecteur. Don Juan ne semble pas avoir un caractère humain puisqu'il a des penchants diaboliques, il désire de vivre plus longtemps et une nouvelle jeunesse afin qu'il puisse profiter des richesses de la vie dans l'espoir d'hériter dans l'attente de la mort de son père. Et plus tard, il préserve cette pensée par rapport à sa femme et à son fils, une situation qui ne l'a pas rendu indifférents tel qu'elle est décrite dans le passage suivant :

³⁷⁹ Balzac, *L'élixir de longue vie*, op.cit. p39.

Fort de toutes les fautes commises par son père Bartholoméo, don Juan résolut de faire servir les moindres actions de sa vieillesse à la réussite du drame qui devait s'accomplir sur son lit de mort. Ainsi la plus grande partie de ses richesses resta enfouie dans les caves de son palais à Ferrare, où il allait rarement. Quant à l'autre moitié de sa fortune, elle fut placée en viager, afin d'intéresser à la durée de sa vie et sa femme et ses enfants, espèce de rouerie que son père aurait dû pratiquer »³⁸⁰

Cette haine qui unit l'enfant à son prochain ou à ses parents, ne font qu'espérer une mort, « elles le couvent, elles s'accroupissent chaque matin sur un cadavre, et s'en font un oreiller le soir ». Et aussi, il existe une catégorie de personnes qui font un achat d'un bien qui dépasse le seuil de leur budget, mais qui tracent une ligne droite vers leurs pères ou leurs mères en disant : **« avant trois ans, j'hériterai nécessairement, et alors... »**

Dans la préface de l'élixir de longue vie, Balzac déclare qu'un espion est plus dégoûtant qu'un meurtrier, il explique qu'un meurtrier peut faire face à un état de folie, alors qu'un espion, il restera toujours espion, en dormant, en marchant, en mangeant, il est vil à tout moment de la journée.

ne venez-vous pas de reconnaître au sein de la société une foule d'être amenés par nos lois, par nos mœurs, par les usages, à penser sans cesse à la mort des leurs, à les convoiter ? Ils pèsent ce que veut un cercueil en marchandant des cachemires pour leurs femmes, en désirant aller aux bouffons, ils les assassinent au moment où des chères créatures, ravissantes d'innocence, leur apportent des fronts enfantins à baiser en disant : Bonsoir père ! Ils voient à toute heure des yeux qu'ils voudraient fermer... »³⁸¹

Il faut savoir que le nombre de parricides qui sont commis par la pensée est très important, on pourrait déduire que ce phénomène est étroitement lié à l'héritage, puisque

³⁸⁰ Balzac, *L'élixir de longue vie*, op.cit. p68

³⁸¹ Préface de *L'élixir de longue vie*, op.cit. p8

dans la civilisation européenne, tout repose sur la notion de l'hérédité, comme sur un pivot, ce serait irrationnel de le supprimer.

3-4 Don Juan : Le calculateur et le séducteur

Dans les œuvres du XIX^{ème} siècle, on décèle chez le personnage, un individu séducteur et calculateur. Dans l'imaginaire populaire, Don Juan est décrit comme étant un grand séducteur. Or, chez Balzac il réserve à ce critère peu de place de cette légende donjuanesque. Effectivement, au début du récit, il commence par une scène d'orgie où Don Juan semble éprouver du plaisir en étant en compagnie de sept courtisanes, cependant dans le déroulement des événements, ses conquêtes amoureuses ne jouent pas un rôle essentiel puisqu'elles ne sont citées que d'une manière brève.

Le cas de Dona Elvire, ce personnage capital dans le Dom Juan de Molière, se retrouve mis au second plan chez Balzac dans *L'élixir de longue vie* car il ne consacre aucune présence au drame sentimental. Don Juan est âgé lorsqu'il se marie, il ne le fait pas par amour mais par calcul, puisqu'il voulait à tout prix devenir père à son tour et reproduire le même scénario qu'il a eu avec son défunt père.

Malgré le caractère calculateur, malicieux et avare, Balzac définit Don Juan et affirme qu' ;

En inventoriant les immenses richesses amassées par le vieil orientaliste, don Juan devint avare, n'avait-il pas deux vies humaines à pourvoir d'argent ? Son regard profondément scrutateur pénétra dans le principe de la vie sociale, et embrassa d'autant mieux le monde qu'il le voyait à travers un tombeau » il finit par avoir un remord vis-à-vis de son père « **Don Juan Belvidéro éleva un monument de marbre blanc sur la tombe de son père, et en confia l'exécution des figures aux plus célèbres artistes du temps. Il ne fut parfaitement tranquille que le jour où la statue paternelle, agenouillée devant la Religion, imposa son poids énorme sur cette fosse, au fond de laquelle il enterra le seul remord qui ait effleuré son cœur dans les moments de lassitude physique »**³⁸²

³⁸² Balzac, *L'élixir de longue vie*, op.cit, p32

Donc, Balzac essaye de représenter toutes les formes littéraires afin de transmettre le message à la société de son époque, ses études sont basées sur des idées, dont l'expression est plutôt utile. Certaines formes ou certaines pensées pourraient être prioritaires qui ne s'arrêtent plus aux sciences sociales ou autres, mais plutôt elles sont vulgarisées dans le domaine littéraire.

3.5 La religion

Ce thème est représenté à travers les personnages comme, le pape Jules II et de l'abbé San Lucar. Ces derniers ont un rôle secondaire dans le déroulement du récit, ils sont là par rapport à l'athéisme et l'anticléricalisme de Don Juan. Or, Balzac fait de ces deux protagonistes une représentation peu catholique du pape, lorsqu'il dit « **Dans une débauche, la Rovère aurait pu se démentir et commencer l'apocalypse** » ainsi qu'à la cupidité de l'abbé, « **il résolut d'en profiter en homme d'esprit et en abbé qui ne demandait pas mieux que d'augmenter ses revenus** »³⁸³

Ainsi, Balzac s'attaque à l'église et à la religion, en rendant le pape ridicule et en dévorant la cervelle de l'abbé, il affirme enfin son mépris des croyances. Cependant, au début de son récit, Balzac fait de son personnage Don Juan un individu qui personnifie son père de Dieu, comme c'est cité dans le passage qui suit :

En ce moment de silence, une porte s'ouvrit ; et, comme au festin de Balthazar, Dieu se fit reconnaître, il apparut sous les traits d'un vieux domestique en cheveux blancs, à la démarche tremblante, aux sourcils contractés ; il entra d'un air triste, flétrit d'un regard les couronnes »³⁸⁴

La volonté de puissance figure dans l'élixir de longue vie, avec tous les caractères d'une impulsion satanique. Don Juan se trouve mené et guidé par Satan. D'abord, du fait de l'élixir, ce dont il est évident qu'il y ait une origine satanique, lorsqu'on voit que Bartoloméo reniant les consolations pieuses en affirmant, « Dieu c'est moi », et d'autre part, cette force qui pousse Don Juan à tromper son père et à le frustrer de sa seconde vie, lorsqu'il eut l'idée de n'imbiber qu'un seul œil du cadavre avec l'élixir pour tester son pouvoir, il est certain que c'est le démon qui lui a soufflé cette résolution. Ensuite, il est

³⁸³ Balzac, *L'élixir de longue vie*, op.cit, p 54.

³⁸⁴ *Ibid*, p13.

frappé par une influence diabolique en voulant écraser l'œil de son père qui refait surface à la vie.

De toutes les créations du génie romantique, on considère que :

le Don Juan de Balzac est peut être celle où le satanisme apparaît à l'état pur, dépouillé de grandeur d'âme, de cette générosité dans le crime ou la révolte , qui sont encore, chez d'autres héros sataniques, comme un reflet de la lumière divine »³⁸⁵

Dans *L'élixir de longue vie*, toute ambiguïté a disparu, puisque le surhomme est totalement du côté de Satan, et la toute-puissance c'est le mal. Par contre, si Balzac se refuse à suivre Don Juan dans sa démarche satanique et diabolique, ce n'est pas à cause de la moralité mais la toute-puissance que donne Satan à cette histoire ne correspond pas à celle dont rêve Balzac.

3.5.1. L'athéisme

Don Juan est un personnage qui, à la base, ne respecte pas les lois de la morale. Comme chez Tirso de Molina et chez Molière, Don Juan témoigne d'un comportement de haine en allant jusqu'à tromper son père.

Le parricide commis par Don Juan devient affectif, en précisant son érection d'une statue déposée sur la tombe de son père, dont cette statue revient mener Don Juan à aller en fer, comme on le déclare : « **Don Juan Belvidéro passa pour un fils pieux, il éleva un monument de marbre blanc sur la tombe de son père et en confia l'exécution des figures aux plus célèbres artistes de son temps »³⁸⁶**

C'est justement, cette assimilation entre le père et Dieu qui rend la scène encore plus violente, celle où Don Juan crève l'œil de son père, en particulier dans l'iconographie franc-maçonne³⁸⁷ C'est ce qui a rendu Don Juan à se libérer de la tutelle de Dieu et peut être qualifié d'athée.

³⁸⁵ Max Milner, *Le diable dans la littérature française*, op.cit, p509.

³⁸⁶ Balzac, *L'élixir de longue vie*, op.cit, p 24.

³⁸⁷ Le père de Balzac était franc maçon.

Cette représentation de la statue se moque bien des règles que la religion impose à une société qui est théoriquement pieuse, **«Il ne fut particulièrement tranquille que le jour où la statue paternelle, agenouillée devant la religion, imposa son poids énorme sur cette fosse... »**³⁸⁸

Chaque auteur a proposé sa propre version au personnage mythique Don Juan, parmi ses caractéristiques on relève la recherche du plaisir, la jouissance de l'instant présent et l'opposition aux règles morales et sociales.

Tout comme Don Juan de Molière, le Don Juan de Balzac est athée et tombe amoureux de Donna Elvire. Dans *L'élixir de longue vie*, Balzac a choisi la noirceur par contre chez Molière, il y met du rire et de la légèreté dans sa pièce *Dom Juan*. Or, il ya deux aspects qui sont mis en valeur dans les deux œuvres, c'est l'athéisme et l'anticléricisme.

En fait, au début du récit Don Juan n'est pas athée, ce n'est qu'en avançant dans l'histoire qu'il le devient. Il était beau et riche, séducteur il aimait les plaisirs et les femmes, et c'est justement lorsqu'il est au milieu des courtisanes qu'il commence à blasphémer contre son père et contre Dieu. Ce qui le pousse à dire dans ce qui suit **« il n'y a qu'un père éternel dans le monde, et le malheur veut que je l'aie ! »**³⁸⁹ Sur le point de mourir, Don Belvidéro n'est pas assuré face à son fils Don Juan qui lui dit, **« ne blasphémez pas, et je ne me consolerais pas de vous voir mourir en état de pêché »**³⁹⁰

Effectivement, après le décès de son père que Don Juan devient radical, ce qui l'entraîne à s'interroger sur l'existence de Dieu, **« il analysa les hommes et les choses pour en finir d'une seule fois avec le passé, représenté par l'histoire, avec le présent, configuré par la loi, avec l'avenir, dévoilé par les Religions »**³⁹¹

En effet, c'est son expérience qu'a conduit Don Juan à renier complètement Dieu, malgré sa mort il a continué à blasphémer contre Dieu tellement son athéisme était fort, **« allez à tous les diables, bêtes brutes que vous êtes ! Dieu, Dieu »**³⁹² C'est à ce moment

³⁸⁸ Balzac, *L'élixir de longue vie*, op.cit. p24.

³⁸⁹ *Ibid*, p37

³⁹⁰ *Ibid*, p43

³⁹¹ *Ibid*, p 48

³⁹² *Ibid*, p 49

là que sa tête se détache pour dévorer la cervelle de l'abbé, c'est là où réside l'explication de son mépris contre la religion voire son athéisme en déclarant :

Parfois il prenait plaisir à trouver son fils ou sa femme en faute sur leurs devoirs de religion, et voulait impérieusement qu'ils exécutassent toutes les obligations imposées aux fidèles par la cour de Rome. Enfin il n'était jamais si heureux qu'en entendant le galant abbé de San-Lucar, dona Elvire et Philippe occupés à discuter un cas de conscience. »³⁹³

3.6 L'intrusion du diable

Le fantastique, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries qui impliquent un dépaysement de l'esprit, on affirme qu'« **Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle...** »³⁹⁴

Balzac attribue un aspect diabolique en inscrivant l'athéisme de Don Juan dans le fantastique, ce dernier considérait la religion comme une débauche, où il dit : « **Mais, dans cette adorable Italie, la débauche et la religion s'accouplaient alors si bien, que la religion y était une débauche et la débauche une religion!** »³⁹⁵ Il est ainsi guidé par les forces démoniaques, « **il semblait même que le démon lui eût soufflé ces mots** » aussi « **le diable l'ayant fait penser à la chance qu'il courait d'être pris pour un homme ordinaire** »³⁹⁶

La comédie du diable paraît un mois après l'élixir de longue vie, Balzac introduit un diable en demandant à ses personnages de le divertir, « **Par le nom de Dieu ! il faut que je m'amuse, je veux donc qu'on m'élève une salle de spectacle, qu'on me fasse des pièces, et qu'on joue la comédie chez moi** »³⁹⁷

En 1830, Balzac ne se gêne pas à s'emparer du diable sous toutes ses formes pour le représenter dans un personnage tel que Don Juan. Cette incarnation du diable est issue de la forte influence de Faust de Goethe, traduit par Nerval, il était justement un

³⁹³ Balzac H, *L'élixir de longue vie*, op.cit,p40

³⁹⁴ Castex, *Le conte fantastique en France*, De Nodier à Maupassant, op.cit, p8

³⁹⁵ *Ibid* p26

³⁹⁶ *Ibid* p49

³⁹⁷ Balzac H, *L'élixir de longue vie*, lecture d'image par Agnès Verlet, Gallimard 1970, p72.

personnage qui signe un pacte avec le diable en voulant accéder à la connaissance du monde, et c'est en échangeant son âme qu'il retrouve une nouvelle jeunesse.

La fin de *L'élixir de longue vie* consacre l'aspect du personnage par le fort contraste entre les voies célestes et le hurlement diabolique de Don Juan « auquel se joignent les mille voix de l'enfer ».

La présence du diable est manifestement incroyable et spectaculaire, au point de le placer dans une cathédrale remplie de monde, où se fera la canonisation du démon qui est calculée par une église corrompue et qui choisit plutôt de s'imposer et de tout prendre sous son contrôle, « **S'il faut absolument choisir, j'aime mieux croire en Dieu qu'au diable ; la puissance unie à la bonté offre toujours plus de ressource que n'en a le Génie du Mal** »³⁹⁸

Aussi, on peut dire que Balzac met en œuvre la devise du théâtre qu'il invente dans son récit, « qu'il vive de nos maux en riant » cette devise est celle qui relève de la comédie, cependant elle la transforme en supprimant la notion de châtement, « elle châtie les mœurs en riant ». Ce qui est le plus drôle est lorsque Balzac joue avec le mythe, il le fait rappeler en tant que tel dans les autres ouvrages, puisque Don Juan est au fond de lui un farceur. On le qualifie habituellement et traditionnellement de « burlador » qui signifie « trompeur » « abuseur », « dupeur », « mystificateur » et « farceur »

3.7 La vie et la mort

Balzac traite la question de la longévité à travers son récit, « la mort est un scandale pour les vivants que nous sommes... » le défi à la mort et à la religion est le centre d'intérêt de Balzac dans *L'élixir de longue vie*. L'ambiance de la vie menacée par la mort, est au cœur de son œuvre, Bacon (1909-1992) a justement beaucoup parlé de ce tableau, il le considère comme l'exacte représentation de la condition humaine dans sa moralité.

Or, *L'élixir de longue vie* annonce des thèmes qui seront développés également dans *La peau de chagrin*, les deux romans de Balzac dans lesquels il exprime une théorie de l'économie de la vie et du désir selon laquelle « **vouloir nous tue et pouvoir nous brûle** »³⁹⁹

³⁹⁸ Balzac H, *L'élixir de longue vie*, op.cit, p36.

³⁹⁹ Préface de *L'élixir de longue vie*, Balzac, op.cit. p4.

La question que se posent Don Juan ainsi que son père est celle de la vie au point que cette figure mythique se donne le plaisir de jouir de la vie avec cynisme, même au-delà de sa mort. Dans sa nouvelle, au-delà du fantastique, il imagine une philosophie où la vie et la mort ne se présentent pas en terme d'alternative, en quelque sorte le vivant l'emporte sur le mort et où la vie puisse coexister avec elle, en la niant ou en la défiant.

Ainsi, on peut considérer que la mort de Don Juan soit un moment important pour le mythe. En effet, le personnage a été rapidement attrapé par le châtement de Dieu, puisqu'il était entêté dans son libertinage.

Comme à l'opéra et au théâtre, cette fin édifiante est considérée également comme une finale, l'auteur met en œuvre toutes les ressources des machines cachées dans les coulisses, pour que la victoire du Bien sur celle du Mal ne doit faire aucun doute. Par ailleurs, en étant une fin très édifiante, du fait que Don Juan ne soit pas châtié, mais aussi parce que ce personnage et Balzac se relient dans une commune désinvolture. L'écrivain s'amuse à écrire et à corriger ce que la légende décrit ;

Toutefois cette légende n'est pas entreprise pour fournir des matériaux à ceux qui voudront écrire des mémoires sur la vie de Don Juan, elle est destinée à prouver aux honnêtes gens que Belvidéro n'est pas mort dans un duel avec une pierre, comme veulent le faire croire certains »⁴⁰⁰

Pour cela, on déduit que la mort de Don Juan n'est pas aussi tragique qu'elle n'en a l'air, puisque le personnage récolte ce qu'il a semé. Par ailleurs, les romantiques, qui valorisaient Don Juan en celui qui s'érige orgueilleusement contre Dieu et se révolte au nom de la liberté, ne peuvent traiter sa mort de la même manière.

3. Hoffmann et la satire religieuse

On rappelle que la satire est un genre de composition littéraire ayant pour objet l'attaque des vices, des passions dérégées, des sottises, des défauts des hommes, de la société, d'une politique ou d'une époque. Son but initial est de s'attaquer aux mœurs d'une société et par la suite, elle est devenue une œuvre dans laquelle l'auteur tourne en dérision les défauts et les vices d'une personne ou d'une société.

⁴⁰⁰ Balzac, *L'élixir de longue vie*, op.cit.p 28.

L'œuvre d'Hoffmann est assez typologique, elle porte une manière de fable, celle du pouvoir de l'écrivain sur les signes de l'homme, de sa société et de ses croyances ; ce pouvoir doit rédimmer la misère même de l'écrivain de façon symbolique : la maîtrise des signes de l'homme est simultanément maîtrise de la situation existentielle et artistique de l'écrivain Hoffmann. C'est dire que le fantastique, en tant qu'il est reprise d'un langage reçu, mais privé de pertinence certaine, devient discours de l'artiste et de son épreuve créatrice. La notion d'objectivité est en elle-même paradoxale : *la vérité* du quotidien est dite par un sujet qui peut dire en même temps *sa vérité*.

Suivant Hoffmann lui-même (le poète, l'écrivain dont l'imagination transporte les images de la vie courante dans le monde romantique de ses visions, et qui les reproduit ensuite dans tout l'éclat qui en rejaillit sur elles) le fantastique ne peut donc être un mensonge ; il est la *parure du quotidien* et le moyen d'exprimer la vérité de ce quotidien. C'est dire que le jeu de distance et de déformation qu'introduit le fantastique est une accommodation sur l'objet et la preuve du pouvoir symbolique de l'écrivain.

Nous essaierons cependant de dire que les notes d'Hoffmann sur son humeur journalière décrivent tour à tour une disposition aux idées mystiques ou religieuses, le sentiment d'une gaieté exagérée celui d'une gaieté ironique, le goût d'une musique bruyante et folle, une humeur romanesque tournée vers les idées sombres et terribles, d'où on relève un penchant excessif pour la satire amère visant à ce qu'il y a de plus bizarre, de plus capricieux, de plus extraordinaire, une sorte de quiétisme favorable aux expressions les plus chastes et les plus douces d'une imagination poétique. Enfin, une exaltation susceptible uniquement des idées les plus noires, les plus horribles, les plus désordonnées et les plus accablantes.

Comme nous l'avons dit précédemment,⁴⁰¹ Hoffmann est séduit par les réflexions métaphysiques et religieuses, qu'on trouve justement dans toute son œuvre. En effet, les élixirs du diable, est très enrichie par ces thèmes et les prises de position de l'auteur à travers son roman, qui pendant la rédaction écrit à son éditeur une lettre où il indique les lignes de force et le sens général de son roman en lui disant :

Le dessein en est fort ambitieux, il s'agit de montrer en pleine lumière, dans la vie bizarre et tortueuse d'un homme soumis dès sa naissance à l'action des forces célestes et infernales,

⁴⁰¹ Supra, Partie I Chapitre 1

les liens mystérieux de l'esprit humain avec tous les principes supérieurs dissimulés dans la nature, qui ne se manifestent que par des éclairs, bref scintillements que nous appelons hasards »⁴⁰²

En réalité, tout est vrai dans cette œuvre, une forme de vérité de l'angoisse psychique et du mythe, pour cela il est intolérable de juger une œuvre d'après des critères qui pourront servir pour le roman de mœurs ou pour une étude psychologique.

En traitant les deux thématiques, celle de la folie et de la puissance du mal, Hoffmann fait de son personnage un être hanté par le démon qui entre en lui et le chasse de son âme, cela après avoir absorbé cet élixir qui le pousse vers cet état de folie, de réaliser des tentations de débauche et d'abomination, le personnage décrit son état où il dit :

Impossible de décrire le changement qui s'opéra alors en moi, la soif dévorante des joies du monde que j'éprouvai, le sentiment qui me faisait voir le vice sous les formes les plus séduisantes comme le summum du bonheur qu'on puisse goûter sur terre. Toujours est-il que ma vie devint une suite de crimes ignominieux et que malgré mes ruses diaboliques, le prier me condamna à la prison...donc je commençai à m'indigner contre moi-même, à maudire l'existence, j'insultai Dieu et les saints. Alors Satan m'apparut et me promit de me délivrer si je voulais le servir, en reniant le Tout-puissant. Je me jetai précipitamment à genoux et je criai en hurlant : il n'y a pas de Dieu dont je sois le serviteur, tu es mon maître »⁴⁰³

Par ailleurs, avant qu'il ne soit exposé à cette tentation et aux péchés, Médard explique que :

à la fête de Saint Antoine, l'église fut pleine, jamais je ne m'étais exprimé avec tant de force et de persuasion, je racontais plusieurs épisodes de la vie du saint, auxquels je liais de profondes considérations sur la vie. Je parlai des tentations du

⁴⁰² Lettre écrite le 24 mars 1814 par Hoffmann.

⁴⁰³ Hoffman, *Les élixirs du diable*, op.cit, p176

Diabte, à qui le péché original a donné le pouvoir de séduire les hommes, involontairement le flot du discours m'entraîna à raconter la légende des élixirs que je voulais représenter comme une ingénieuse allégorie »⁴⁰⁴

Ce qui cause la présence impérative d'un prêtre qui doit lui rendre l'usage de sa volonté personnelle et le désir de sauver son âme. La fin optimiste de ce conte fantastique, la rédemption du moine et son pardon, qui est plongé dans les remords, n'est pas une concession à la morale religieuse, mais une forme de repli, comme si Hoffmann qui est épouvanté par sa doctrine, celle de l'omniprésence de Satan en ce bas monde, avait voulu croire à la victoire et à la gloire de Dieu, « **j'avais honte de mes agissements criminels, et cette honte équivalait pour moi, en cet instant, au profond repentir et à l'accablement qu'une véritable pénitence m'eût fait éprouver »⁴⁰⁵**

Vers la fin du roman, il ajoute :

...ma poitrine, mes artères et mes fibres, tout e tordait dans l'atroce douleur de la torture la plus épouvantable. Aucune mort pour me secourir, je me jetai à terre, je hurlai de détresse sans rémission, si bien que toute l'église en retentissait au loin : Je suis maudit, pas de miséricorde, plus de consolation, nulle part ! c'est l'enfer, c'est l'enfer, c'est l'éternelle damnation à laquelle, maudit pécheur, je suis voué »⁴⁰⁶

Ainsi, Hoffmann reste fidèle à la traditionnelle vision chrétienne où l'homme et le monde, malgré les différents ravages répétés par Satan, ils seront enfin sauvés à la fin du roman.

Il faut noter que l'auteur ne s'est pas gêné à exhiber sa satire envers le moine Médard, où il trouve que son voyage immédiat vers l'Italie devrait être (une halte essentielle dans le voyage à travers le monde), L'Allemagne, en dépit de sa mission artistique, demeure (le petite monde), pays de petits bourgeois et de l'aristocratie insouciantes que Hoffmann satirise d'une façon amère dans son œuvre, en pensant que,

⁴⁰⁴ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit, p54.

⁴⁰⁵ *Ibid*, p178

⁴⁰⁶ *Ibid*, p344.

pour connaître le grand monde, Médard doit connaître l'Italie, il doit sortir du monde restreint pour se rendre à Rome où la tentation du pouvoir est plus intense.

Pour cela, Léonard l'envoie à Rome, après le péché que Médard vient de commettre, en déclarant : « **je te comprends, continua Léonard, et je crois même que le monde, si tu y conserves ta piété, te guérira mieux que la solitude d'ici** » ainsi il lui propose ce voyage pour qu'il fasse sa propre expérience, « **le voyage à Rome, la mission que je devais remplir là-bas me semblaient inventés par Léonard pour me permettre de quitter le couvent d'une façon convenable et propre** »⁴⁰⁷

Disons que Hoffmann a été fortement inspiré de l'Italie, en tant qu'artiste, il trouvait que dans les opéras italiens jaillissaient une expression sublime et pure. Or en tant qu'écrivain, il s'intéressait à l'ascendance des comédies, où il admirait Le voyage en Italie de Goethe, ainsi que La commedia Dell'arte, qui n'est pas représentée comme une image réelle de l'Italie mais une métaphore du vrai théâtre de la vie.

En somme, on pourrait affirmer que la dimension satirique, en Angleterre comme en Allemagne, n'est pas absente des textes de certains romantiques, comme chez Hoffmann ou Stevenson alors qu'elle n'existe guère dans les œuvres des romantiques français si ce n'est, ponctuellement, chez Balzac, Musset et Hugo. Leurs œuvres comportent des traits satiriques, sans que la gravité du propos social soit altérée par la légèreté des descriptions.

4.1 Le rôle du Diable chez Hoffmann

Comme a été précédemment cité, chez Balzac dans L'élixir de longue vie, l'influence du diable est considérée comme étant une étape importante dans l'œuvre fantastique, puisque Hoffmann également crée un personnage qui est divisé et hanté par son double après avoir absorbé l'élixir diabolique et il est rapidement vaincu par le diable en commettant des crimes et des sacrilèges ;

**Le tentateur le poursuit et se montra souvent sur sa route
pour le troubler dans ses pieuses méditations...une forme
sombre s'avavançait vers lui, c'est le démon qui lui sourit**

⁴⁰⁷ Hoffman, *Les élixirs du diable*, op.cit. p70

ironiquement et lui demanda s'il voulait goûter des élixirs qu'il avait dans ses bouteilles... »⁴⁰⁸

Il continue à mettre en évidence le rapport étroit entre les élixirs et le diable où on démontre explicitement l'origine de ce breuvage issu du diable « **Dans ce coffret, il y a justement une de ces bouteilles remplies d'élixirs du Diable, et les documents attestent que la bouteille a été trouvée parmi les objets, ayant appartenu au saint après sa mort, qui sont si positifs et si authentiques »⁴⁰⁹**

Ce n'est évidemment pas l'aspect du surnaturel qui sera dépourvu d'originalité, qui fit l'originalité de l'œuvre d'Hoffmann. D'ailleurs il est rare, dans l'ensemble de son œuvre, où le diable n'apparaît pas en personne, par contre ce qui constitue une nouveauté de ses contes, c'est une diffusion des puissances diaboliques qui se manifestent à l'homme par des signes (rêves, visions, présages, rencontres) qui sont ambigus avant qu'ils ne soient troublants, ainsi que par des intermédiaires d'autant plus inquiétants qu'il est difficile de démêler leur origine, comme les personnages Doubles, s'ils sont envoyés par le ciel ou par l'enfer !

Ce qui caractérise concrètement les aventures du moine Médard dans *Les élixirs du diable*, c'est la femme qui est l'objet de la tentation de Médard et qui est aussi l'instrument de son salut. L'amour, chez Hoffmann, s'étend à l'action diabolique, parce qu'il nous oblige à nous déposséder de nous-mêmes au profit d'un être qui est censé être dévoilé. En effet, l'auteur a ressenti personnellement, dans son amour pour Julia Marc, la présence d'un autre être, peut être diabolique, derrière cette femme aimée.

Donc, Médard subit l'invincible attraction d'une figure féminine et qui paraît, pendant la plus grande partie de l'œuvre, faire partie des prestiges diaboliques dont il est entouré. « **Jamais !jamais !m'écriai-je avec force, je connais l'abîme effrayant, je connais aussi le siège du Diable. Non encore une fois, non ! va-t'en, toi et le crime que tu voudrais m'imposer »⁴¹⁰**

Aussi, on peut dire que le diable se manifeste chez Hoffmann dans des situations où l'homme se sent naturellement arraché de lui-même, par l'activité artistique et la passion amoureuse.

⁴⁰⁸ Hoffman, *Les élixirs du diable*, *op.cit.* p47

⁴⁰⁹ *Ibid*, p116

⁴¹⁰ *Ibid.* p119

Pour cela, on peut dire que le fantastique hoffmannesque est placé tout entier sous l'ambivalence. D'un côté il y a la nature et la surnature, et d'un autre côté il y a le royaume de Dieu et le Royaume de Satan qui sont nettement différenciés. Hoffman substitue un monde où l'homme est entièrement soumis à une attraction invincible, dont il ignore son appartenance d'en haut ou d'en bas, et elle devient encore plus attractive qu'elle s'offre comme le seul moyen d'échapper à l'ennui de vivre.

Donc, c'est au sein de cette expérience qu'on révèle la présence du Diable, et c'est à partir de là que les romanciers ne donnent plus de Satan la même image aussi troublante que celle du maître du fantastique, ils essayent d'insérer leurs récits dans le cadre réaliste et familier avec des détails vécus qui les imposent à l'accord du lecteur.

C'est en fait cet acharnement contre Dieu qui domine dans les œuvres de notre corpus. Hoffmann en donne la preuve à travers son personnage Médard, puisqu'il veut se mettre au-dessus du destin, et être pareil à Dieu, et ceci a toujours été le plaisir le plus exorbitant de l'homme.

Quand le Diable gouverne Médard à sa guise et qu'il croit le posséder pour toujours, il ne se gêne pas de lui affirmer ; « **Comprends-tu bien maintenant que tu commandes au destin, que le destin t'es soumis et qu'il noue avec adresse les fils que tu as toi-même tissés ?** »⁴¹¹ Cette idée de tromperie est intolérable, qui consiste du fait que le Diable fasse croire à l'homme qu'il est pareil à Dieu.

4.2 L'illusion Hofmannienne

Comme Hoffmann fut un grand passionné du rêve, il s'inspire fortement d'ailleurs du Dieu des rêves Oneiros, où il introduit dans son œuvre cette notion du rêve qui porte en lui des illusions. Prenons comme exemple Satan qui essaye de séduire Médard par le biais d'un songe afin qu'il tombe dans le péché. Cependant, Médard se sent absous un rêve d'orgueil et de péché, donc il se voit estimé comme un saint et glorifié tel un martyr.

C'est cette illusion qui va l'amener vers l'orgueil, le crime et la luxure en vertus théologiques. Et Médard finit par succomber à cette illusion funeste, qui le range pour toujours dans la catégorie des anges rebelles, puisque le Christ semble lui apporter le pardon, cette rémission des péchés, vécus dans le rêve, reste vraie et actuelle dans la vie éveillée, puisque Médard en sortant de son songe, qu'il voit que le pardon céleste lui a

⁴¹¹ Hoffman, *Les élixirs du diable*, op.cit. p32.

été accordé en disant : « **c'était le christ, à chacune de ses plaies perlait une goutte de sang et le rouge était rendu à la terre...car le rouge était la grâce du Seigneur qui leur était accordée. Seul le sang de Médard coulait, incolore de sa blessure et il implorait avec ferveur** »⁴¹²

On pourrait déduire que Hoffmann a attribué à la notion du rêve une place capitale dans *Les élixirs du diable*, étant donné qu'il ne doute pas du sens profond des rêves ainsi qu'à sa valeur prophétique, pour cela il l'adapte dans son personnage Médard, qui est mis sur le chemin de la pénitence et de la guérison à la suite de différents rêves qui le font guider vers la nature de son propre drame.

Mis à part le thème de la religion qui est traité par abondance dans l'œuvre d'Hoffmann, il nous semble important également de citer les autres sujets qui y sont traités également.

4.3 La famille

Le thème de la famille a déjà été traité plus haut, chez Balzac, dans *L'élixir de longue vie*, où ce dernier a dénoncé la relation père/fils. Hoffmann évoque également cette relation périlleuse, dans *Les élixirs du diable*, puisque c'était un phénomène étroitement lié à la société de l'époque, et aussi par rapport à son vécu, il établit une certaine interprétation du « complexe paternel » ; l'auteur était l'enfant d'un mariage malheureux, alors qu'il avait juste trois ans, son père se sépara de sa petite famille et ne vécut plus jamais avec elle. Rank précisait que Hoffmann était « le fils d'une mère hystérique » c'est pour cela qu'il fut connu comme un individu nerveux, excentrique et lunatique.

Ceci explique la raison pour laquelle Hoffmann fait de son personnage Médard une personne qui expie la faute de son père, qui n'est pas évoquée dans le roman, mais on décrit le père entraîné d'accomplir son pèlerinage au Saint-Tilleul pour demander à Dieu l'absolution, « **poussé par Satan, mon père commit, un jour, un sacrilège, plus tard lorsque vint l'éclairer la grâce divine, il voulut expier ce péché mortel par un pèlerinage au Saint Tilleul** »⁴¹³

Contrairement à Don Juan qui a vécu avec son père et qui a voulu le tromper, Médard n'a eu aucun lien direct avec son père, puisqu'il venait d'arriver au monde quand

⁴¹² Schneider Marcel, cité dans Préface *des élixirs du diable d'Hoffmann*, op.cit.p15.

⁴¹³ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit. p23

il est décédé, or il subit le poids de la faute paternelle, en décrivant « **Le péché de son père bout et fermente en son sein, dit le pèlerin à ma mère** »

Ainsi, Médard doit tout expier, les crimes commis en songe également, « **ton tourment est la pensée du sacrilège et cette pensée est éternelle...même les crimes commis en songe, et jusqu'à la simple intention coupable, réclament un double châtement** »⁴¹⁴

En effet, Hoffmann consacre la première partie de son roman à la famille, où Médard évoque le triste sort de son père, mais il aborde beaucoup sa mère, ce qui est totalement absent dans *l'élixir de longue vie*, en déclarant ;

Mes véritables souvenirs, ceux qui sont nés de ma propre expérience, ne commencent qu'au moment où ma mère arriva dans un couvent...il y a dans ma mémoire une lacune complète entre l'époque de l'aventure du vieux pèlerin, dont je fus certainement témoin et que ma mère a simplement complétée...je me retrouve seulement à l'instant où ma mère répara et arrangea mon costume, elle tailla mes cheveux et fit ma toilette avec soin et me recommanda de me comporter bien pieusement... »⁴¹⁵

Après avoir commis les différents sacrilèges et péchés, la mère de Médard ne peut s'empêcher de lui montrer sa colère et sa déception face aux faits de son fils, qu'elle avait tellement aimé cru en lui et qu'en quelques sortes, comme Don Juan avec son père, Médard se voue à l'échec par rapport à sa mère.

Mon fils, si je peux encore te donner ce nom, le sermon que tu as prononcé à l'église de notre cloître m'a plongée dans la tristesse la plus profonde. Tes paroles ne sont pas d'une âme pieuse, ton enthousiasme n'est pas celui qui emporte le croyant...Hélas ! la pompe de ton discours, tes efforts visibles pour ne dire que des choses qui étincellent et frappent m'ont montré que ton but n'était pas d'instruire les fidèles, et de les pousser à de pieuses méditations, mais bien plutôt d'obtenir la

⁴¹⁴ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit, p31

⁴¹⁵ *Ibid*, p26.

faveur et la vaine admiration de la foule frivole. Tu as feint des sentiments qui n'étaient pas en toi, les gestes et les expressions de ton visage, étaient visiblement étudiés, et tout cela rien que pour de vilains applaudissements. L'esprit du mensonge est entré en toi, et va causer ta perte si tu ne fais pas un retour sur toi-même et ne renonces pas au péché...Puisse Saint Bernard dans sa longanimité céleste, te pardonne les viles offenses dont tu t'es rendu coupable envers lui par tes paroles mensongères, qu'il t'aide à retrouver le droit chemin dont tu t'es retourné, séduit par Satan, et qu'il intercède pour le salut de ton âme. Adieu »⁴¹⁶

Totalement touché par la lettre de sa mère, il éprouve de vifs regrets et remords puis il décida de revenir à Dieu « **Déchiré de chagrin et de regret, je m'affaisai sur les genoux, presque sans connaissance, et les larmes jaillirent de mes yeux** »⁴¹⁷ où il termine sa vie en obéissant à sa mère et à Dieu puisqu'il est mort pieusement.

4.4 L'image de la folie

L'œuvre littéraire d'Hoffmann constitue son héritage littéraire dont le nom est fortement lié en France et en Angleterre aux extravagances communes du fantastique et de la folie. Il est nécessaire de rappeler que notre corpus est composé de 3oeuvres fantastiques d'origine allemande, française et anglaise. En ajoutant que nos récits sont classés par ordre chronologique de manière à ce que le récit d'hoffmann est paru en 1815, suivi de Balzac en 1830 et enfin de Stavenon en 1860.

Donc l'inspiration Hofmannienne joue un rôle primordial dans le déroulement des évènements dans les récits des autres auteurs. Ceci explique que les écrivains, à la suite d'Hoffmann et de Poe, ont pu trouver leurs principales sources d'inspiration, dans les images oniriques, dans des hallucinations suscitées par l'alcool et la drogue, dans des phénomènes morbides. Tous ces éléments ont pour un point commun, d'interroger les mystères du psychisme de l'homme et de son impact dans le social.

Imiter Hoffmann pour les écrivains de son temps serait d'abord mettre en scène des personnages de fous, ou encore représenter des images déroutantes nées d'une

⁴¹⁶ Hoffman, *Les élixirs du diable*, op.cit. p65.

⁴¹⁷ *Ibid*, p144.

expérience personnelle, comme celle du cauchemar (vécue par Stevenson), de la drogue ou de l'alcool, ce qui se rapproche de notre thématique de l'élixir, qui est représentée telle qu'un breuvage. Cet ensemble d'hallucinations qui entraîne le personnage à son paroxysme de la déraison, et justement ce qui explique le caractère fantastique de son œuvre est justement la folie qui produit de l'intempérance du conteur allemand.

La pénétration de la folie dans le surnaturel caractérise les œuvres à l'intérieur desquelles le héros entreprend de rapporter lui-même ses aventures insolites. En effet, le fantastique sert à exprimer la différence radicale entre une œuvre qui se moque des lois de la raison pour donner la primauté à l'imaginaire et ces récits où l'inspiration surnaturelle reste figée par la logique. Donc, l'influence de l'hoffmannisme consiste à placer le surnaturel non dans les choses, mais dans l'homme.

Hoffmann s'attache à décrire par des mises en perspective audacieuses et des éclairages inquiétants tout ce qui excède la normalité. Les poncifs sur la solitude douloureuse du héros romantique sont en permanence mis à distance. Pris dans un univers extrêmement réaliste, la folie des héros d'Hoffmann, qui trouve souvent sa source dans une sensibilité exacerbée pour l'Art, renouvelle la perception du monde. Cette démarche est extrêmement utilisée dans son roman majeur, *Les élixirs du diable*.

En effet, Médard craint et redoute, en plus de la damnation éternelle, la dissociation de son moi et la chute dans la folie. Hoffmann a toujours eu cette hantise de perdre la raison. Quand le moine Médard fait refuge dans un asile d'aliénés, l'un d'entre eux lui fait une révélation majeure :

C'est moi Médard, dit Pietro Belcampo, c'est moi-même qui suis la folie, qui t'accompagne partout afin d'aider ta raison, que tu le comprennes ou non, ce n'est que dans la folie que tu trouves ton salut, car la raison est une des choses les plus misérables et elle ne peut marcher droit, il faut qu'elle aille de compagnie avec la folie qui te porte assistance et sait trouver le bon chemin...la folie apparaît sur la terre comme la véritable reine des esprits »⁴¹⁸

⁴¹⁸ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit. p13.

On rajoute **qu' « il n'est autre que ce frère Médard que le Diable poussa à toutes sortes de péchés jusqu'au jour où la justice divine le frappa de folie furieuse »**⁴¹⁹

Il ajoute au fait qu'il plonge dans la folie après l'absorption de l'élixir où il affirme, **« le fait d'avoir goûté avidement à un breuvage infernal du même genre l'avait replongé dans une folie impie et sacrilège »**⁴²⁰. **« il ne peut s'empêcher de pousser de légers cris, qui résonnent comme un rire extravagant , cependant tout cela est peut être simplement un fantasma ou bien encore cette folie qui n'est qu'une légère fièvre accompagnée d'accès intermittents ... »**⁴²¹

4.5 La notion du double

Il s'agit là encore d'un motif fréquent de la littérature fantastique. Le double correspond à la part sombre d'un individu, à ce qu'il ne montre pas. Il génère forcément des tensions et des conflits dans la mesure où il s'oppose à l'autre part constitutive de l'individu.

Lorsqu'on parle de Double, il est difficile de s'entendre ou de savoir de quoi parle-t-on exactement. Certains voudront attribuer à ce mot une entité identique autonome, qui fait la rencontre d'un être pareil à lui dans tous les domaines. Cependant, cette rencontre pourrait engendrer une angoisse ou un malaise. Ce type de double est plutôt moderne puisque c'est le romantisme allemand qui le met à l'honneur, on pourrait le nommer « double psychologique » puisqu'il met l'accent sur le moi, ainsi on pourrait dire que c'est un « double fantastique » puisque sa manifestation est considérée comme une anomalie et une apparition insolite.

On pourrait constater qu'il existe une relation étroite entre la philosophie du romantisme allemand et le double en tant que figure littéraire, elle coïncide avec l'apparition d'un genre littéraire nouveau, le fantastique.

Ces deux thématiques sont liés, d'un côté le double acquiert de nouvelles significations grâce aux procédés du récit fantastique, d'un autre côté il fournit au genre l'un des thèmes capitaux. Pour cela, il faut d'abord connaître les caractéristiques essentielles du fantastique pour établir les conditions de développement du Double. Ce

⁴¹⁹ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit p178

⁴²⁰ *Ibid* p181

⁴²¹ *Ibid*, p241

dernier s'oppose à la logique et à la raison, il côtoie le concept d'illusion, de rêve et de folie, il désigne des événements extraordinaires, bouleversants qui consistent en des apparitions, et à tout ce qui est lié à l'imagination.

Ainsi, le moi romantique devient une entité conflictuelle à part entière, à travers les personnages des histoires de Double, on cite Médard de Hoffmann, dans *Les élixirs du diable*, qui est doté de caractéristiques du héros romantique ; Il est orphelin, il est privé de son origine, il se met en individualité (en tant que moine). Le moi est donc est une nature contradictoire, d'une part il est le seul élément non rationnel de la réalité, et d'autre part il place le moi dans la réalité.

En effet, le héros romantique se trouve dans une situation où on oppose la démesure monstrueuse d'un sujet et le sentiment immense de son vide intérieur. Donc, le personnage romantique n'existe qu'en se réconfortant au néant, selon lui, se voir serait affronter la relativité et les limites de son existence dans le monde. Cela explique que c'est le fait de faire une apparition négative du sujet pour parvenir à une maîtrise, comme on le voit dans l'histoire du double romantique qui s'articule avec le récit des *élixirs du Diable*.

A travers cette notion du double, on distingue le double subjectif et le double objectif. Ce dernier paraît plus marginal. Dans le récit d'Hoffmann, les diverses incarnations d'Aurélié, correspondent à la double face du désir du héros, Médard. D'un côté, l'amour idéal et sacré, d'un autre côté la possession destructrice et la cause de son malheur. Autrement dit, le double objectif ne pose pas la question du rapport du sujet avec lui-même mais s'interroge sur son rapport avec le monde.

Le fait de vouloir éliminer le double, est celui qui veut se défaire à la fois de la vie et de la mort. Médard est attaqué par son double qui se jette sur lui en déclarant :

Je me jetais contre les souches d'arbres et les rochers afin de le tuer, ou du moins le blesser assez grièvement pour l'obliger à me relâcher, mais il riait et c'est moi qui éprouvais les plus vives douleurs, j'essayer de desserrer l'étreinte de ses mains nouées sous mon menton, mais la force du monstre menaçait de m'étouffer...il m'est impossible de dire avec précision combien de temps je pus fuir ainsi à travers les forêts sinistres, poursuivi

par mon sosie. Il me semble que cela dut se prolonger pendant des mois sans que je puisse manger ni boire »⁴²²

C'est contre le « moine fou » que Médard entame une dernière lutte victorieuse, « **je sortis bientôt vainqueur de ce terrible combat** »⁴²³ Toutefois, le double diabolique surgit encore une fois et accomplit le désir de Médard en évoquant Aurélie, sa fiancée, et en la poignardant. On constate que le héros Hoffmannien est marqué par une mutilation symbolique puisque Médard renonce au monde et rejoint définitivement l'anonymat du couvent. Donc, on remarque un accomplissement total par le double, comme le cas de Médard qui commence par le renoncement (par rapport au sacrifice d'Aurélie avant qu'elle ne soit effectuée par un autre) et que son désir pour elle apparût comme maléfique.

Pour Freud, c'est aussi l'un des aspects de ce qu'il qualifie d'inquiétante étrangeté. Dans son essai «Das unheimlich» traduit en français par d'«inquiétante étrangeté», Freud analyse en détail *L'Homme au sable*. Pour lui l'effet d'«inquiétante étrangeté» naît de la régression des états du moi vers des stades normalement dépassés à savoir le dédoublement, la répétition des situations d'angoisse et l'animisme qui avoisine le principe de la superstition.

Le dédoublement se traduit ici par le retour récurrent de figures incarnées par différents personnages. Si des figures sont récurrentes au travers de différentes incarnations, des situations, des motifs se répètent aussi, et par là même se dédoublent. Il est à noter que ces situations répétées sont structurées de façon presque identique et reprennent à de nombreuses reprises des formules et expressions proches sinon similaires. Le thème du double est un motif littéraire fréquent chez Hoffmann. On le retrouve dans *Le Double*, *Le Chat Murr*, *L'Histoire du reflet perdu*, *Les Élixirs du diable*. En France, Maupassant le reprend notamment dans le *Horlà* mais aussi dans *Lui* et Théophile Gautier avec *Le Chevalier double*. Enfin, il faut rappeler *Le Double* de Dostoïevski ainsi que *L'Étrange Cas du Dr. Jekyll et de Mr. Hyde* de Stevenson.

Prenons le cas des *Élixirs du diable* (1815-1816), roman inspiré par *le Moine* de Lewis. Frère Médard, après avoir goûté certain « élixir du diable », est irrésistiblement poussé au mal et jeté dans une série d'aventures où hasard et préméditation, remords et

⁴²² Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit. p270

⁴²³ *Ibid*, p366

concupiscence, rêve et réalité se confondent inextricablement ; il est poursuivi par un « double » qui tantôt le ramène au mal, tantôt le châtie, tantôt expie à sa place.

Je me rendais clairement compte que ce n'était pas moi, mais le pouvoir étranger entré dans ma vie qui accomplissait toutes ces choses extraordinaires, je n'étais entre ses mains qu'un instrument sans volonté dont il se servait pour des desseins que j'ignorais »⁴²⁴

Après des années d'errance, Médard revient au couvent, fait pénitence, sans parvenir à la paix avec lui-même. L'intrigue se perd dans un dédale de rebondissements, et de coïncidences sur le modèle du roman populaire qui marquent aussi le désir d'explorer la face inquiétante de l'esprit humain : le cauchemar de frère Médard fourmille d'images où la psychanalyse et le surréalisme ont reconnu des pressentiments de leurs découvertes.

En effet, on a des difficultés de donner une idée claire de l'histoire incroyable *Les élixirs du diable*, mais on devrait le faire car la signification du récit relève justement de cette complication. Une des complications qu'on décèle du roman est le fait qu'on tombe sans cesse sur des personnages semblables, d'autant que des personnages différents qui portent les mêmes noms, que le sens est soumis à plusieurs interprétations, afin de les dégager il faut remonter dans la généalogie de Médard, au point où il ne sait pas qui il est ni ce qu'il a fait, il croit avoir accompli des tâches que son double pourra les avoir déjà faites à sa place. C'est justement cette ignorance de son identité que Médard constitue le moteur du récit, il s'agit de l'histoire de la conquête du moi, il dit : « **Je suis ce que je parais être, et je ne parais pas être ce que je suis, énigme à moi-même inexplicable ! Mon moi est partagé en deux »⁴²⁵**

Comme on l'a dit précédemment, les doubles dans les *élixirs du diable*, contaminent tous les niveaux romanesques : redoublement de situations et d'actions (le meurtre au poignard), le dédoublement des personnages, comme Médard et Victorin qui s'expliquent par des doubles généalogiques. Les ascendants de Médard s'appellent Franz ou Fransesco et commettent le même péché. D'ailleurs Médard trouve que, dans certaines situations, le double peut être triple puisqu'on se demande si le moine ne serait pas Hermogène ! lui aussi cousin de Médard et de Victorin. Il se prend également pour

⁴²⁴ Hoffmann, *Les élixirs du Diable*, op.cit. p 200

⁴²⁵ *Ibid.* p85.

différents personnages Saint Antoine ou le diable. Aussi, le fait que Médard ait deux mères, une naturelle et l'autre adoptive, l'abbesse.

Ainsi, Médard s'y perd, il n'arrive plus à faire la distinction entre ce qui est bien et ce qui est mal, de même qu'il ne sait plus qui est qui, les deux se tiennent. Les élixirs du diable est un roman de la confusion débordante, c'est en distinguant les êtres que Médard parvient à se libérer. Pour cela, il faut remonter à ses origines, reconquérir son identité, celle de son père, cela va lui permettre d'échapper à son orgueil et à l'affirmation diabolique de soi. Et c'est en prenant conscience de ce qu'il est que Médard parvient à se délivrer, et à trouver la paix dans une identité mesurée.

Le mot diable qui figure dans l'intitulé du roman d'Hoffmann, fait référence à ce breuvage qui contient de la démence « **Parmi les reliques qu'ils s'étaient procurées, se trouvait une bouteille fermée contenant un élixir tentateur dont je savais que Sait Antoine l'avait prise au Diable** »⁴²⁶

Effectivement, ce breuvage engendre un double de Médard, qui n'est autre qu'un Diable, « **on lui a donné le nom du gouffre du Diable qui représente ce que l'on appelle le siège du Diable...on dit que le comte Victorin, de mauvais projets en tête, était assis en cet endroit lorsque soudain le démon lui apparaît...le diable se présenta ensuite au château du baron, déguisé en capucin...** »⁴²⁷

Il rajoute « **homme abominable...va-t'en, non tu n'es pas un homme, tu es le Diable lui-même qui veut me précipiter dans l'abîme éternel, va-t'en maudit va-t'en !** »⁴²⁸

Médard se retrouvait dans une situation de désarroi face à ce qu'il lui arrive, il est complètement gêné par le regard méfiant et soupçonneux qu'ont les autres sur lui, il commence à crier en disant :

Va-t'en !m'écriai-je hors de moi, tu es Satan lui-même, tu es le crime et le meurtre, mais sur moi tu n'as aucun pouvoir ! Effrayés par le son terrible de ma voix, les gens de la grande salle réclamèrent : Il est ivre il est fou, qu'on le mette dehors ! ...l'étranger eut un rire effroyablement ironique qui

⁴²⁶ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit, p175

⁴²⁷ *Ibid*, p149

⁴²⁸ *Ibid* p270

retentit dans la pièce ; frère Médard, frère Médard, disait-il, ton jeu est meurtrier. Va et désespère dans la honte et le repentir ! »⁴²⁹

Médard se sent prisonnier de lui-même et regrette d'avoir été curieux à ouvrir cette fiole, lorsqu'il dit ;

Le fait d'être avidement goûté à un breuvage infernal l'avait replongé dans une folie impie et sacrilège. Mais moi-même n'étais-je pas descendu au rôle de misérable jouet dans les mains de la puissance mystérieuse et maligne, lorsque je me croyais libre, pouvais-je me remuer ailleurs que dans la cage où j'étais désespérément enfermé ? »⁴³⁰

Malgré ce sentiment d'usurpation d'identité, Médard sent toujours que cette dualité lui pourrait être bénéfique, « **Mais la conscience de cette dualité qui troublait mon être m'apporta une consolation, car elle m'annonçait que ma propre force allait toujours augmenter »⁴³¹**

Il avoua plus tard que ce double lui apportait du réconfort quant à l'existence de ce double, il commença à le décrire différemment en affirmant :

son regard, qui autrefois me paraissait si terrible, était devenu doux et compatissant et les traits de son visage avaient perdu toute rudesse. Une indescriptible mélancolie fit tressaillir mon être, il me sembla un messager de la puissance éternelle venu pour me réconforter et me consoler dans ma misère infinie »⁴³²

Dans les *Élixirs du Diable*, l'introspection suscite chez Médard cette réflexion qui annonce Rank et Freud : « Je n'arrivais plus à me retrouver moi-même. Évidemment c'était le hasard... qui avait précipité Victorin dans l'abîme. Je prends sa place, mais pour le vieux Rheinhold, je suis le frère Médard, le prédicateur du cloître de BÖ et pour lui, je suis ce que, véritablement, je suis. »

⁴²⁹ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit. p151

⁴³⁰ Ibid, p178

⁴³¹ Ibid, p200

⁴³² Ibid, p270

Le double fait à tout moment irruption dans une œuvre qui déconcerte Freud lui-même, *Les Élixirs du Diable*. Son commentaire nous éclaire cependant sur ce semblable comme reflet de l'étranger en nous-même ou comme un autre nous-même, qui ferait surgir de notre intimité cela que nous ignorons, que nous redoutons, que nous ne voulions pas voir.

5. La visée sociologique de Stevenson

Stevenson, en tant qu'homme, fut très attiré par les appels sournois de la mort violente. Il était un homme doux, indulgent et d'une conformation sociale excellente.

Par conséquent, dans son roman *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, Stevenson crée un personnage qui tâche quotidiennement à prouver qu'il aime les hommes, en parallèle son double Hyde qui est considéré comme un monstre, essaye d'attirer Jekyll par son instinct élémentaire vers la mauvaise voie. Cependant, on a constaté que le personnage fantastique ne subit pas la solitude mais la recherche. On dit que le personnage fantastique est toujours asocial. S'il est privé de toute attache sociale, c'est parce que le fantastique envisage toujours un individu coupé de toute détermination extérieure, une sorte d'homme en soi. Les défaillances de la société redoublent celle de l'individu, il y a apparition du phénomène dès qu'on lui en laisse la possibilité.

L'histoire se déroule au XIXe, dans une Angleterre victorienne rigide et codifiée. Stevenson n'appesantit pas sur la description de la société de l'époque, mais il décrit le parler et les formules de politesse qui étaient d'usage entre gentlemen. Le notaire Utterson est un pur produit de cette époque.

Ce conte n'est pas adressé aux mauvaises personnes ou pour les obsédés, il s'agit en fait, de notre vie quotidienne mêlée avec art aux décors indescriptibles des grandes peurs collectives ou solitaires. Prenons un exemple, le thème de l'héritage a déjà été évoqué par Balzac et qui a été repris par Stevenson, c'est un sujet qui renvoie aux conflits dans la société de l'époque ; Don Juan, obsédé par la question de l'héritage de son père, Hyde s'obstine également et établit tout un plan afin de convaincre Dr Jekyll de lui écrire un testament en affirmant :

Le testament stipulait non seulement que, en cas de décès de Henry Jekyll, docteur en médecine, tous ses biens devraient passer en la possession de son ami et bienfaiteur Edward Hyde, mais en outre que dans le cas où le dit Dr Jekyll viendrait à

disparaître ou faire une absence inexplicée d'une durée excédant trois mois, le dit hyde serait sans plus substitué à Henry jekyll... »⁴³³

On peut s'interroger sur la volonté de Jekyll de remettre en cause les structures de la matière, sur la plausibilité de ce produit chimique, Stevenson expliquant longuement à la suite de quelles recherches Jekyll a pu se transformer en Hyde, de cette métamorphose à laquelle est donné un fondement pseudo-scientifique.

5.1 La société londonienne

Le fantastique étant l'intrusion du surnaturel dans la réalité quotidienne, l'auteur semble réaliste. Londres est bien décrit, le brouillard est mentionné souvent et contribue grandement au climat de l'histoire. Le plus important est l'évocation de l'époque victorienne caractérisée par une morale rigide qui amène même les honnêtes citoyens à trouver un exutoire à leurs instincts.

Au-delà de son caractère fantastique, le roman de Stevenson est aussi réaliste. Une image assez claire de la société londonienne se dégage au fil de l'histoire, c'était une société assez rigide, ordonnée, conformiste, où les classes sociales existent vraiment comme; l'expression « honorablement connu » revient à plusieurs reprises; le rituel d'Uttersson qui lit sa bible et qui va ensuite se coucher tranquillement est typique de cette époque-là; les riches Utterson et Enfields qui se promènent dans les ruelles des quartiers ouvriers de Londres, dont les habitants prospèrent l'espoir de s'enrichir encore.

Outre le parfait maniement de la plume d'auteur de textes fantastiques, Stevenson est aussi un écrivain réaliste. C'est un rêveur vivant au milieu d'une société très stricte. Il s'en évade spirituellement par la littérature, et en réalité grâce à ses voyages à travers le monde.

5.2 Le double, thème majeur de Stevenson

Comme on l'a déjà vu auparavant, ce thème a déjà été évoqué chez Hoffmann à travers son œuvre. Stevenson traite également la dualité de la personnalité, le thème du dédoublement et la lutte des contraires en un même individu dans son roman *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*.

⁴³³ Stevenson, *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p39.

Nombreux sont les romans anglais de l'époque hantés par la question de la double personnalité. Il s'agit surtout de la dualité au sein même de l'homme ou d'une société où le double jeu est de rigueur, surtout chez les personnes perverses peu faciles à repérer parmi les personnes plus respectables.

Dualité, dédoublement et métamorphose sont les trois thèmes traités par Stevenson dans son œuvre et qui sont les trois étapes d'un triptyque progressif;

- Jekyll conscientise d'abord sa dualité « **je ne me trouvais déjà réduit à une profonde dualité d'existence** »⁴³⁴

- Ensuite, il vit un dédoublement particulier « **je n'étais pas plus moi-même quand je rejetais la contrainte et me plongeais dans le vice, que lorsque je travaillais à acquérir le savoir qui soulage les peines** »⁴³⁵

- Enfin il finit par se métamorphoser de Jekyll en Hyde et inversement au début, à des moments de son choix, ensuite involontairement.

Ce qui est essentiel, c'est le mystère de ce dédoublement, de cette « *profonde dualité d'existence* », car on ignore tout de la véritable personnalité du Dr Jekyll. Selon Utterson, «il a eu une jeunesse un peu orageuse ».

Les histoires de fabrication de doubles tiennent des deux catégories, de la rencontre et de la séparation. Dans Docteur Jekyll et Mr Hyde de Stevenson, la création de Hyde correspond à la fois à une scission, comme si Jekyll se séparait de son ombre, et à une apparition qui n'était pas là auparavant. On peut situer le moment initial de cette scission hors du champ de la narration, ainsi le lecteur ne réalise que progressivement que Hyde n'est autre que Jekyll. Or, du côté de l'ordre chronologique, l'unité devient dualité.

D'une part, il y a dans la manifestation du double, l'équivalent d'un refoulement ou d'un refus, Jekyll se sépare de Hyde, le médecin savant laisse filer son ombre. D'autre part, la création du double indique qu'on ne peut pas réduire cette séparation au simple refoulement freudien. Toute l'histoire du double devient alors celle de la possibilité de récupérer une moitié qui appartient à quelqu'un d'autre, ou qui est devenue folle comme Docteur Jekyll et Mr Hyde. « **malgré toute ma duplicité, je ne m'héritais nullement le nom d'hypocrite, les deux faces de mon moi est égalent d'une sincérité parfaite** »⁴³⁶

⁴³⁴ Stevenson, *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit. p12

⁴³⁵ *Ibid*, p130.

⁴³⁶ *Ibid*,p130.

En effet, cette manifestation du double, en particulier la séparation, correspond à une perte de pouvoir du sujet sur lui-même. Elle crée toutes sortes de formes de dépendance. Le double devient alors une obsession, où on évoque la présence d'une ironie autodestructrice. Il va jusqu'à vouloir se débarrasser et peut aller jusqu'à le détruire, c'est le sort que doit subir Jekyll. La prise de possession du double par le diable ou par l'une de ses créatures concrétise ce retournement. Le désir de libération se transforme en dépendance. **« je traversai la cour où, du haut du ciel...Moi la première créature de ce genre que leur eût montrée leur vigilance éternelle...et arrivé dans ma chambre je me vis pour la première fois en présence de Hyde »**⁴³⁷

D'autre part, il croit en des aberrations scientifiques, il veut remettre en cause les structures de la matière. Mais cela ne suffit pas pour expliquer le transfert psychanalytique qui lui a fait avoir de la sympathie pour ce Hyde qui ne devrait lui inspirer que de la répugnance, pour trouver des justifications *«les deux faces de mon moi étaient également d'une sincérité parfaites»*, trouver même du plaisir à sa métamorphose, s'enorgueillissant d'être *«le tout premier homme qu'il en agit de la sorte pour ses plaisirs»*.

L'impossibilité de toute explication logique fait qu'on se trouve devant un des cas psychologiques les plus mystérieux et les plus célèbres, qu'apparaissent l'idée de la double personnalité, le vieux thème de l'homme fasciné puis vaincu par son double parce que victime d'un sentiment de culpabilité encore renforcé à l'époque victorienne, ce qui annonce l'analyse des pulsions inconscientes à laquelle Freud procédera bientôt. La distinction que fait Jekyll entre *«mon moi originel et supérieur et mon moi second et inférieur»*. De là, il n'y a qu'un pas pour arriver à la nouvelle de Stevenson qui est très didactique.

Selon Schowb, la réalité du roman de Stevenson est complexe, ce surgissement de l'altérité intime renvoie plus à la terreur qu'au doute intellectuel, caractéristique du fantastique classique selon Todorov. Le personnage est possédé non par un autre mais par une zone obscure de soi, et c'est justement ce thème qui est traité par Stevenson.

L'évocation de l'esprit de l'époque victorienne entraîne une dénonciation de la moralité rigoureuse qui condamne le plaisir en prétendant qu'il conduit au crime, qui fait de l'instinct le Mal, qui amène le docteur Jekyll à se reprocher des péchés et à juger leur punition nécessaire et imprescriptible, qui lui impose donc un refoulement et un secret

⁴³⁷ Stevenson, *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p135.

dont la faillite est prouvée par son destin tragique. L'histoire inspire aussi une réflexion sur la dualité de l'être humain « *l'homme n'est en réalité pas un mais bien deux* ».

La nouvelle rendit Stevenson célèbre, d'autant plus que, quand, en 1888, l'affaire de "Jack l'éventreur"⁴³⁸ vint bouleverser l'Angleterre, certains s'empressèrent d'y voir une œuvre prémonitoire : l'anodin docteur Jekyll qui se transformait en un monstre redoutable parut la parfaite illustration de ce chacun imaginait de Jack qui pourrait être une personnalité en vue de la bonne société qui, la nuit venue, endosserait les habits d'un assassin et que sa position dans le monde empêcherait d'être inquiétée.

Nous avons donc avec la parole de Hyde, un versant nouveau de l'histoire, où le monstre ne l'est d'abord que par son visage et son aspect, ainsi il donne une version nouvelle des deux incidents liés, celui de la fillette qu'il n'agresse pas mais au contraire tente de sauver de la pédophilie du Docteur Ferguson et de l'assassinat de Carew.

Par là, il dénonce à la fois l'hypocrisie de la société qui refuse de voir les crimes lorsqu'ils sont commis par les notables, mais trouve abominable le meurtre de l'un de ces mêmes notables. Il montre aussi la difficulté de vivre dans cette société, lorsqu'on est différent, si l'on n'est pas notable.

On se situe dans la perspective d'un récit qui n'est qu'une prise de parole d'un individu qui s'assume tel qu'il est, pris dans les filets d'une société de notables hypocrites, qu'est la société victorienne, qui peuvent agir mais sans être inquiétés, et protégés par leur statut et leur masque social. Au point que le regard critique porte plus sur la monstruosité de la société victorienne que sur Hyde lui-même, qui se présente comme une victime de Jekyll et des autres notables.

5.3 La marque du péché chez Stevenson

Stevenson a eu la volonté de présenter le péché comme un mal héréditaire, un être qui subit cette contamination, éprouve le sentiment obsédant de sa duplicité. Ainsi, les récits fantastiques de Stevenson sont donc d'une extrême cohérence : le thème du péché, inséparable du thème pathologique et fantastique du double, ne cesse d'être représenté et dramatisé dans ses œuvres, qui s'attachent à montrer les deux aspects conflictuels et

⁴³⁸ Jack l'Eventreur est le surnom donné à un tueur en série ayant sévi dans le district londonien de 1888.

solidaires de l'être humain. Le cas étrange du Docteur Jekyll est un roman où l'obsession de la dualité constitutive de l'homme est soulignée de la manière la plus intense.

L'auteur assure que c'est à partir des images oniriques qu'il a pu composer ses deux récits en se contentant ensuite de les interpréter et de leur donner une signification morale et sociale.

Si Stevenson traite le thème du péché sous une forme allégorique, il faut toutefois rappeler que l'allégorie chez l'auteur est précédée par un ensemble d'images qui contribuent à cet effet d'élucidation s'interrogeant sur la signification de leur dualité et sur la nature du péché. Cette interrogation renvoie à la réflexion élaborée par Stevenson sur les rapports de l'être et de son double.

L'allégorie a pour fonction de faire converger tous ces reflets vers une image unique qui en épuiserait toutes les significations. Ainsi, cet essai s'efforce de mettre au clair l'aspect nocturne de toute âme, l'écriture fantastique fondée sur l'allégorie témoigne donc des rapports étroits qui unissent et opposent, dans l'œuvre de Stevenson, l'être des profondeurs et l'être de la conscience, l'écrivain fantastique et son fameux double.

Le silence, le mystère et le secret envelopperont Jekyll et Hyde jusque dans sa fin ignominieuse, mais il n'est pas interdit de demander dans quel abîme de l'obscurité le médecin avili en Mr Hyde va perdre son âme!

En effet, Stevenson était poursuivi par le spectre d'anciens péchés dont il jugeait la punition nécessaire et imprescriptible. Par la suite, ces silences deviennent éloquents puisqu'on ne parle bien que de ce qu'on connaît bien. Il est certain que Stevenson ait voulu décrire « la jeunesse un peu orageuse » du Docteur Jekyll avec les détails empruntés à la sienne, et prêter à Mr Hyde ses propres fréquentations. Le destin tragique du Docteur Jekyll démontre la faillite du refoulement et du secret, car se défouler en secret est pire que se refouler. L'homme doit s'accepter tel qu'il est, et se voit au grand jour.

L'œuvre fantastique de Stevenson est placée sous le signe de la continuité, « **elle ne cesse de manifester la volonté d'exprimer le dualisme originel du psychisme humain, et cela en se fondant sur une représentation allégorique du péché.** »⁴³⁹

⁴³⁹

Milner, *Freud et L'interprétation des rêves*, op.cit. p218

5.4. Entre le rêve et la réalité

Le rêve est considéré comme une régression, il nous fait communiquer non seulement avec l'enfance de l'individu, mais avec celle de l'humanité. Derrière cette enfance individuelle, écrit Freud dans son chapitre : « **nous entrevoyons l'enfance phylogénétique, le développement du genre humain, dont le développement n'est en fait qu'une répétition abrégée, influencée par les circonstances fortuites de la vie** »⁴⁴⁰

En fait, Stevenson nous rapporte sans cesse les cauchemars de son enfance, parmi eux, il revenait régulièrement sur un rêve au cours duquel un jeune garçon se voyait convoqué devant un tribunal et sommé de réciter une leçon dont il avait oublié un mot, donc le rêveur paralysé par l'angoisse, se trouvait incapable d'articuler la moindre parole. Cette scène onirique constitue l'expression intense d'un sentiment de culpabilité que l'auteur suggère être requis de dire sa leçon, c'est le fait de s'entendre donner l'ordre de s'avouer coupable ou de reconnaître une faute et d'accepter de l'expié au prix d'un rigoureux châtement.

Ainsi, ne pas s'avouer un coupable c'est bien commettre le péché capital. Ce cauchemar terrible révèle donc une obsession de la faute qui a pris racine dès l'enfance de Stevenson.

En fait, tout au long de son existence, l'auteur du Cas étrange de Dr Jekyll et de Mr Hyde, s'est interrogé sur les phénomènes oniriques qui sont étranges dont il était sujet et témoin à la fois. Dans ses rêves, l'écrivain se trouve confronté à un autre visage de lui-même, et il a rapporté que pendant ses songes, il a toujours observé avec vigilance les cas de dédoublement oniriques auxquels il est sujet.

Donc, les rêves que décrit Stevenson se présentent toujours comme l'expression d'un éternel conflit entre ses deux personnalités; celle de l'observateur, qui ne cesse de s'analyser et d'analyser les autres, ainsi que celle du rêveur qui semble doué d'une autonomie déroutante. Dans ce sens, l'auteur, à travers ses rêves, exprime les rapports étroitement liés entre le sujet et son double, ainsi que l'étrange altérité de cet autre moi.

C'est pourquoi, si Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde a dramatisé le conflit entre les deux parties d'un même individu, ce récit est le point d'aboutissement

⁴⁴⁰ Milner, *Freud et L'interprétation des rêves*, op.cit. p40.

d'un thème qui est omniprésent chez Stevenson. Ce récit fait donc partie de l'ensemble d'une œuvre fantastique qui reflète l'obsession du péché et du double.

Le lien entre le rêve et la littérature consiste non à rapprocher le contenu des rêves du contenu d'œuvres littéraires mais plutôt à rapprocher les procédés d'élaboration du rêve et de l'œuvre littéraire.

En somme, à travers ce chapitre, nous avons tenté de donner un panorama de la théorie et de la méthode sociocritique comme l'un des outils excellents de l'analyse littéraire. Nous disons que c'est la méthode la plus en vue en critique littéraire, car elle est dans le plein ancrage de la société qui donne naissance au roman.

De prime abord, nous avons tenté de définir les termes clés pour éclairer le lecteur de ce travail. Au départ nous avons levé la confusion qui pouvait s'établir entre la sociocritique et la sociologie de la littérature en citant les idées des grands théoriciens de la sociocritique tels que l'ironie chez Lukacs et la dérision chez Goldman. En effet, on retrouve ces thèmes chez nos écrivains, surtout Balzac et Hoffmann qui les utilisent dans leurs récits afin de leur attribuer un caractère fantastique. Dans le prochain chapitre, nous allons nous tourner vers une autre sorte d'approche, qui consiste à étudier le thème de l'élixir en tant qu'objet sémiotique.

Le lecteur du récit fantastique du XIX^{ème} siècle est invité à se perdre volontairement dans une illusion qui possède tous les pouvoirs de la réalité au point de réveiller les plus vives émotions en lui. Ce qui est incontestable, c'est que ces personnages ont le pouvoir de séduire le lecteur par un ensemble de traits moraux qui sont largement perçus comme positifs.

Même si Don Juan, Médard et Jekyll/ Hyde ont préféré créer dans leurs œuvres, un obstacle sous forme de personnages lacunaires, et contre lequel le lecteur va se heurter, ils ont par contre ouvert une porte permettant à ce même lecteur d'aller au-delà de l'histoire et de découvrir des significations profondes sur la nature de ces héros.

Ainsi, doués d'une longue vie littéraire, à des degrés différents, Balzac Hoffmann et Stevenson s'imposent à la conscience du lecteur qui croit en leur existence. Cela est confirmé par Jouve qui pense que la description du personnage se complète au fil de la lecture. Nous nous sommes inspirée de ce que Jouve propose comme nouvelle approche du personnage, plutôt que de le considérer comme un être de papier, ayant la mission de

remplir une fonction textuelle, nous avons fondé l'analyse de son portrait sur l'effet qu'il provoque à travers un texte.

En analysant les portraits de Don Juan, Médard et Jekyll, nous sommes tombée dans l'illusion référentielle, au point qu'il nous est arrivé de voir dans ces personnages fictifs des personnes réelles et indépendantes de la fiction où elles interviennent. De ce fait, le portrait des trois personnages fantastiques que nous avons évoqués dans notre analyse, constituent un code descriptif, un système de signification, qui contribue à l'effet du réel dont semble jouir le roman fantastique du XIX^{ème} siècle.

Ensuite nous avons tenté de donner un panorama de la théorie et de la méthode sociocritique comme l'un des outils excellents de l'analyse littéraire. Nous disons que c'est la méthode la plus en vue en critique littéraire, car elle est dans le plein ancrage de la société qui donne naissance au roman.

De prime abord, nous avons tenté de définir les termes clés pour éclairer le lecteur de ce travail. Ensuite, nous avons levé la confusion qui pouvait s'établir entre la sociocritique et la sociologie de la littérature en citant les idées des grands théoriciens de la sociocritique tels que l'ironie chez Lukacs et la dérision chez Goldman.

La conclusion à tirer de cette analyse est que l'intrigue fantastique est construite différemment par les trois auteurs, puisque chacun a une finalité subjective. Quant à la consommation de ce breuvage qu'est l'élixir, Balzac met en œuvre un personnage qui cherche à tout prix la longévité, Hoffmann utilise un personnage religieux où il est séduit par la tentation et tombe dans le péché après avoir absorbé cette liqueur et fait de son personnage un diable. Et enfin Stevenson qui crée un personnage double à son héros Jekyll en voulant absolument séparer les deux vertus qui semblent omniprésentes en lui ; le Bien et le Mal. Ainsi, après avoir analysé les trois personnages principaux, nous jugeons que le chapitre suivant serait complémentaire au chapitre précédent, puisque nous examinerons l'élixir en tant qu'objet sémiotique, nous verrons comment ces trois personnages se sont servis de cet objet afin d'atteindre leur objectif.

CHAPITRE 2

L'ELIXIR EN TANT QU'OBJET SEMIOTIQUE

Par la suite, nous clôturerons notre analyse par l'étude de l'aspect sémiologique dans les trois œuvres puisqu'il est fondamental d'éclaircir quelques notions sémiotiques qui renvoient aux thèmes majeurs de notre corpus ainsi que l'étude du thème de l'élixir comme étant une figure et un motif indispensable à la métamorphose qui se crée chez les personnages dans nos trois romans. Nous nous interrogerons effectivement sur la notion de l'élixir en tant que « signifié » en tant qu'agent transformateur qui renvoie cet objet fantastique à un univers de la magie littéraire, où on assiste à un phénomène de transformation d'état d'âme, ce qui nous amène justement à étudier davantage tous ces domaines.

1. Une sémiotique du discours fantastique

L'importance de la contradiction dans la composition du discours fantastique a été signalée par la critique et le carré sémiotique de Greimas⁴⁴¹ assignant au fantastique une place de choix qui est non reconnue encore à ce jour. Le rôle structurant de la contradiction est confirmé par notre méthode d'investigation, qui envisage l'acte de lecture sur le mode de l'élaboration d'un acte démonstratif.

A partir d'une approche greimasienne jointe à la narratologie, Sophie Geoffroy-Menoux montre, à propos du fantastique, **«comment les contradictions entre les structures actantielles sous-jacentes et le modèle apparent renforcent l'extraordinaire ambiguïté déjà instaurée par les jeux troubles de l'auteur au niveau de la narration ; focalisation, temporalité, modalité»**⁴⁴² Et justement c'est le cas des trois récits que nous

⁴⁴¹ Le carré sémiotique explicite en effet, les relations qui organisent et définissent une catégorie sémantique, En prenant l'exemple du récit fantastique de Balzac *L'élixir de longue vie*, nous pouvons tenter de rendre compte d'une organisation logique de ce texte en reportant sur le carré sémiotique, par rapport aux indications que nous avons réunies dans les précédents chapitres. Dans le récit balzacien, la mort n'est pas l'équivalent de ce qu'on appelle « la mort » au sens commun, mais ici la mort envoie à la vie. La concession de surface faite à l'idée qu'il y a des transformations visibles entre la vie et la mort et qu'elles se déroulent dans le temps, cette concession est abolie par l'affirmation de la permanence de la notion du « vivant », dont ce terme a été fréquemment employé dans le récit ; « vous vivez...vous vivrez ». C'est une nouvelle manière de poser ce qui apparaît désormais comme l'isotopie principale du texte de Balzac.

⁴⁴² Sophie Geoffroy-Menoux, « Théories du fantastique: construction, déconstruction, reconstruction », publication électronique consultée le 10 septembre 2009 : <laboratoires.univ-reunion.fr/oracle/documents/fantastiquetheorie.pdf>

études où nous relevons des contradictions apparentes et c'est ce qui nous renvoie à la dimension fantastique des trois romans.

Aussi, Edmond Cros, définit le texte fantastique comme «**un espace de pluriels et de contradictions**»⁴⁴³ Donc, le texte fantastique serait-il une manifestation paroxystique de sa nature contradictoire ?

L'analyse sémiologique, dans *L'élixir de longue vie*, nous a permis de montrer que le sémème « vivant » est permanent à travers le texte de Balzac, avec les traits suivants ; animé, atemporel ou duratif. C'est justement l'emploi de ce sémème clef, qui est équivoque au milieu de sémèmes univoques, qui donne l'impression de rigueur au texte balzacien.

2. L'objet dans le récit fantastique

Le fantastique s'ingénie à montrer, à travers des œuvres littéraires, des objets qui échappent à leur créateur afin d'attaquer toutes les supériorités potentielles de domination de l'homme sur la nature. Parmi les thèmes qui y sont traités, il existe des auteurs qui ont été incapables de maîtriser leur pouvoir et qui enfin, ont été dépassés par les objets qu'ils croyaient maîtriser. Comme le cas d'Hoffmann qui n'arrivait pas à maîtriser son personnage Médard, à la suite de l'absorption de l'élixir, qui le poussait à la tentation vers le péché malgré son appartenance religieuse et mystique.

Mais ce thème est loin d'être la seule façon de rompre la réalité en passant par l'objet. En effet, dans l'univers fantastique, il existe de multiples objets qui deviennent de véritables figures fantastiques comme les automates ou les statues. Cependant, nous évoquerons des objets tels que l'élixir qui est doté d'un pouvoir magique, et qui joue des rôles importants dans le texte fantastique.

Le récit fantastique offre à la fiction l'espace d'une expression de l'étrangeté, de l'inquiétant et de l'angoisse. Puisqu'elle comporte signe dépouillé d'une forme référentielle, n'existant que pour soi, la conduisant à l'établissement d'une signification ; un monde insolite dont on ne sait pas s'il est réalité ou imaginaire, rêve ou folie, ce sont autant d'exemples de scènes fantastiques que de signes.

⁴⁴³ Edmond Cros, « La réécriture de l'Histoire dans le roman », Journée d'études du Séminaire Amérique Latine, 7 novembre 2009, Actes à paraître.

Dans notre corpus, l'icône est, d'une part, la source d'attente angoissée, de suspense, puisqu'on attend avec inquiétude la manifestation de l'objet du signe, le roman place d'une certaine façon, le lecteur dans une attente angoissée de la suite des événements.

Il emploie en effet certains procédés qui mettent en suspense la signification, c'est-à-dire le statut réel ou fictif d'un événement, comme l'utilisation de l'élixir par Don Bartholméo, produit jusqu'à la fin de sa vie, représenté dans le récit de Balzac *L'élixir de longue vie* ; D'autre part, elle est pleine d'ambiguïté puisque sa nature ne permet pas d'identifier son objet, définissant un texte où il est question de « **double sens, d'équivoque, de sens obscur, incertain, de polysémie** »⁴⁴⁴.

Plus précisément, on parle dans le fantastique *d'ambiguïté disjonctive*, qui correspond plutôt au sentiment d'ambivalence et d'hésitation du lecteur vis-à-vis d'une situation qui pourrait avoir plusieurs explications et sens possibles. Ceci s'applique à Stevenson qui, à travers son roman *Le cas étrange du Docteur Jekyll*, pousse le lecteur à se poser d'innombrables questions et par conséquent à ne pas se référer directement à l'objet décrit par le narrateur.

Cette ambiguïté disjonctive s'exprime d'abord par le biais d'un jeu entre les possibles origines des signes, ceci nous pousse à comprendre l'origine d'une série de phénomènes insolites dont on ne parvient pas à expliquer la cause. Cela pourrait renvoyer à une énigme ou bien à un accident de signes, c'est une coïncidence étonnante dont le seul auteur serait la force du hasard, puisque le texte de Stevenson propose les deux solutions.

On pourrait considérer que la première nous amène à un fait rassurant, du moment où elle inscrit la quête dans le domaine de la rationalité, du sensé, comme le cas de Stevenson qui fait de son personnage Jekyll un être complètement rationnel. Et de l'autre côté, un phénomène inquiétant, tel que le personnage Hyde, à travers lequel nous déduirons que l'auteur a voulu atteindre une finalité dans son roman qui est la volonté de séparer le bien du mal.

Par la suite, nous nous intéresserons à la position de l'objet⁴⁴⁵ dans l'organisation du récit, et le rôle qu'il joue au niveau de l'interprétation de l'évènement surnaturel ou qui

⁴⁴⁴ Anne Hérault, *Les enjeux de la sémiotique*, Puf, 2012, p14

⁴⁴⁵ Laurent Lepaludier dédie un chapitre de son ouvrage au problème du statut de l'objet ; il y traite du statut linguistique et sémiotique de l'objet. En tant que signe, « l'objet entre dans le système sémiotique du texte littéraire, ce qui le relie à l'ensemble du texte ». Lepaludier, L., *L'Objet et le récit de fiction*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 31-34

relève plus amplement d'un corpus fantastique, en tant qu'énonciation. Tous ces points cités sont causés par une lecture ou une relecture.

A une première lecture, on s'intéresse à la progression des événements de l'histoire, on assiste, par exemple dans *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, à l'animation des objets dans la chambre du héros, des objets qui deviennent personnages dans l'aventure nocturne du héros. Ces objets comportent pourtant les traits d'un changement survenu au cours de ce laps de temps

En effet, chez Hoffmann dans *Les élixirs du Diable*, le narrateur ne cesse pas d'évoquer la fiole tout au long de son récit, qu'il cache soigneusement dans la fameuse armoire, il raconte :

...une bouteille fermée contenant un élixir tentateur, et que Saint Antoine avait prise au Diable. Aussi, cette fiole fut-elle soigneusement conservée, bien que la chose me parût tout à fait déplacée et opposée à l'esprit de piété que doit inspirer les vraies reliques. Mais un désir indicible s'empara de moi. Je voulus savoir ce qu'il pouvait bien y avoir dans la bouteille. Je parvins à la détourner, je la débouchai et j'y trouvai un vin d'un parfum délicieux et d'une saveur douce et agréable que je bus jusqu'à la dernière goutte »⁴⁴⁶

Médard faisait de cette fiole un personnage avec qui, il s'adressait couramment dans le récit, comme s'il était réellement un objet animé, « **Donne-moi de ton vin et je serai à toi entièrement** »⁴⁴⁷. Il communiquait également avec cet objet qui contenait le breuvage ;

Cette étonnante boisson, ne pourrait-elle donner de la force à ton esprit, ne pourrait-elle rallumer la flamme éteinte et la faire briller d'une vie nouvelle ? Si ce breuvage a sur toi un effet bienfaisant, ne serait-ce pas la révélation d'une parenté mystérieuse de ton esprit avec les forces naturelles cachées dans ce vin ? »⁴⁴⁸

⁴⁴⁶ Hoffmann, *Les élixirs du Diable*, op.cit, p175.

⁴⁴⁷ *Ibid*, p167.

⁴⁴⁸ *Ibid*, p60.

Toujours avec une première lecture de *L'élixir de longue vie*, elle nous révèle la même animation d'un objet, cette fois-ci, d'un oeil réanimé de Don Bartholméo, à partir duquel reprend la vie royale du personnage au sein de son château. L'événement survient une fois de plus chez le fils Don Juan, où l'objet prend figure du personnage où à la fin, l'objet recourt à la tête de Don Juan qui se détache de son corps.

La première lecture d'un grand nombre de récits fantastiques n'est donc plus simple lecture en progression d'un lecteur séduit par l'histoire en cours, elle est en même temps, sans qu'on le veuille, lecture en compréhension, puisqu'un texte nous renvoie à un autre.

L'intérêt ne serait pas moins grand, vu leur rôle final dans l'interprétation du récit. Notre intérêt pour l'objet est d'autant plus important que celui-ci occupe une place centrale dans un grand nombre de récits fantastiques.

L'usage de l'objet en littérature fantastique est abondant, depuis l'emploi archaïque dans les contes populaires ou merveilleux ainsi que dans les légendes et les mythes. En effet, dans les contes merveilleux, une catégorie spéciale est représentée par les objets doués de pouvoirs magiques, le plus souvent des objets qui deviennent des outils, le cas de l'adjuvant du héros dans sa quête.

Ainsi, dans notre corpus, les personnages sont en perpétuelle quête devant l'objet magique qui est l'élixir. Pour cela Propp enregistre un changement dans la perception de ce type d'objets une fois survenu le développement des populations primitives. En ce sens, l'objet est d'abord étroitement lié à l'adjuvant, personnage cherchant à modifier, à travers l'élixir, le monstre et le diable qui offrent à l'héros un pouvoir absolu qui l'entraîne vers son but ultime.

Cela nous pousse à évoquer également le récit de Balzac, *L'élixir de longue vie*, qui par l'œil devenu animé par l'application de l'élixir sur son visage, que le personnage vit une résurrection. A son tour Don Juan revit le même scénario, mais son fils le lui étale sur le bras. Donc, on conclue que juste une partie d'un objet pourrait donner naissance à un « tout ».

En littérature fantastique, souvent l'objet à valeur magique peut ne pas apparaître dès les premières lignes, il est apparent juste avant que l'évènement étrange n'ait lieu. Dans les trois romans de notre corpus, le récit nous met en présence d'un objet qui est l'élixir. C'est l'évènement central, autour duquel s'organisent les évènements, il apparaît dans les séquences évènementielles du récit.

Mais sa première apparition au niveau textuel n'est perçue qu'après coup, lorsqu'une deuxième mention déconcerte le lecteur et réclame un retour en arrière dans son effort de compréhension du récit.

Pourtant, la clôture du récit remet toujours en cause l'objet « l'élixir » à sa quête finale, puisque dans les trois romans, les personnages touchés de près par cet objet, par ce breuvage, ont retrouvé la mort, soit après pénitence comme c'est le cas de Médard d'Hoffmann, soit ils sont morts d'une manière tragique comme ce fut le cas de Don Juan de Balzac et de Jekyll de Stevenson.

En effet, l'objet oblige le lecteur à faire un retour en arrière et à interpréter, cette fois-ci chez Balzac la scène de Don Juan appliquant l'élixir uniquement sur l'œil de son père et pas sur tout son corps comme il lui a été demandé, cela n'est plus comme une simple prémonition, mais aussi comme l'avertissement de la mort de l'abbé, et non sa résurrection -puisqu'il ne l'étalera que sur une minime partie.

Chez Hoffmann, l'objet survient au début de la séquence, tout en étant un objet de l'univers réel destiné à une métamorphose à travers le personnage Médard, il peut être objet de l'univers irréel comme le rêve, et également de l'univers mystique, le fait de toucher les lieux saints. Ainsi l'élixir est un objet presque insignifiant au départ, il devient sacré à la fin du texte.

L'irréel, le mystique, la légende et le réel se rencontrent dans un objet, ce qui engendre le sentiment d'extraordinaire, de mystérieux et de stupéfaction. L'objet y remplit une fonction codifiante et fait appel à l'attention, c'est un point qui exige la lecture à rebours, orientant le lecteur et déclenchant à chacune de ses mentions un retour interprétatif en arrière. L'objet devient générateur de l'action et de la trame fantastique.

Il est vrai justement par le fait qu'un objet final provenant d'un univers apparemment irréel pose celui-ci comme réel. Un bon lecteur doit toujours trouver des explications à travers l'objet traité dans le récit et que ce n'est que le personnage, qui pourrait lui emprunter des capacités extraordinaires, comme l'affirme Anne Hérault « **Le texte fantastique use au mieux du contrat de connivence avec le lecteur en construisant un état de duperie.** »⁴⁴⁹

⁴⁴⁹Anne Hérault, *Les enjeux de la sémiotique*, Puf, 2012, p54

Comme le cas de Stevenson, qui nous présente un personnage donnant l'air d'être vraisemblable, le Docteur Jekyll est représenté tel un médecin très estimé de tout le monde et très compétent. Après une recherche empirique dans le domaine de la Chimie, il finit par inventer un breuvage qui fera toute la différence dans son récit. C'est ce qui a créé le passage de l'univers fictionnel semblable à l'univers fictionnel invraisemblable.

L'objet doit être pris en considération dans les relations qu'il entretient avec l'homme, puisqu'il est modifié, recréé, inventé ou réinventé par celui-ci. Comme chez Don Juan, qui par besoins, désobéit à son père qui lui a demandé d'appliquer le fameux élixir sur son corps. Médard également, personnage d'Hoffman, qui use de cette liqueur pour des fins sociales et mystiques, ainsi que le Docteur Jekyll, qui inconsciemment, fait renaître de son personnage, un double qui est représenté comme un monstre dans le roman de Stevenson.

En outre, dit Baudrillard, « **les connotations formelles et techniques s'ajoutent à l'incohérence fonctionnelle, c'est tout le système des besoins - socialisés ou inconscients, culturels ou pratiques - tout un système vécu inessentiel qui vient refluer sur l'ordre technique essentiel et compromettre le statut objectif de l'objet** »⁴⁵⁰.

Pour le fantastique, ce dont Baudrillard parle en termes d'« inessentiel » du vécu de l'objet, la personnalisation, la connotation⁴⁵¹ formelle liée à la couleur ou à une certaine forme, l'emporte, dans beaucoup de cas sur l'essentiel technique. L'animation des objets est parfois signe d'interaction fantastique, car l'objet peut prendre vie suite à la magie. Ce type de transformation de l'objet par la magie tient plutôt à un fantastique traditionnel. Par contre, prenons l'exemple du réalisme de Balzac qui s'implique dans le pouvoir de l'imagination et de la volonté d'agir sur le monde extérieur afin de le transformer.

⁴⁵⁰ Baudrillard, J., *Le système des objets*, Editions Gallimard, Paris, 1968, p. 9

⁴⁵¹ On appelle dénotation du fait fantastique, tout ce qui est en transformation apparente du monde ; l'inquiétude, la peur, l'anxiété, les interrogations posées sur le monde réel et de tout ce qui relève du protagoniste narrateur

Ainsi, « **le discours forme le plan d'expression, qui est le signifiant, et l'ensemble du thème fantastique est alors appelé, un système connoté⁴⁵², dont le plan d'expression est constitué par un système de signification** »⁴⁵³

Alors, le récit fantastique peut se définir, sur le plan sémiotique, comme « **une technique d'évasion sémantique, le système de dénotation commande l'inachèvement narratif et l'incertitude des signes parce qu'il évite de nommer un sens** ».⁴⁵⁴

L'animation des objets est parfois signe d'interaction fantastique, car l'objet peut prendre vie suite à la magie. Ce type de transformation de l'objet par la magie tient plutôt à un fantastique traditionnel. Par contre, prenons l'exemple du réalisme de Balzac s'implique, par la foi dans le pouvoir de l'imagination et de la volonté d'agir sur le monde extérieur afin de le transformer.

Ainsi, si on évoque le conte *Le Convive des dernières fêtes*, d'Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, les objets peuvent être transfigurés par l'imagination du narrateur et de son compagnon en affirmant :

Les objets se transfigurent selon le magnétisme des personnes qui les approchent, toutes choses n'ayant d'autre signification, pour chacun, que celle que chacun peut leur prêter (...) Puis la Nuit jetait ses ombres, ses effets étranges et ses demi-teintes sur les objets, renforçant la bonne volonté de nos convictions et de nos rêves »⁴⁵⁵

L'objet n'est en fait qu'un relais de l'étrange, pour une littérature qui est surtout basée sur la réalité et le quotidien, tantôt il s'anime tantôt il témoigne d'une présence surnaturelle dans un évènement qui est inexplicable selon les effets, les objets participent à l'apparition du basculement fantastique qui résulte la présence inquiétante.

⁴⁵² Le système de connotation implique une organisation provisoire de la narration, qui concerne l'interrogation du héros ce qui forme la composante du discours du personnage principal, cette interrogation devient finalement un élément du plan de signification

⁴⁵³ Roland Barthes, *éléments de sémiologie*, communications n°4, 1964, p130

⁴⁵⁴ Roland Barthes, *éléments de sémiologie*, communications n°4, 1964

⁴⁵⁵ Villiers de l'Isle-Adam, *Le Convive des dernières fêtes*, in *Contes cruels*, GF Flammarion, Paris, 1980, p.136.

Et c'est justement l'objet qui joue l'intermédiaire entre un narrateur effrayé et un évènement étrange, comme un objet insolite qui poursuit imperturbablement un personnage comme Médard *des élixirs du diable* et Jekyll de *l'étrange cas du Docteur Jekyll et de Mister Hyde*, qui sont inlassablement hantés par ce personnage double qui fait osciller le récit fantastique des deux romans vers l'étrange. C'est le cas Balzac dans *L'élixir de longue vie*, où il narre autant de parties du corps détachées de leur ensemble, devenues objet, telles que le bras et la tête de Don Juan qui sont réanimées grâce à un fort pouvoir magique, qui est l'élixir étalé sur le corps, et qui a un effet de nuisance.

Ainsi, l'objet est considéré comme « **un vecteur idéal du récit** »⁴⁵⁶, parmi les motifs qui sont abordés fréquemment que le fantastique privilégie est celui de l'objet qui devient sujet, puisqu'il est considéré comme un signe nécessaire et suffisant de la présence du fantastique.

En effet, dans notre corpus, on relève que l'élixir est un objet qui agit comme sujet, par conséquent cet objet contient un pouvoir magique qui fait changer le déroulement des évènements du récit, comme on l'a si bien évoqué dans notre analyse.

C'est justement cette suppression de la limite entre sujet et objet, ce schéma qui nous définit l'être humain comme un sujet entrant en relation avec une multitude de choses qui sont externes ou bien avec d'autres personnes, et qui ont statut d'objet. C'est ce qui est la conséquence de la multiplication de la personnalité dont parle Todorov quand il affirme ; « **une conséquence immédiate du personnage possible entre matière et esprit : on est plusieurs personnes mentalement, on le devient physiquement** »⁴⁵⁷

Prenons l'exemple de Médard ou de Jekyll, qui finissent par se retrouver hantés, en buvant l'élixir, par une ou plusieurs personnes qui les amènent à la tentation vers le péché ainsi qu'à la folie. Aussi, Balzac entant qu'observateur et un des maîtres du réalisme du XIXème siècle, affirme qu'il n'existe pas de frontières entre l'objet et un réaliste puisque, d'une manière rationnelle, il le sera également sans s'en rendre compte. Ainsi Gautier le joint dans cette idée : « **Par un prodige bizarre, au bout de quelques minutes de contemplation, je me fondais avec l'objet fixé, et je devenais moi-même cet objet** »⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ Nathalie Prince, *la littérature fantastique*, Armand Colin, 2015, p92

⁴⁵⁷ Todorov, *introduction à la littérature fantastique*, Seuil 1970, p122

⁴⁵⁸ *Ibid*, p123

Donc, le sujet et l'objet sont considérés dans le domaine de la sémiotique, comme deux actants primordiaux, elle s'intéresse justement à la mise en relation d'un sujet et d'un objet ainsi que de cette opération qui va instaurer l'énoncé qui commande le mouvement narratif.

Cependant, il faut rappeler que la théorie de Greimas, isole comme primordial le rapport entre sujet et objet. D'ailleurs Greimas publie en 1973 que « **l'énoncé élémentaire peut se définir comme une relation orientée engendrant ses deux termes aboutissants, le sujet et l'objet** »⁴⁵⁹

Cette orientation qui oppose les deux notions, sujet / objet, comme « source d'évènement » et « le but du mouvement ». De la sorte, l'objet sémiotique fait face à sa seule relation au Sujet, ceci signifie que « **l'objet est le point d'aboutissement d'une tension ayant le sujet pour source. Inversement, le sujet n'est tel que dans la mesure où il est orienté vers un objet. Pour les calculs sémiotiques, le sujet est littéralement appelé à son existence de sujet par l'Objet de sa quête** »⁴⁶⁰

Citons l'exemple de Balzac, dans *L'élixir de longue vie*, qui met en scène des personnages (sujet) qui sont en perpétuelle quête de la longévité et de l'immortalité en appliquant l'élixir (objet) sur le corps pour qu'il se régénère et pour que les personnages relèvent leur défi.

Ainsi, nous pourrions dire que la sémiotique s'intéresse à la façon dont le sujet est orienté par la cible, en espérant la viser et/ou l'atteindre. Quant à l'objet de la visée, il apparaît en réalité très complexe et fort abstrait. Et justement, le fait d'atteindre le cœur de la cible, cela prouve sa qualité et s'approprie une valeur qui s'impose à l'objet, qui fait de tout ce schéma la cible, et fait de lui un objet de valeur.

A partir de cette notion de « l'objet de valeur », elle nous renvoie au roman d'Hoffmann, *Les élixirs du diable*, qui considère cet objet magique qui est l'élixir comme un objet de valeur, puisque nous le constatons à travers tout son roman, que cette potion magique est précieusement conservée dans l'armoire du couvent.

C'est le cas également du roman de Stevenson, quand il décrit Jekyll, à travers sa propre expérience en tant que médecin, entrain de faire la découverte d'un breuvage qui pourrait être un objet qui caractérise sa propre personne en voulant séparer le bien du mal.

⁴⁵⁹ Anne Hénault, les enjeux de la sémiotique, Puf 2012. P 156

⁴⁶⁰ *Ibid*, p156

Effectivement, Jekyll conserve soigneusement cet élixir, au point de ne vouloir à ce que personne ne sache ce qu'il a fait exactement afin de créer de sa propre personne son double. Donc, l'objet dans ce roman est considéré également comme un objet de valeur.

2.1 L'objet factitif

Dans l'analyse de la dimension factitive⁴⁶¹ des objets d'usage quotidien, on s'aperçoit que l'opposition traditionnelle entre sujet et objet, comme celui qui veut (l'agent) et celui qui est voulu (l'agi) n'est pas évidente. Ayant été forgés pour des finalités d'action, les objets portent en eux-mêmes les traces d'une action virtuelle. Une telle virtualité d'usage est traduisible comme l'intention de l'objet à être agi, c'est-à-dire comme sa capacité de faire faire.

D'abord, le niveau où les objets agissent comme des manipulateurs, sémiotiquement parlant, dans la relation avec le sujet qui les utilise. C'est-à-dire que le rôle du manipulateur joué par les objets d'usage, arrive à transformer les objets sémiotiques en sujets sémiotiques. Ce niveau a été utilisé par Balzac dans *L'élixir de longue vie*, dont l'élixir étant considéré comme un objet se transforme en sujet, puisque ce breuvage devient le centre d'intérêt des personnages du récit.

D'un côté il est vrai que les objets deviennent des sujets potentiels grâce à leur capacité de « faire-faire », Prenons comme exemple Médard, le personnage d'Hoffmann, qui cache l'élixir dans une fiole au fond de l'armoire pour que personne ne s'y serve, alors que lui, il ne se gêne pas à en prendre tant qu'il veut tout en sachant que c'est une boisson qui serait néfaste pour lui. De tels dispositifs traduisent une action d'un actant (le devoir humain) en un autre (un objet qui oblige).

Et enfin, le niveau où les objets créent le contexte dans la relation qu'ils entretiennent avec les autres objets. Cela signifie que ces derniers n'ont pas de sens "en soi" mais qu'ils assument une identité axiologique à partir de la position qu'ils occupent dans la relation avec d'autres objets. Comme le cas du Docteur Jekyll, qui fait une étude empirique sur une boisson afin de séparer les deux vertus, le bien et le mal. Il se crée une place à travers laquelle il assume son identité en tant que médecin réputé, il mène en relation avec de différents objets afin d'atteindre son ultime objectif.

⁴⁶¹ Le factitif est une forme verbale qui indique que le sujet fait (ou parfois laisse) effectuer l'action par un autre agent que lui-même.

En termes sémiotiques, la sémioticienne Anne Hérault définit le texte comme étant **« le lieu d'existence et d'interaction de l'auteur modèle et du lecteur modèle et l'objet même est le résultat d'une stratégie énonciative complexe. »**⁴⁶²

Dans ce sens Michela Deni ajoute qu' :

Un tel aspect des objets émerge à partir de la relation entre dimension communicative (de la forme) et dimension opérationnelle (de l'usage) : on comprend et on apprend à utiliser les objets pendant l'utilisation et non à partir de la seule observation des invitations à l'usage »⁴⁶³

En ce qui concerne l'élixir, Il s'agit d'un objet particulièrement factitif et, pour certaines de ses caractéristiques, performatif. Ce breuvage, en effet, présente une série d'éléments structuraux qui, avant l'utilisation, permettent de prévoir des différences dans les modalités d'usage. Du point de vue sémiotique, les marques énonciatives présentes dans l'objet sont nombreuses et fournissent certaines informations sur les possibles configurations d'usage et sur les actions qu'accomplit celui qui l'utilise. Toutefois, l'application de l'élixir sur une partie du corps seulement, comme Balzac l'a évoqué dans son récit, ainsi que l'absorption par voie orale comme une boisson ne sont pas les mêmes cependant on déduira que l'élixir est un objet factitif malgré la diversité de son usage.

Dans ce cas la factivité s'impose au niveau pragmatique c'est-à-dire opératoire. C'est la pratique d'usage qui se modifie et, du point de vue sémiotique, ce résultat est très important puisqu'il confirme le caractère sémiotique des objets.

Enfin, nous déduisons notre conception sur la relation sujet-objet, que ce phénomène de disparition du sujet est dû à une évolution progressive de l'objet qui devient acteur-sujet à la fin de son parcours, tel que l'élixir qui est considéré comme un objet et qui agit finalement comme un sujet. C'est à travers les métamorphoses de différents types d'objet que ce dernier connaît une évolution qu'il lui permet d'éradiquer le rôle du sujet.

A travers ce qui suit, nous allons voir le rôle de la métamorphose dans notre corpus, comment cette notion a-t-elle été abordée dans nos trois romans, puisqu'on rappelle que la transformation est au centre de notre thématique.

⁴⁶² Anne Hénault, les enjeux de la sémiotique, Puf 2012. P 72

⁴⁶³ Michela Deni, Les objets factitifs, Collection des Actes sémiotiques, Pulin, p82

3. La métamorphose

La métamorphose est l'un des thèmes majeurs du fantastique. Elle s'attache aux trois transgressions principales qui régissent le genre, on distingue la métamorphose physique, religieuse et sociale.⁴⁶⁴

Avec l'avènement du fantastique, la métamorphose trouve une dimension horripilante, cela veut dire que le thème stigmatise nos angoisses, des figures morbides sont privilégiées, comme l'apparition du Diable chez Stevenson, ou bien la tête de Don Juan qui se transforme en monstre chez Balzac. Et encore chez Hoffmann, lorsqu'on découvre, à travers Médard, l'apparition de son sosie en prenant la figure du Diable.

En quelques sortes, la métamorphose devient une catharsis capable de mettre en évidence certaines dérives de notre société, telles que la violence, le péché, l'inhumanité, tout en offrant aux lecteurs une alternative à la réalité quotidienne. Jusqu'au XIX^{ème} siècle, la métamorphose sert d'arme contre l'invasion scientifique prouvant que la magie et le merveilleux religieux peuvent toujours influencer sur l'avenir de l'humanité.

Comme Jekyll de Stevenson, qui consacre sa vie à la science, il a la certitude que le fait d'avoir une double nature, ce qui l'a poussé à fabriquer une drogue, et après avoir bu le breuvage, il devient un être différent. Hyde, créature grotesque dont l'aspect offre quelque chose d'odieux « **il donne tout à fait l'impression d'avoir une difformité, mais on n'en saurait préciser le siège** »⁴⁶⁵

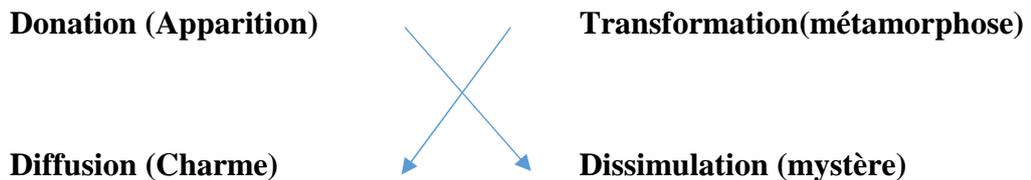
Néanmoins, Jekyll parvient rapidement à réintégrer sa personnalité dominante, ainsi la métamorphose se déroule lorsque ce dernier ressent le besoin de se transformer en Hyde en voulant satisfaire ses louches désirs (comme le meurtre de la petite fille que Hyde commet). Jusqu'au jour où Jekyll ne trouva plus les moyens pour redevenir lui-même, prisonnier du corps de Hyde, il se donne la mort en s'empoisonnant. Et cela se répète également chez les deux autres personnages, qui deviennent totalement d'autres personnes. Enfin, nous pourrions dire que le fantastique est moins la transformation de Jekyll que la nature de l'homme hanté par des désirs.

⁴⁶⁴ Le fantastique est le domaine le plus connu de la magie, le passage d'un règne à l'autre (humain > animal, > végétal ou vice-versa ; pierre > or ; inanimé > animé, etc) par le moyen de baguettes magiques, de philtres ou de pierres philosophales

⁴⁶⁵ Stevenson, préface du Cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde, op.cit, p6

A priori, la transformation ainsi que le faire-être des objets, font naturellement partie des préoccupations de la sémiotique. La diversité des manifestations magiques s'organise en une typologie des opérations de la rationalité magique.

Cette typologie est représentée par Anne Hérault en répondant à la logique d'un carré sémiotique :⁴⁶⁶



La transformation, domaine le plus connu de la magie, nous amène aux phénomènes de métamorphose tels que la pierre philosophale, les philtres ou l'utilisation de l'alchimie comme l'élixir. Et enfin la diffusion signifie les phénomènes de charme qui regroupent tous les domaines d'influence magique comme l'enchantement, le maléfice et l'envoûtement, ainsi qu'ils définissent l'étrangeté de ces phénomènes.

3.1 L'être et le paraître

Passons à présent à d'autres notions dont la transformation jouerait un rôle, ce sont celles de l'être et le paraître. Évidemment, on trouve plusieurs façons de concevoir l'être, le paraître et leurs relations. Chacune engage des positions philosophiques différentes. En voici quelques-unes :

- **Un être peut ne pas avoir de paraître et un paraître peut ne pas avoir d'être.**
- **Tout être possède un paraître, qui intervient au début, au milieu et à la fin de l'apparaître et qui peut ou non être conforme à l'être.**
- **L'être existe mais n'est accessible que dans son paraître.**
- **L'être n'est qu'une reconstruction abstraite faite à partir du paraître, qui demeure la seule réalité accessible.**⁴⁶⁷

L'être, tout comme le paraître, peut changer par transformation. Cette transformation, toutefois, n'est pas nécessairement accompagnée d'une transformation correspondante de l'autre variable : le paraître peut changer sans que l'être ne change, et

⁴⁶⁶ Anne Hérault, les enjeux de la sémiotique, p98.

⁴⁶⁷ *Ibid*, p78

l'être changer sans que le paraître ne soit modifié. Par exemple, un honnête citoyen peut devenir un narcotrafiquant prospère sans que son paraître soit modifié.

3-2 La notion de la métamorphose narrative du corpus

Parmi nos trois récits de notre corpus, le roman qui traite par excellence cette notion de métamorphose est celui de Stevenson, *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*. Le romancier fut marqué par le cauchemar qui l'a qualifié de « superbe », il le transforme en conte, ainsi nous devenons des témoins d'un processus des métamorphoses, nous y assistons en direct comme l'auteur y a assisté dans son rêve. De là, la force du roman et l'effet persistant qu'il produit sur nous.

On comprend mieux alors pourquoi *Le cas étrange* est issu d'un rêve, cela signifie que nos rêves sont le lieu de toutes les métamorphoses, « **Le rêveur voit sa personne voler en éclats, il se démultiplie, il est cet enfant violent, cet enfant meurtri, ce moribond, ce nourrisson savant ou cette femme adorée. Il est un sexe, un animal, une plante, une pierre, un Dieu** »⁴⁶⁸

L'auteur a renouvelé le vieux thème de l'homme fasciné puis vaincu par son double, il a rationalisé le phénomène en permettant au sujet d'en contrôler la durée et la création, et en interdisant au double de redevenir l'original par l'usage d'un produit chimique, qui est l'élixir.

De la sorte, il a renouvelé également le thème de la métamorphose qui hante les auteurs de tous les âges du fantastique. Chez Stevenson, elle est dépouillée du phénomène magique où l'enchanteur périt et devient victime de son propre piège, comme ce fut le cas de Jekyll. Sans ironie, Stevenson trouve que le Docteur Jekyll n'a pu réussir sa métamorphose que par accident, cela grâce à la défectuosité de l'échantillon chimique dont il disposait. Puisque cet accident serait impossible à se reproduire, lorsque le premier échantillon épuisé, il n'avait pas le même effet qu'au début, donc il a fait usage d'une drogue ordinaire.

Quant à Hoffmann, un besoin de transformation profonde est senti chez le héros hoffmannien. Dans *Les élixirs du Diable*, l'auteur affirme « Pour le meilleur ou pour le pire » qui indique que la métamorphose se poursuit au-delà du roman et qu'elle garde une part d'incertitude. Le héros « Médard » ressent qu'il y a en lui une énergie, une puissance

⁴⁶⁸ Préface de J-B Pontalis, texte traduit et annoté Par Charles Ballarin, *L'étrange cas du Dr Jekyll et de M. Hyde*, Gallimard, 1992, p14.

d'invention cachée dans sa propre profondeur, qui a été obscurcie par la vie sociale ou les errements de sa sensibilité. Cette possibilité de métamorphose fait partie du fantastique d'Hoffmann.

Cette idée de métamorphose constante de l'être, l'écrivain allemand s'en est inspiré particulièrement dans l'oeuvre de Goethe qu'il considérait comme un maître. Il écrit : « **Et puisqu'il convient de tout confesser, je dois rendre grâce et reconnaissance sans borne à celui que je me donnai, dès mon enfance, pour maître et père spirituel : Goethe** »⁴⁶⁹

Selon Hoffmann, le maître-mot de l'oeuvre de Goethe est celui de la métamorphose. Chez lui, le monde est en devenir, et le dynamisme est constant. La métamorphose commence dès le début des romans. Le personnage s'engage dans un mouvement ressenti comme capital afin de transformer ou améliorer sa vie. Au début du roman, on relève un changement positif chez Médard ; « **Ils remarquèrent le changement qui s'était opéré en moi. Au lieu d'être renfermé comme d'habitude et de ne dire aucun mot, j'étais gai et pleine de vie** »⁴⁷⁰ Il ajoute en disant : « **Il existait en moi-même une force prédominante qui m'aimait...il s'était manifesté en mon être quelque chose de surhumain, qui m'avait subitement porté à un point de vue d'où tout m'apparaissait sous un autre jour et sous d'autres couleurs** »⁴⁷¹

Jusqu'au jour où en buvant la liqueur cachée au fond de l'armoire, qu'un personnage double hanta sa personne en le transformant en Diable, « **Pour moi, il n'est autre que ce frère Médard, à qui on fit donner une éducation ecclésiastique et que le Diable poussa à toutes sortes de péchés où la justice divine le frappa de folie furieuse** »⁴⁷²

Cependant, dans *L'élixir de longue vie*, la métamorphose serait représentée tel un phénomène positif, puisque le héros doit se servir d'une potion magique « l'élixir » qui devrait assurer la résurrection et l'immortalité de Don Juan et de son père. Or, à cause de la désobéissance de Don Juan et de son fils, on assiste à une métamorphose qui est loin des attentes du narrateur.

⁴⁶⁹ Marcel Schneider, préface des Elixirs du Diable, op.cit, p 10.

⁴⁷⁰ Hoffmann, *Les élixirs du diable*, op.cit. p62.

⁴⁷¹ *Ibid*, p108.

⁴⁷² *Ibid*, p178.

Balzac décrit des scènes tragiques étant donné que les personnages n'ont pas atteint leur objectif, et surtout qu'ils ne se sont pas transformés tels qu'ils le souhaitaient, en souhaitant avoir tout leur corps réanimé, ils se retrouvent seulement avec une seule partie

La métamorphose suppose la présence, à l'intérieur ou à l'extérieur des personnages, de forces inconnues non maîtrisées. La tournure passive « tu seras transformé » montre à quel point le fantastique est subi. Ces forces reposent au fond de l'inconscient, ou elles supposent l'intervention d'un autre monde, invisible, monde des éléments ou des dieux, et le fantastique se manifeste lorsqu'il y a rencontre avec ces forces. Les romans fantastiques de notre corpus présentent l'image d'un être humain sans cesse manœuvré par des puissances qui le dépassent.

Par ailleurs, La forme n'est plus celle à laquelle nous nous attendons car elle se révèle comme difforme et multiple aux différentes nuances. Elle démontre par cette excentricité les segments d'un monde irrationnel ne pouvant se définir que par son « incohérence ». Mais ce désordre voulu dans cette littérature et dans son univers, nous révèle un objectif bien tracé, celui de montrer aux lecteurs les structures désordonnées de notre réalité pour le pousser à chercher au-delà de l'inconstance et de la forme, le noyau de toute métamorphose.

Selon les dramaturges du XVII^{ème} siècle, on représentait ce noyau au centre de la métamorphose par le biais de Circé ⁴⁷³,

Circé, c'est la magicienne qui d'un homme fait un animal, et de nouveau un homme ; qui prête et retire à chacun tous les corps, toutes les figures ; plus de visages, mais des masques ; elle touche les choses, et les choses ne sont plus ce qu'elles étaient ; elle regarde le paysage et il se transforme. Il semble qu'en sa présence l'univers perde son unité, le sol sa stabilité, les êtres leur identité ; tout se décompose pour se recomposer, entraîné dans le flux d'une incessante mutation, dans un jeu d'apparences toujours en fuite devant d'autres apparences. »⁴⁷⁴

⁴⁷³ Dans la mythologie grecque, Circé est une magicienne très puissante, qualifiée par Homère, c'est-à-dire « particulièrement experte en de multiples drogues ou poisons, propres à opérer des métamorphoses ». Elle est connue tantôt comme une sorcière, tantôt comme une enchanteresse

⁴⁷⁴ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France Circé et le paon*, op.cit, p 16

4. La représentation sémiotique de la magie dans le discours fantastique

Dans l'imaginaire collectif, la magie est envisagée comme résultant essentiellement de l'exercice d'une volonté. Selon Freud, « **les motifs qui poussent à l'exercice de la magie sont faciles à reconnaître, ce sont les désirs humains, nous devons seulement admettre que l'homme a une confiance démesurée dans la puissance de ses désirs...Au fond, tout ce qu'il cherche à obtenir par des moyens magiques ne doit arriver que parce qu'il le veut** »⁴⁷⁵

En effet, si l'on interprète sémiotiquement l'écrasement de l'œil de Don Bartholméo par son fils Don Juan dans le récit de Balzac *L'élixir de longue vie*, après lui avoir étalé quelques gouttes d'élixir sur son œil uniquement, on invoquera l'effet d'une intentionnalité malveillante qui s'est servie de cet élixir comme d'un instrument, d'où le mode de penser " magique ".

On constate donc l'immense intérêt, d'une sémiotique pour l'explication des pensées magique et religieuse, si on prend l'exemple de Don Juan, qui met en relation son athéisme avec la potion magique dont il croit que c'est bien l'objet qui assurera son immortalité. « **En magie comme en religion comme en linguistique, ce sont les idées inconscientes qui agissent** »⁴⁷⁶

A partir de cette proposition, mais en inversant l'orientation des termes, nous verrons en quoi la pensée magique intéresse la problématique du signe et de la représentation. Nous verrons comment l'acception usuelle de la magie, peut être définie comme l'ensemble des actions visant à diriger le cours des événements en référence à une causalité qui est supposée relever d'une force surnaturelle. Comme le souligne René Thom en affirmant :

La magie est une technique manipulatoire instrumentalisée, utilisée par des acteurs qualifiés, qui agit sur les esprits et les corps ou sur la nature, pour le bien ou pour le mal. De par sa nature, la magie intéresse autant l'anthropologue ou le sociologue que le psychologue. »⁴⁷⁷

⁴⁷⁵ Simone Bernard et Céline Bricault, *Magie et magies*, Celis, 2012, p16.

⁴⁷⁶ *Ibid*, p22

⁴⁷⁷ René Thom, " Morphologie du sémiotique ", dans *Apologie du logos*, Hachette, Paris, 1990, p55.

Les lois de la magie que sont les lois de la contiguïté, de la similarité et du contraste se réduisent au principe de continuité entre les représentations distinguées par les opérateurs de la magie. Comme le dit si bien Mauss, «**Les qualités, les maladies, la vie, la chance, toute espèce d'influx magique, sont conçues comme transmissibles le long de ces chaînes sympathiques** ». ⁴⁷⁸

Il insiste justement sur le fait que le transfert des idées et des sentiments qui caractérise l'influx magique s'effectue à partir de propriétés sélectives et définies. L'activité symbolique de représentation liée à la magie n'a rien d'une perception confuse et naturellement empathique du monde ; elle repose, comme toute activité de pensée significative, sur des opérations d'abstraction, d'identification et de différenciation.

La magie s'explique par la croyance en la magie qui la présuppose, c'est-à-dire que la croyance en l'efficacité du rite et dans la possibilité d'une action effective est présentée comme une condition nécessaire à un narcissisme primaire qui s'illusionne de la satisfaction imaginaire du désir qui ne permettrait pas de comprendre ce qui est propre à la magie.

Ainsi, réduire la magie à une simple satisfaction symbolique du désir, c'est la ramener à un mécanisme de la pensée symbolique et tenir pour secondaire ce qui lui propre et qui fait croire à son efficacité. Il n'est pas de magie sans la croyance en une puissance extraordinaire, en un pouvoir étrange, et pas de pratique magique sans utilisation normative de cette force occulte »⁴⁷⁹ affirme R.Bastide.

Nous confirmons ces dires par l'implication de nos personnages dans leur croyance totale de cette boisson magique, utilisée pour différents objectifs par chacun de nos héros, et qui en ont adopté une certaine confiance à son efficacité suprême afin d'atteindre leur objectif final, où chacun d'eux a connu une métamorphose, souvent représentée comme négative dans le récit fantastique. Chez Balzac et Stevenson, les personnages avaient le désir à avoir recours à cette potion magique dans un but purement innocent et qui s'est

⁴⁷⁸ M. Mauss, " Esquisse d'une théorie générale de la magie ", extrait de *L'Année sociologique*, 1902-1903, en collaboration avec H. Hubert, publié dans *Sociologie et anthropologie*, PUF, Paris, 1950, p. 105.

⁴⁷⁹ Article " Magie " dans *l'Encyclopaedia Universalis*, T. 14, France, 1999

malheureusement déroulé en drame, alors que chez Hoffmann, Médard savait pertinemment que boire cet élixir était un geste malveillant qui allait le nuire et l'emporter vers les péchés.

En reprenant la réflexion de Peirce, « **le signe magique assume la fonction représentative, ce qui en fait une véritable représentation : elle est une pensée⁴⁸⁰ pour une autre pensée qu'elle représente et qui l'interprète** »⁴⁸¹ C'est comme nous l'avons vu précédemment, chacun des personnages de notre corpus a sa propre représentation de l'objet magique « l'élixir », ainsi nous remarquons qu'ils l'interprètent différemment dans le déroulement de l'évènement du récit.

Rappelons enfin que le signe a un interprétant final fondé sur une croyance, un rite, une “ habitude ”. Nous pourrions dire que le signe magique, se distingue en vain par l'usage particulier de sa “ qualité matérielle ”. Par conséquent, l'effet de l'élixir qui est considéré comme une potion magique, dépendra de son usage par le sujet et aussi par la façon dont il est utilisé, puisqu'on a vu précédemment, qu'il y a plusieurs types d'usages de l'élixir qui, finalement tantôt ils ont vaincu et tantôt ils ont échoué à leur principale quête fondée sur le changement. Et c'est par le biais de la figurativité, en ce qui suit, qu'on verra comment l'élixir prend plusieurs formes et paramètres pour que les personnages de nos romans assurent leur quête.

5. Pour une sémiotique figurative

Nous allons donc ouvrir la réflexion en lisant quelques définitions de la figurativité. Cette analyse nous permettra de présenter progressivement les problématiques de base de la description sémiotique dans notre corpus.

Nous qualifions de figuratif tout signifié, tout contenu d'une langue naturelle et, plus largement, de tout système de représentation (visuel, par exemple), qui a un correspondant au plan du signifiant (ou de l'expression) du monde naturel, de la

⁴⁸⁰ “ Ainsi, dit Peirce, nous avons dans la pensée trois éléments : le premier, la fonction représentative qui en fait une représentation. Le second la pure application dénotative ou liaison réelle, qui met une pensée en relation avec une autre ; et le troisième, la qualité matérielle ou la manière dont nous sentons, qui donne à la pensée sa qualité. ” Cité dans C. S. Peirce, *A la recherche d'une méthode*, traduction et édition de Janice Deledalle-Rhodes et Michel Balat sous la direction de Gérard Deledalle, Presses Universitaires de Perpignan, 1993, p. 85)

⁴⁸¹ Pierce, op.cit. p86.

réalité perceptible. Sera donc considéré comme figuratif, dans un univers de discours donné (verbal ou non verbal), tout ce qui peut être directement rapporté à l'un des cinq sens traditionnels [...] ; bref, tout ce qui relève de la perception du monde extérieur»⁴⁸²

Denis Bertrand définit la figurativité dans ce qui suit :

Comme tout contenu d'un système de représentation, verbal, visuel, auditif, ou mixte, qui se trouve corrélé à une figure signifiante du monde perçu lors de sa prise en charge par le discours. Les formes d'adéquation, labiles et culturellement façonnées par l'usage, entre ces deux sémiotiques, celle du monde naturel et celle des manifestations discursives des langages naturels, font l'objet de la sémiotique figurative»⁴⁸³

Puis une autre définition qui ouvre un autre aspect de la figurativité,

La figurativité n'est pas une simple ornementation des choses, elle est cet écran du paraître dont la vertu consiste à entrouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre-sens. »⁴⁸⁴

Les définitions dégagent chacune d'elles un savoir sémiotique préalable qui conditionne leur compréhension. Nous regrouperons les deux premières, assez proches l'une de l'autre, pour examiner les termes qui les constituent : elles représentent ce qu'on pourrait appeler des définitions structurales de la figurativité. Puis la troisième qui, intégrant pleinement la sensorialité, ouvre le figuratif à son dépassement, à l'outre-sens, qu'on applique cette théorie sur l'élixir qui a de multiples facettes et qui engendre de nouvelles représentations. En effet, il s'agit de citer dans le corpus les manifestations de l'élixir, par rapport à la texture ou à la couleur, comme éléments de la perception, ainsi que les effets sensoriels.

⁴⁸² Jean Courtés, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991, p. 163.

⁴⁸³ D. Bertrand, « Le langage spatial dans *Lu Bête humaine* » in *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation*, Miscellanées offertes à Henri Mitterand, Paris, Nathan, 1993, p. 190

⁴⁸⁴ A.J. Greimas, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques, Documents*, VI, 60, Paris, EHESS-CNRS, 1984, p. 10

Ce changement tient en effet à la place centrale qu'occupent ici les verbes de sensation, rapportés au sujet qui en est l'agent : voir, toucher et aussi goûter, puisque l'élixir est un breuvage. L'action de l'homme et le décor où il se trouve ne sont plus séparés : il est devenu acteur-participant. Le lecteur perçoit à travers les perceptions et les sensations de l'homme.

On peut projeter à partir du dernier plan détaillé des hypothèses paradigmatiques sur la séquence finale du roman de Balzac *L'élixir de longue vie*, en se basant sur les transformations sensorielles du héros : « **aveuglé, il ne voyait pas voyant, il verra au-delà du visible, le monde était opaque y compris l'air, il devient transparent y compris la terre** »⁴⁸⁵

Le thème est une des notions les plus couramment utilisées dans l'analyse littéraire, souvent on relie les isotopies thématiques à leur support figuratif. Appliquons cette théorie à notre corpus, on déduira qu'à partir de la thématique de l'élixir, on obtiendra plusieurs notions figuratives qui nous amènent vers des interrogations sur les multiples significations, qui sont considérées comme abstraites, que peut avoir le thème de l'élixir.

Donc, afin que le figuratif soit compris, il exige d'être pris en charge par un thème. Celui-ci donne sens et valeur aux figures, comme le cas de l'élixir, qui met en avant les effets sensoriels, tels que la perception ou le goût, afin de donner du sens à cette thématique. Et parfois on remarque que la signification peut se manifester de manière variée. Elle peut être bien saisie explicitement à travers un terme abstrait qui constituera l'ensemble de phases figuratives. C'est pourquoi, Denis Bertrand met en avant cette signification thématique et abstraite en la comparant à la fable et à sa morale lorsqu'il déclare :

La première déploie en expansion figurative ce que la dernière condense abstraitement. La relation d'équivalence entre les deux unités de discours peut être formellement rapprochée de celle qui unit le mot à sa définition. Mais le couple fable/morale, reformulé en figuratif/thématique, réalise surtout une des règles de base de la rhétorique aristotélicienne : on persuade soit avec des exemples, soit avec des raisonnements »⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ Balzac, *L'élixir de longue vie*, op.cit, p25

⁴⁸⁶ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, op.cit. p35

Cependant, la signification peut demeurer implicite pour deux raisons ; parce qu'elle est supposée être interprétable de façon logique, ou bien parce qu'elle s'offre à la libre interprétation du destinataire et relève de sa seule responsabilité. C'est le cas de l'élixir, caractérisé par la pluralité des isotopies figuratives possibles pour signifier une seule isotopie thématique, lorsque plusieurs récits différents apportent un même message, qui est celui de la métamorphose d'un état d'âme à un autre.

Par la suite, nous nous intéresserons à la figurativité perceptive, cela signifie que les voies figuratives du sens étaient désormais attachées à la notion de la perception et à son évaluation à travers les récits, E. Husserl a évoqué : « **La fonction figurative, c'est-à-dire l'apparaître de la couleur, de la forme, qui se compose avec d'autres éléments dans la perception pour constituer l'unité d'appréhension sensorielle des choses** »⁴⁸⁷. Cette fonction désigne les opérations de reconnaissance et d'identification des objets dans la perception.

Cette valeur perceptive ne concerne pas uniquement l'objet mais concerne également le sujet individuel et sa compétence perceptive, comme le décrit Médard dans *Les élixirs du Diable* « **Je me mettais devant les choses et les paysages et je les laissais faire. / Fini, maintenant j'interviendrai.** » où on intervient à une révolte du sujet contre les figures du monde sensible. L'observateur désensibilisé établit avec les objets de sa perception une relation à distance, comparable à celle de l'halluciné tel que le décrit M. Merleau-Ponty « **L'hallucination n'est pas dans le monde mais devant lui.** »⁴⁸⁸

Cette question intéresse directement la sémiotique littéraire dans la mesure même où la littérature met en scène l'existence sensible et interroge, voire transforme, les manières de percevoir, elle conduit la sémiotique à réactiver ses relations avec la phénoménologie, et notamment avec les travaux de M. Merleau-Ponty sur la perception.

⁴⁸⁷ E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. P. Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, p. 133-134.

⁴⁸⁸ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit, p. 391.

Après avoir fait une analyse des trois œuvres, nous concluons qu'il était impératif d'étudier le corpus en utilisant plusieurs approches. Ainsi l'approche sociocritique et sémiotique nous ont permis à avoir une vision analytique du corpus et de conclure que c'est autour de ces domaines qu'on a pu relever une morale et un sens spécifique par rapport aux thèmes traités par les trois auteurs, Balzac, Hoffmann et Stevenson.

CONCLUSION GENERALE

Au terme de ce travail qui consistait en une étude comparative entre les trois auteurs Balzac, Hoffmann et Stevenson, nous avons essayé de synthétiser les principaux résultats obtenus et d'en tirer des conclusions. Rappelons que notre objectif de recherche est de cerner l'apport fantastique des trois auteurs, cités ci-dessus, à travers leurs personnages par le biais d'un objet qui est l'élixir, dans le but de déceler la représentation de ce breuvage tout en insistant sur les rapports d'influence et d'inspiration que ces écrivains peuvent entretenir les uns avec les autres, et en relevant les convergences et les divergences que l'on a pu constater à travers les personnages de notre corpus.

Que retenir de ce voyage à travers le fantastique ? On pourrait dire que c'est l'inconcevable devenu réalité, cela signifie qu'on part du réel pour le dissoudre. C'est à partir de cette idée que nous clôturons notre analyse. C'est pourquoi, chaque récit devient un univers propre qui pourrait se substituer au nôtre et parfois se connecter à d'autres univers fantastiques.

Nous avons, d'abord, dirigé notre attention sur le cadre théorique qui pourrait guider notre analyse. Nous avons, ainsi, détecté une confusion qui s'établirait dans la signification du terme «fantastique » et qui a conduit les écrivains à concevoir ce courant chacun à sa manière. Par la suite, nous avons adopté, dans notre travail, la démarche énonciative qui nous a permis de mieux cerner, d'une part, l'implication des personnages, notamment les héros de l'histoire, dans les prises de position et des idéologies que véhiculent les textes et d'autre part, l'identification des auteurs et leur engagement, ou non, dans les discours tout au long des récits. En ce qui concerne l'étude socio critique, nous avons jugé nécessaire d'avoir consacré tout un chapitre à cette étude puisqu'elle nous a permis d'évoquer les motifs sociétaux qui ont poussé les écrivains à rédiger leurs récits et ainsi de cerner les convergences et les divergences entre eux. Quant à l'analyse sémiotique, nous avons étudié l'élixir en tant qu'objet transformationnel et figuratif et nous avons démontré que ce n'était pas qu'un objet magique.

La question de la transformation, de la métamorphose est, pour Stevenson, bien plus qu'un thème littéraire pour accomplir un tel exploit. Il a connu, pendant son enfance des terreurs nocturnes. C'est là où l'on saisit le mieux la raison de *L'étrange cas* qui est issu d'un rêve « **C'est que nos rêves sont le lieu de toutes les métamorphoses** »⁴⁹⁰.

⁴⁹⁰ Stevenson, Préface de Jean Orion dans *Le cas étrange du Dr Jekyll et Mr Hyde*, op.cit, p6

Stevenson avoue les ressources que le rêve fournit à sa création littéraire, au point où il le nommera « les chambres du cerveau » et « l'arrière grenier » ou encore son « théâtre intérieur ». Ses écrits consacrés à ses rêves se réfèrent sans aucun doute à son expérience personnelle. A cet effet, le lecteur, accroché par les ingrédients de la narratologie, d'une part et le plaisir de parcourir un texte esthétiquement agréable à lire, d'autre part, retrouverait en même temps les indices nécessaires à la reconstitution de l'histoire de l'humanité.

Nous avons constaté que Stevenson a perçu à travers son œuvre les limites de l'explication de *l'étrange cas* par une double nature de l'homme. Le couple que constituent Jekyll et Hyde est devenu avec le succès considérable qu'a connu le livre, une référence usuelle, banale, presque considéré comme le prototype de tout couple d'opposés, l'amour et la haine, les pulsions sauvages et la morale civilisée, l'âme tranquille et la violence déchaînée. Pourtant Jekyll est loin d'être un saint homme et loin de nous offrir l'image du bon docteur. Et avant de se livrer à ses expériences fatales, la drogue qu'il a pu se procurer de son activité empirique, il s'est livré à ce qu'il nomme lui-même la débauche. Certes, Stevenson insiste sur le critère moral qu'il pourrait transmettre, il a contribué à un moralisme rigide qui le maintiendrait dans la création de ses personnages. Ainsi, les maudits se reconnaissent chez lui à travers leur disgrâce physique, à la répugnance qu'ils inspirent, il voit dans leur laideur, « **Le simple reflet d'une vilaine âme qui transparait ainsi à travers son revêtement d'argile et le transfigure** »⁴⁹¹

Aussi, nous avons remarqué que le fantastique de Stevenson n'est plus un jeu d'ombres et de miroirs. Il contemple, plutôt, son œuvre comme si elle lui était étrangère en glissant ses propres pensées dans celles des personnages. On relève également une sensibilité, une sincérité souvent absente dans un genre comme le fantastique qui est conçu pour la surprise du lecteur plutôt que pour sa participation. C'est la raison pour laquelle les écrivains de la moitié du XIX^{ème} siècle, à la suite d'Hoffmann, ont trouvé leur propre source d'inspiration appliquée dans les visions hallucinatoires suscitées par la drogue ou l'élixir, aussi dans les images oniriques qui confèrent à leurs récits une signification cauchemardesque, et dans des phénomènes morbides.

⁴⁹¹ Stevenson, *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p28

On lit également à travers les romans de notre corpus, la décadence d'une société rongée par ce que l'on appelle aujourd'hui l'individualisme et que l'on qualifierait de « personnalité ». Dans ce sens, Balzac évoque que; **« c'est cette personnalité qui ronge le cœur et dévore les entrailles de la société où nous sommes. A mesure qu'elle augmente, les individualités s'isolent ; plus de liens, plus de vie commune, la personnalité règne »**⁴⁹² Il s'agit d'expériences personnelles et traumatisantes de l'auteur, cela veut dire que tout écrivain névrosé projettera ses symptômes dans son œuvre. Comme le précise Todorov **« la nouvelle fantastique n'est rien d'autre qu'une percée de tendances névrotiques déplaisantes »**⁴⁹³

Les deux scènes de résurrection de *L'élixir de longue vie* font de ce texte un des chefs d'œuvre de la littérature fantastique française. Il s'intéresse davantage à ce que l'élixir symbolise ; la lutte de l'homme avec le temps et la mort, ainsi que le désir d'égaliser Dieu. La possession de l'élixir conférait à Don Juan un détachement du monde et le rend plus satanique que jamais. Selon Balzac, le fantastique n'est donc pas une fin en soi, mais un moyen d'exprimer les rêves de toute-puissance de l'homme. Cependant, le problème déborde celui du fantastique, n'y a-t-il pas au fond de tout artiste une volonté de changer la vie, de refaire la création ? C'est cette imitation diabolique dont parle Balzac dans sa nouvelle, puisqu'elle est issue d'un désir de puissance, œuvrant aussi dans un monde d'apparences désertées par le souffle divin et enfin aboutissant à une adoration narcissique de l'homme par l'homme.

En ce qui concerne l'œuvre d'Hoffmann qui est considérée telle que grotesque populaire et raffinée, elle déborde le genre fantastique, elle l'a dépassé en lui donnant son universalité. Hoffmann a essayé d'apporter remède à ce qui nous tourmente dans notre vie quotidienne. Ses contes tournent autour de la question du Double, il met en cause des obsédés qui essaient de réunir leur moi à leur double. A travers son roman *les élixirs du diable*, Hoffmann nous enseigne le moyen de composer son mal et le fait d'assumer sa part de malheur, nous permet de continuer à vivre. En lisant du fantastique, ce n'est pas au message que nous adhérons mais au texte, c'est-à-dire à la vérité de cet espace littéraire dans lequel, pendant un moment de notre existence, nous avons choisi de vivre.

⁴⁹² Balzac, *Introduction aux Romans et contes philosophiques*, 1981, p14

⁴⁹³ Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op.cit, p 160

En somme, on peut dire que le fantastique est un moyen poétique, une de ses raisons d'être est de susciter un ordre nouveau, d'annoncer des thèmes, le recours à une technique narrative ayant pour effet de produire le malaise et de susciter des vérités existentielles de première nécessité. Le lecteur du récit fantastique du XIX^{ème} siècle est invité à se perdre volontairement dans une illusion qui possède tous les pouvoirs de la réalité au point de réveiller les plus vives émotions en lui. Ce qui est incontestable, c'est que ces personnages ont le pouvoir de séduire le lecteur par un ensemble de traits moraux qui sont largement perçus comme positifs.

Même si Don Juan, Médard et Jekyll/ Hyde ont préféré créer dans leurs œuvres, un obstacle sous forme de personnages lacunaires, et contre lequel le lecteur va se heurter, ils ont par contre ouvert une porte permettant à ce même lecteur d'aller au-delà de l'histoire et de découvrir des significations profondes sur la nature de ces héros. Ainsi, doués d'une longue vie littéraire, à des degrés différents, Balzac Hoffmann et Stevenson s'imposent à la conscience du lecteur qui croit en leur existence. Cela est confirmé par Jouve qui pense que la description du personnage se complète au fil de la lecture.

Il s'agit pour Balzac de représenter la société de son temps, et aussi bien son travail d'écriture romanesque. L'œuvre possède un regard imminent sur la société dont elle perce les secrets, en même temps qu'elle fixe un regard sur elle-même pour se relire, se clore et se lier dans une situation.

Balzac utilise tous les ressorts du fantastique afin de créer des émotions chez le lecteur, mais aussi pour l'aider à réfléchir et à prendre la distance par rapport à la réalité et ses apparences parfois trompeuses. C'est justement de ce fait, d'attirer l'attention et de susciter l'émotion chez son lectorat, que résiderait l'objectif du récit fantastique. C'est ainsi que nous avons prouvé dans notre analyse que les trois auteurs qui font l'objet de notre étude auraient atteint leur but.

En analysant les portraits de Don Juan, Médard et Jekyll, nous sommes tombée dans l'illusion référentielle, au point qu'il nous est arrivé de voir dans ces personnages fictifs des personnes réelles et indépendantes de la fiction où elles interviennent. De ce fait, le portrait des trois personnages fantastiques que nous avons évoqués dans notre analyse, constitueraient un code descriptif, un système de signification, qui contribuerait à l'effet du réel dont semblerait jouir le roman fantastique du XIX^{ème} siècle.

La conclusion à tirer de cette analyse est que l'intrigue fantastique est construite différemment par les trois auteurs, puisque chacun a une finalité subjective. Quant à la consommation de ce breuvage qu'est l'élixir, Balzac met en œuvre un personnage qui cherche à tout prix la longévité, Hoffmann utilise un personnage religieux où il est séduit par la tentation et tombe dans le péché après avoir absorbé cette liqueur et fait de son personnage un diable. Et enfin Stevenson qui crée un personnage double à son héros Jekyll en voulant absolument séparer les deux vertus qui semblent omniprésentes en lui ; le Bien et le Mal.

Quelles que soient les idéologies que les auteurs fantastiques véhiculent, les styles qu'ils adoptent, tous les créateurs ont en commun de penser qu'il n'est pas de meilleure façon de décrire le monde que de procéder à un décalage ; l'imagination est au cœur du genre. Contrairement au réalisme qui observe pour donner à comprendre, le fantastique déforme et invente pour permettre de voir sous les apparences. L'utilisation par le fantastique à partir d'une base réaliste, nous montre que le lecteur ne peut être troublé ou atteint que par ce qu'il pense connaître. Cependant, ce n'est pas définitif et vain car cerner le fantastique c'est ouvrir des chemins à travers un genre en perpétuel mouvement.

Dans le sillage de notre partie théorique, la partie de l'analyse nous a confirmé que la littérature fantastique met en scène un questionnement lié aux limites des sens humains. En effet, nous avons exploré l'univers imperceptible du surnaturel, tout ce qui paraît insaisissable et qui sommeille à l'intérieur et à l'extérieur de l'être humain, c'est ce qui privilégie la littérature fantastique. Cela nous a conduit à conclure qu'à travers tout ce qu'on a dit dans les parties précédentes, le genre fantastique demeurerait une littérature basée sur de multiples interrogations.

BIBLIOGRAPHIE

I. Romans et nouvelle du corpus

- Balzac, Honoré de, *L'élixir de longue vie*, Folio plus, Classiques Paris 2009
- Hoffmann, ETA, *Les élixirs du diable*, Stack, Paris 2003
- Stevenson, RL, *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, Union générale, Paris, 1976.

II. Ouvrages et critiques sur la littérature fantastique

- Apostol Sylvia, Thèse Le fantastique littéraire en France, Université Pitesti 2011
- Bacon Roger, *Miroir d'alchimie*, Trad Paris 2006
- Baronian, Jean Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La table ronde, Paris 2007.
- Bessière, Irène, *le récit fantastique*, Thèmes et textes, Paris 1973
- Bozzetto Roger, « Le cas de la nouvelle fantastique française au XIXe siècle », Gronningue, 1984
- Bozzetto Roger, Arnaud Huftier, *Les frontières du fantastique*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004
- Caillois Roger, *Au cœur du fantastique*, Gallimard, 1965
- Cally, William : *La bête dans la littérature fantastique*, Thèse doctorat, Université de La Réunion, novembre 2007.
- Castex, *Le conte fantastique en France*, De Nodier à Maupassant, Paris 1992.
- Cransac Francis, Boyer Régis, *Figures du fantastique dans les contes et nouvelles*, Association à la rencontre d'écrivains, Paris 2006
- Dubost, Francis, *aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, Champion, 1991.
- Ehrsan véronique et Jean, *la littérature fantastique en France*, Hatier, Paris 1992
- Gérard Joulié, *La vie aventureuse de R.L.Stevenson*, Lettres, Lausanne 2001
- Grivel, Charles, "*Horreur et Terreur: philosophie du fantastique*" in Colloque de Cerisy, *La littérature Fantastique*, Paris, Albin Michel, 1991
- Grivel, Charles, *Fantastique- Fiction*, Paris, P.U.F., 1992
- Guise, René ; *Balzac, lecteur des Elixirs du Diable*, Ab 1970, Paris
- Henry Egmont, *Contes fantastiques*, Camuzeaux, Paris, 1992

- Jean Fabre, *Pour une sociocritique du fantastique et de la science-fiction, Les ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science-fiction*, A. Boivin, M. Émond et M. Lord (dir), Québec, Ed. Nuit blanche, 1993
- Lacassin Francis, *Mythologie du fantastique*, Du rocher, Paris 1991
- Lovecraft Howard Philips, *Epouvante et surnaturel en littérature*. Broché 1992
- Malrieu Joel , *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992
- Mellier Denis, *la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1994
- Millet Gilbert, Larbé Denis, *Le fantastique*, Belin Paris 2005.
- Milner Max, *Le diable dans la littérature fantastique, de Cazotte à Beudelaire*, José Corti, 2007.
- Mitterand, Henri, *L'illusion réaliste De Balzac à Aragon*, Puf, Paris 1994
- Nathalie Prince, *La littérature fantastique*, Armand Colin, Paris 2008
- Nodier C, *Du fantastique en littérature*, éd Slatkine reprints, Genève 1978
- Pierre Mac Orlan, Préface dans *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, Union générale Paris 1976.
- Ponnau, Gvenhael, *La folie dans la littérature fantastique*, PUF, Paris 2001.
- Rochefort Guillouet Sophie, *La littérature fantastique en 50 ouvrages*, Ellipses 1998.
- Rousset Jean, *Le mythe de Don Juan*, Armand Colin, Paris 1976
- Schneider Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, Paris 1964
- Schneider Marcel, *Les élixirs du diable*, préface, bibliothèque cosmopolite, Paris 2003
- Steinmetz Jean Luc, *La littérature fantastique*, Presses universitaires de France, Paris 1990
- Todorov Tzvestan, *introduction à la littérature fantastique*, Seuil Paris, 1970.

III. *Ouvrages de critique littéraire générale*

- Adam, Jean Michel, *L'analyse des récits*, Seuil, Paris 1996
- Albouy, Piekirre, *Mythes et Mythologies dans la littérature française*, Armand Colin, Paris.
- Amblard, M-C, *L'œuvre fantastique de Balzac : sources et philosophie*, Paris, 1972
- Assoun, Paul Laurent, *Littérature et psychanalyse, freud et la création littéraire*, ellipses, Paris 1996
- B. Guyon, *Le Don Juan de Balzac*, A.B. 1977.
- Balzac, H (1845) Louis Lambert, Bibliothèque électronique du Québec, 2005
- Balzac, H, *Les Martyrs ignorés*, Gallimard, Paris, 1981
- Balzac, *la comédie humaine*, Brodard et Taupi, Paris 2006
- Bardèche, M, *Une Lecture de Balzac*, Les Sept Couleurs, Paris, 1964
- Barthes, Roland, éléments de sémiologie, communications n°4, 1964
- Baudrillard, J. *Le système des objets*, Editions Gallimard, Paris, 1968
- Bayard, P (1978) *Balzac et le troc de l'imaginaire : lecture de La Peau de chagrin*, Lettres Modernes, Paris
- Bellemin Noel Jean, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, Paris 1992
- Bellemin- Noel, *psychanalyse et littérature*, Que sais-je ? Puf, 1978 Paris
- Bernard-Griffities, Bricault Céline, *Magie et magies dans la littérature et les arts du XIXème siècle français*, Celis Paris 2012.
- Brunel Pierre, dictionnaire des mythes littéraires, Paris 2004
- Carloni J.C, Filloux Jean, *La critique littéraire*, presses universitaires de France, Paris 1966.
- Casalsapro Nunzio, *La littérature française des grands auteurs du moyen âge à nos jours*, Hachette 2007.
- D. Bertrand, « Le langage spatial dans *Lu Bête humaine* » in *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation*, Miscellanées offertes à Henri Mitterand, Paris, Nathan, 1993.
- Delattre Geneviève. L'imagination balzacienne au travail : la lecture créatrice. *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1963, n°15.
- Deni, michaela *Les objets factitifs*, Collection des Actes sémiotiques, Pulin,

- Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris 2008.
- Greimas, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques, Documents*, VI. 60, Paris, EHESS-CNRS, 1984
- Hénault, Anne, *Les enjeux de la sémiotique*, Puf, 2012
- Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. P. Ricœur, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1950
- Hutin Serges, *L'alchimie, Que sais-je ?* 2005
- Jean Courtés, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991
- Lovecraft Howard Philips, *Epouvante et surnaturel en littérature*. Broché 1992
- Mellier D, *l'écriture de l'excès*, éd. Champion Paris 1999
- Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard 1964
- Milner Max, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Sedes, Paris 1980.
- Mitterand Henri, *L'illusion réaliste De Balzac à Aragon*, Puf, Paris 1994.
- Poulet, Georges, *Etudes sur le temps humain*, Pocket 2006
- René Thom, “Morphologie du sémiotique”, dans *Apologie du logos*, Hachette, Paris, 1990, p55.
- Reuter Yves, *L'analyse du récit*, Nathan, Paris 2000.
- Reynaud Louis, *L'influence allemande en France, XVIII et XIXème siècles*, Hachette, Paris 1921
- Robert, André, Bouillaguet Annick, *L'analyse du contenu*, Puf, Paris 1997.
- Rougemont Denis, *L'amour et l'occident*, Définitive Paris 2002.
- Schaeffer J-M, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Du seuil, Paris 1989
- Simone bernard et Céline Bricault, *Magie et magies*, Celis, 2012, p16.
- Tadié J.Y, *Introduction à la vie littéraire du XIXème siècle*, Bordas, Paris 1970.
- Todorov Tzvetan, *Poétique de la prose*, chapitre 4, éd Du Seuil, 1971.

IV. Thèses et mémoires

- Brahmi Fatéma, Thèse de Doctorat, Sciences des textes littéraires, Dupin de Poe, Lecoq de Gaboriau et Holmes de Doyle, Tlemcen 2013
- Fatéma Zohra Dali youcef, Thèse de Doctorat, L'exotisme de l'Ouest américain, vu par quelques auteurs : Chateaubriand, James Fenimore Cooper et Gustave Aimard, Université de Tlemcen 2015-2016
- Forget David, *Comment définir le genre fantastique ?*, mémoire de maîtrise, Québec, septembre 2001.
- Guinoiseau Françoise, *Figures du double et de la métamorphose de ETA Hoffmann à Francis Bacon*, thèse doctorat, Université Lumière Lyon 2, janvier 1999.
- Léonce, Thierry, Le fantastique dans l'œuvre romanesque de Marcel Brion, Thèse de doctorat, Saint Etienne, Mars 2011.
- Sabet Marianne, *Des stratégies du fantastique*, thèse de maîtrise, université Canterbury, mai 1998.
- Saumé L, *L'influence des chercheurs de la « médecine universelle » sur l'œuvre de François Rabelais*, Thèse de Médecine, Paris 1935.

V. Articles

- Bellemin-Noel J, des formes fantastiques aux thèmes fantastiques, dans littératures n°2 mai 1971, p 103-118
- Caillois R : Fantastique in encyclopedia universalis, Paris, EU 1989.
- Damoulié Camille, littérature comparée, philosophie et psychanalyse, *
- Rougé Dominique, Lecture psychanalytique des œuvres littéraires, Univ. Carcovie Pologne. Synergie Pologne n°8, 2011.
- Schneider, les ambassadeurs de l'invisible, Figaro, 2000.
- Brion Marcel, Miroir du fantastique, n°4, Vol1, Juillet-Août 1968,

VI. *Sitographie*

- Edmond Cros, « La réécriture de l'Histoire dans le roman », Journée d'études du Séminaire Amérique Latine, 7 novembre 2009, Actes à paraître.
- François Freby, *l'effet réel fiction ou l'impossible non fiction et l'impossible vraisemblance* dans www.fabula.org/essets/interventions/5.php
- Laboratoires.univ-reunion.fr/oracle/documents/fantastiquetheorie.pdf>Sophie Geoffroy-Menoux, « Théories du fantastique: construction, déconstruction, reconstruction », publication électronique consultée le 10 septembre 2009
- www.signosemio.com

ANNEXES

I- Résumé des romans et nouvelles du corpus



Honoré de Balzac

1. Balzac, L'Élixir de longue vie



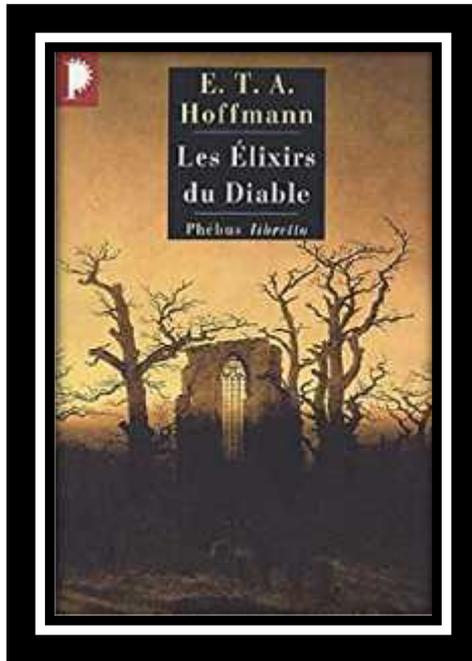
Le récit de Balzac est un conte fantastique publié en 1830 dans La revue de Paris qui propose une réécriture du mythe de don Juan. L'histoire se déroule dans le palais de Ferrare, le jeune Don Juan a invité A cette occasion don Juan se plaint de la longévité de son père, BatholoméoBelvidero, nonagénaire. Ce dernier a permis à son fils de vivre sans frustration et dans un grand luxe. Un valet vient les interrompre pour informer Don Juan que son père est mourant. Le fils se rend au chevet du père qui lui annonce qu'il

possède une fiole contenant un élixir qui permettra de la ressusciter. Il demande à son fils de lui en frictionner le corps après sa mort mais ce dernier ne parvient qu'à en poser une goutte sur un de ses deux yeux. L'œil reprend aussitôt vie et Don Juan, affolé, crève l'œil de son père, commettant ainsi un parricide. Don Juan devient puissant et riche. Il vit de plaisirs et a de hautes fréquentations. Il conserve précieusement la fiole pour assurer sa résurrection quand le moment sera venu. Alors qu'il a vieilli, il épouse une jeune Andalouse avec qui il a un fils, Philippe Belvidero. Ce dernier est vertueux et pieux. Sa mère et lui prennent soin du vieil homme. Don Juan sentant la mort approcher, il demande à son fils de lui enduire le corps avec l'élixir contenu dans la fiole lorsque la vie le quitterait. Il ne lui indique pas les conséquences. Le moment venu, le fils enduit le visage de son père, puis le bras. A ce moment, Don Juan tente d'étrangler son fils avec ce bras qui vient de reprendre vie, le jeune homme laisse tomber la fiole qui se brise et dont le liquide s'évapore. Plus tard, la foule va s'amasser autour de la dépouille de Don Juan car il a retrouvé un visage de jeune homme. On prend la décision de le canoniser. Lors de son enterrement, don Juan prononce des injures blasphématoires et sa tête se détache de son corps et tombe sur le crâne de l'abbé...

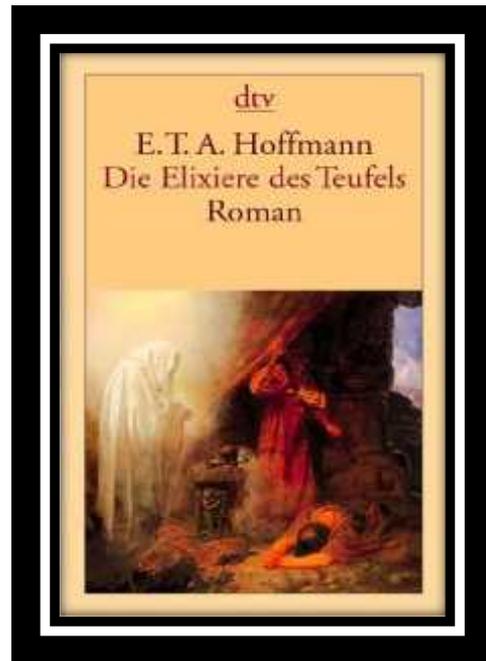


E.T.A Hoffmann

2-Hoffmann, *Les élixirs du diable*



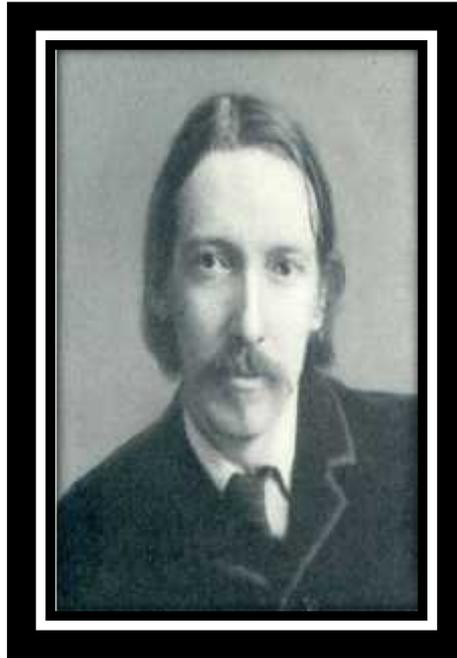
Titre traduit



Titre original

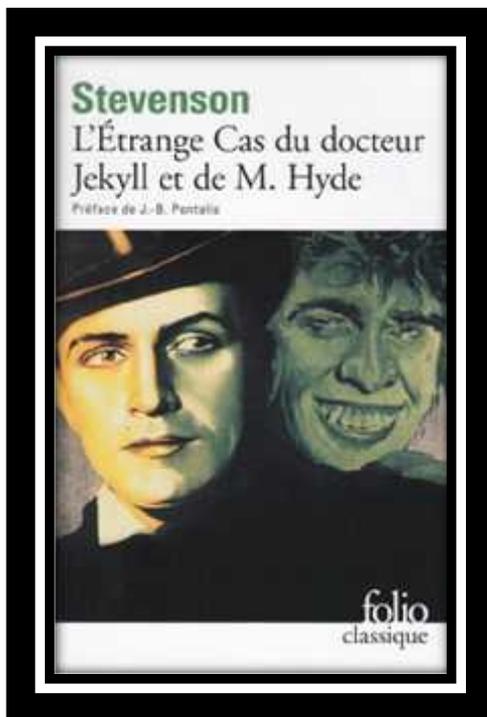
Ce roman génial et singulier, publié en 1815, sans doute le chef-d'œuvre de Hoffmann, a eu une grande influence sur toute la littérature européenne de la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle.

C'est l'histoire du moine Médard, également avide du salut de son âme et des plaisirs charnels, également doué pour les aspirations mystiques et pour l'excès de la luxure. Après avoir vécu au monastère dans la prière et l'abstinence, il cède au Tentateur et absorbe un élixir qui lui permet de réaliser tous ses désirs de débauche, d'ambition, de violence et de sacrilège. Le démon entre en lui et le chasse de son âme. Dès qu'il a avalé le breuvage diabolique, Médard commet, sans en être conscient, une suite de meurtres et d'actes abominables. En fait, il se dédouble et le vrai sujet du livre, c'est la lutte contre la folie, contre les puissances du mal, contre le destin. Hoffmann qui était hanté lui-même par la terreur de devenir fou, a voulu, malgré tout, donner une fin sinon heureuse, du moins apaisée à son livre : le Bien triomphera du Mal, après que Médard aura subi quantités d'épreuves et accepté le châtement.

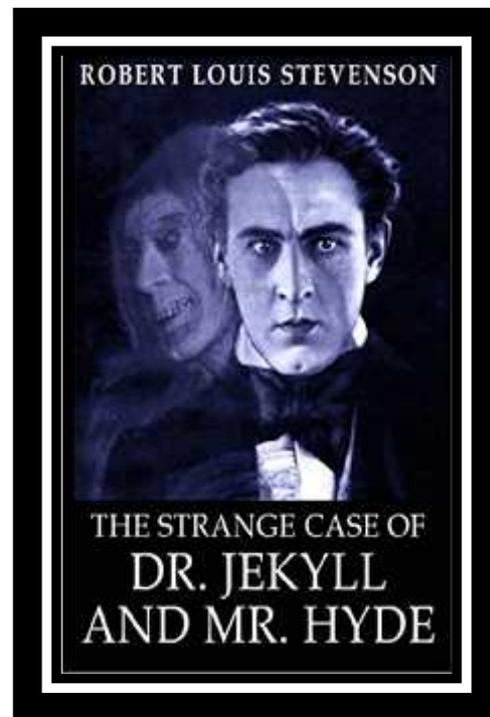


Robert Louis Stevenson

3-Stevenson, *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*

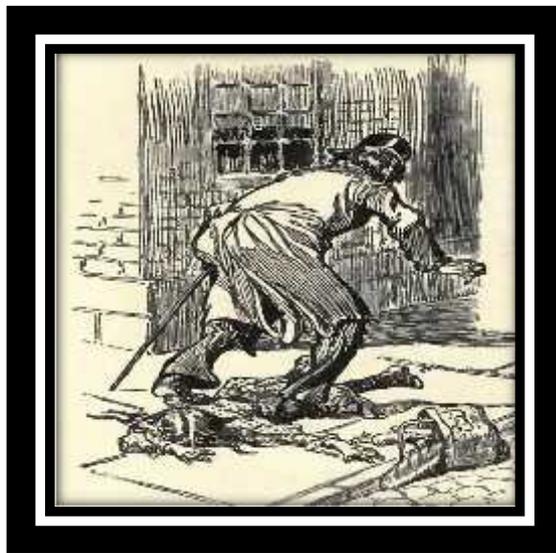


Titre traduit



Titre original

Publié en 1886, *L'étrange cas du Dr Jekyll et Mr Hyde* raconte l'histoire d'un homme qui pense que l'on peut dissocier le bien du mal. Le Docteur Henry Jekyll, grand scientifique, va développer une formule qui révolutionnera la nature humaine. Le résultat est terrifiant : réalisant lui-même l'expérience et intoxiqué par ce breuvage qu'il vient de mettre au point, il subit alors une métamorphose monstrueuse en devenant son infâme alter ego, Mister Edward Hyde, un personnage terrifiant, vicieux et sans pitié. Doctor Jekyll et Mister Hyde sont deux personnalités différentes luttant pour posséder l'âme d'un même homme...



Hyde entrain de commettre un de ses crimes



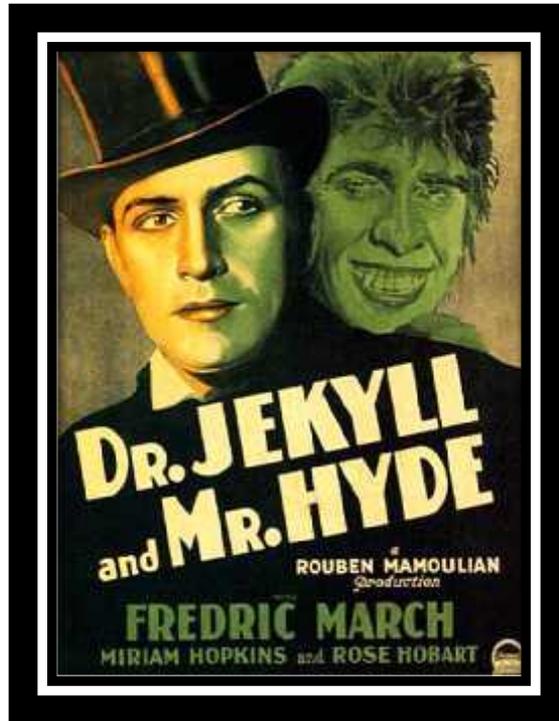
Jekyll et son personnage double : Hyde

3-1 Les principes adaptations cinématographiques du roman de Stevenson *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*

Il existe plusieurs adaptations du roman de Stevenson. Notons que le premier à transcrire Jekyll et Hyde à l'écran est Otis Turner en 1908. Suivront une dizaine de courts-métrages sur le sujet.



Il faut attendre 1920 pour découvrir le premier long-métrage *Jekyll et Hyde*, réalisé par John S. Robertson avec John Barrymore dans le rôle phare. Le film est très fidèle au récit original. On y retrouve tous les personnages de l'histoire. Jekyll est séduisant et lisse, plus jeune que l'original et Hyde a le crâne légèrement difforme, il est voûté et porte sur sa figure un rictus inquiétant surmonté de deux yeux exorbités. Ses doigts s'allongent comme le Nosferatu de Murnau, le renvoyant à une figure satanique. Nous sommes témoins d'un beau travail de maquillage et de pantomime quand Jekyll se transforme en Hyde la première fois.



Cette production Paramount prend des libertés narratives pour se concentrer sur une vision romanesque, à fortes connotations érotiques, d'un triangle amoureux à double face. D'un côté le docteur Jekyll et sa fiancée Muriel Carew et de l'autre, Mr Hyde et une prostituée nommée Ivy. Tirillée entre la vertu et le vice, entre le monde aristocratique et les bas fonds de Soho, entre le savoir et l'instinct, la dualité qui entoure la figure de « Jekyll & Hyde » se dessine comme une spirale qui amène inéluctablement à la mort. Ici Hyde ne se tue pas mais il est abattu à coup de pistolet. Ce film est une vraie réussite. Les décors sont soignés, l'interprétation inspirée et surtout les idées de mise en scène sont novatrices pour l'époque.

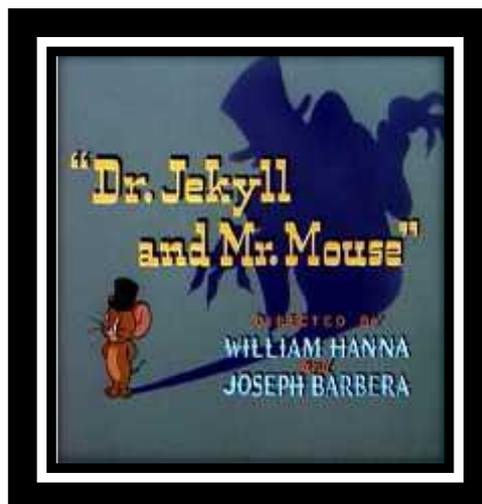


Frederic March dans le rôle de Hyde.

Dans toute cette réussite, il y a quand même une réserve concernant la figure de Hyde qui n'est pas très convaincante. Hyde a les traits d'une figure de, mi-homme mi-bête. Crâne déformé et forte pilosité le rapprochant du loup-garou. Lors de la première transformation, Frederic March imite l'homme des cavernes dans une caricature de chimpanzé. RoubenMamoulian expliquera son choix ainsi : *« Hyde se transforme graduellement en animal innocent. Je ne dirai pas en bête vicieuse car les bêtes ne le sont pas, mais en vicieux monstre humain, un monstre qui fait partie de nous mais que nous contrôlons d'habitude »*



En 1941, Victor Fleming réalise la meilleure adaptation cinématographique du roman à ce jour dans le rôle du titre Spencer Tracy entouré de Lana Turner et Ingrid Bergman. Bien que Fleming réalise un remake presque images par images de la version de 1931, sa réalisation est plus fluide et ses personnages mieux construits. Le film est surtout servi par trois stars de l'époque qui insufflent à leur rôle un ton juste et romancé. A commencer par Spencer Tracy, le plus convaincant Dr Jekyll & Mr Hyde de l'histoire. Il est aidé en cela par une transformation en Hyde des plus réussies qui lui laisse le visage libre d'expressions les plus subtiles. En cela, il est l'opposé de la créature interprétée par March en 1931.



Le roman de Stevenson a pris une telle ampleur que le monde du dessin animé s'y est intéressé également à son récit. *Dr Jekyll and Mr Mouse* réalisé en 1947 par William Hanna et Joseph Barbera est l'un des rares dessins animés réussis ayant pour thème le personnage de Stevenson. Nous suivons donc les péripéties du fameux duo Tom & Jerry. Le chat chassant la souris espiègle qui revient toujours à la charge. N'arrivant pas à boire tranquillement son assiette de lait, Tom décide d'empoisonner celle-ci pour que Jerry trépasse. Il se met à l'écart pour concocter un breuvage à l'aide de produits chimiques et toxiques. La souris boit le tout et se transforme en une super souris à la force décuplée. Pour une fois, les rôles s'inversent et c'est Tom qui est malmené. Dans un temps de répit, celui-ci ingurgite la pot*ion, mais son effet est inversé et Tom devient de plus en plus petit. Jerry se fait une joie de le poursuivre avec une tapette à mouche.



Tom/Jekyll préparant un cocktail exposif.

Ainsi le docteur Jekyll / Tom, créateur de la potion, est dépassé par la créature Mouse / Jerry qu'il a engendrée, comme dans Frankenstein. Il est victime à son tour du breuvage et devient le chat qui rétrécit, clin d'œil au film « L'Homme qui Rétrécit » de Jack Arnold.

INDEX DES AUTEURS

A

- **Amblard M-C** : 21.
- **Apostol, Sylvia** : 67.
- **Assoun, Paul Laurent** : 38, 39, 68.

B

- **Bacon Roger** : 97.
- **Balzac, Honoré de** : 3, 4, 5, 7, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 34, 55, 62, 64, 71, 73, 75, 76, 100, 102, 104, 105, 108, 110, 111, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 134, 135, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 184, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 207, 210, 212, 221, 227, 228, 229, 230, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 246, 248, 250, 252, 254, 256, 257, 258, 260, 261, 262.
- **Bardèche, M** : 21, 22.
- **Baronian, Jean Baptiste** : 2, 4, 32, 33, 34, 35, 45, 61.
- **Barthes, Roland** : 239, 240.
- **Baudrillard, J** : 239.
- **Bayard** : 22, 23.
- **Bellemin, Noel** : 3, 103, 104.
- **Benveniste, Emile** : 127, 128.
- **Bernard et Bricault** : 250.
- **Bertrand, Denis** : 253, 254.
- **Bessière, Irène** : 19, 36, 65, 191.
- **Bozetto, Roger** : 8.
- **Brion, Marcel** : 2, 113.
- **Brunetière, Ferdinand** : 15.

C

- **Caillois, Roger** : 58, 60, 64.
- **Caillois, Roger** : 64.
- **Camus, Albert** : 155, 156.
- **Castex** : 204.
- **Coelho, Paulo** : 99.
- **Cransac, Francis** : 22.

D

- **Delattre, Geneviève** : 14.
- **Deni, Michela** : 244.
- **Dubost, Francis** : 71.

E

- **Egmont Henry** : 28.
- **Ehrsan Véronique** : 81.
- **Ehrsan Véronique** : 81.

F & G

- **Freud, Sigmund** : 38, 39, 40, 41, 42, 43, 68, 81, 219, 222, 228.
- **Genette, Gérard** : 113, 117, 118, 122, 134, 135, 140.
- **Geoffroy-Menoux** : 223
- **Gleize Joelle** : 14, 15, 16, 193.
- **Goldman, L** : 19
- **Greimas** : 138, 140, 233, 241, 253.
- **Grivel, Charles** : 104, 107.
- **Guisse René** : 66, 101.
- **Guyon, B** : 24.

H

- **Hénault, Anne** : 242, 243, 246.

- **Hoffmann, ETA** : 3, 4, 5, 7, 11, 19, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 34, 36, 38, 42, 55, 69, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 101, 105, 106, 108, 112, 115, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 129, 130, 135, 142, 144, 145, 161, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 187, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 224, 230, 231, 234, 236, 238, 242, 243, 247, 248, 255, 258, 259, 260, 261, 262.
- **Hutin, Serges** : 95, 96.

J & K

- **James, Henry** : 15.
- **Joulié, Gérard** : 47.
- **Jouve, Vincent** : 142, 143.
- **Kerbat-Orecchioni** : 101, 123.
- **Kristeva, Julia** : 150, 190.

L

- **Lovecraft** : 59, 75.
- **Lukacs** : 192, 230, 231.

M

- **Malrieu, Joel** : 61, 62, 117, 137, 144, 145, 181.
- **Mellier Denis** : 42, 43, 68, 69, 71, 78, 79, 80.
- **Merlau, Ponty** : 185, 255.
- **Millet, Gilbert et Larbé, Denis** : 69, 71, 78, 79, 80, 162, 186.
- **Milner, Max** : 76, 202, 228.
- **Mittérand** : 5.

N & O

- **Nodier, Charles** : 11, 64, 67, 74, 75, 204.
- **Nunzio, Calaspro** : 12.
- **Orlan, Pierre Marc** : 47, 49, 50, 51, 106, 175, 180, 181, 192.

P

- **Ponnau, Gvenhael** : 81.
- **Prince, Nathalie** : 180, 185, 241.

R

- **Roche, Denis** : 26.
- **Rochefort-Guillout** : 54.
- **Rousset, Jean** : 150, 249.
- **Rousset, Jean** : 150, 249.

S

- **Sartre, Jean Paul** : 152.
- **Saumé** : 98.
- **Schneider, Marcel** : 27, 32, 35, 36, 164, 165, 170, 248.
- **Stevenson, Robert Louis** : 4, 5, 7, 11, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 65, 68, 70, 73, 78, 82, 101, 105, 109, 111, 112, 115, 116, 117, 121, 124, 125, 126, 127, 135, 142, 144, 146, 174, 177, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 187, 210, 215, 219, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 235, 238, 242, 245, 247, 255, 258, 259, 261, 262.
- **Streinmetz, Jean Luc** : 29.

T

- **Tadié, J.Y** : 13.
- **Thibaudet** : 196.
- **Todorov, Tzevestan** : 57, 58, 59, 63, 64, 67, 81, 103, 123, 127, 181, 185, 226, 241, 260.

V

- **Van de Grift** : 50.

TABLE DES MATIERES

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE	2
PREMIERE PARTIE : PARCOURS ET GENESE DU FANTASTIQUE DU XIXEME SIECLE	
CHAPITRE 1 : L'HOMME ET L'ŒUVRE	
1 Balzac : histoire d'une vie, biographies d'une œuvre.....	11
1.1 Balzac : le géant du siècle.....	11
1-2 L'imagination aux sources de la création balzacienne.....	13
1.3 Honoré de Balzac : L'observateur réaliste au visionnaire passionné.....	14
1.4 <i>La comédie humaine</i>	16
1.5 Le récit fantastique chez Balzac.....	18
1.6 <i>L'élixir de longue vie</i>	23
1.6.1 Présentation de l'œuvre	23
1.6.2 Le résumé de l'oeuvre.....	25
2. Hoffmann, La modernité du fantastique	26
2.1 Hoffmann en tant qu'homme	26
2.2 L'œuvre d'Hoffmann	27
2.3 Thématiques de l'art littéraire d'Hoffmann	29
2.4 Hoffmann et sa composition fantastique.....	31
2.4.1 Le réalisme fantastique d'Hoffmann.....	31
2.4.2 Influence allemande dans la littérature française.....	34
2.5 <i>Les Élixirs du Diable</i>	35
2.5.1 Présentation de l'œuvre.....	35
2.5.2 Résumé de l'œuvre.....	37
2.6 Le rêve dans <i>Les Élixirs du diable</i>	38
2.7 Analyse psychanalytique de l'œuvre d'Hoffmann.....	39
2.7.1 Freud et son « <i>inquiétante étrangeté</i> ».....	39
2.7.2 Le double en littérature.....	40
2.7.3 Le rêve et son interprétation psychanalytique.....	41
3. Robert Louis Stevenson et la force d'imagination.....	43
3.1 Eléments biographiques de Stevenson.....	44
3-2 Le roman d'aventures selon Stevenson.....	45
3.3 La singularité de l'œuvre de Stevenson.....	47
3.4 <i>Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde</i> (1886).....	48
3.4.1 Un rêve concrétisé.....	49
3.3.2 Résumé de l'œuvre	51
3.5 Influence du roman de Stevenson.....	52
3.6 La morale dans l'œuvre de Stevenson.....	53
CHAPITRE 2 : APPROCHES DEFINITOIRES DU FANTASTIQUE ET DE L'ELIXIR	
I. À la découverte du fantastique.....	57
1- La notion du fantastique définie par les théoriciens.....	57
1.1 L'hésitation de Todorov.....	57

1.2 L'irruption insolite de Roger Caillois.....	59
1.3 La rupture de Louis Vax.....	60
1.4 L'atmosphère d'étrangeté de Jean Baptiste Baronian.....	61
1.5 La confrontation entre personnage et phénomène : Joël Malrieu.....	61
2. Du mot au genre.....	63
2.1 Un genre profondément inscrit dans le XIXème siècle.....	64
2.1.1 Sur le plan politique et social	65
2.1.2 Sur le plan ontologique.....	65
3. Le fantastique en littérature	65
3.1 Le fantastique et le merveilleux	66
3.2 Le fantastique et l'étrange	68
3.3 Le roman policier : cas particulier de l'étrange.....	69
3.4 Le fantastique et science-fiction	69
4. Les origines du fantastique	70
4.1 Les origines grecque et latine.....	71
4.1.1 L'époque médiévale.....	71
4.2 Naissance du fantastique européen	72
4.2.1 Le roman gothique	72
4.2.2 Le roman gothique ou les effrois victoriens.....	73
4.2.2 Le romantisme allemand	73
A-Hoffmann : L'initiateur allemand	73
4.2.4 Le romantisme français à l'heure du fantastique.....	74
5. Les thèmes du fantastique	75
5.1 Le diable	76
5.2 Sorcellerie, malédictions	76
5.3 Le fantôme	77
5.4 Les objets du fantastique : L'élixir	77
6. L'aspect mental de l'individu.....	78
6.1 Le rêve	79
6.2 La folie	80
6.3 La peur	81
6.4 Le thème du double	82
II Qu'est-ce que l'élixir ?.....	82
1. Origine du mot	82
2. Multiplication des élixirs	83
2.1 L'Elixir de longue vie.....	83
2.2 Elixir d'aventurine	86
2.3 Un philtre d'amour	86
2.4 Elixirs minéraux	87
2.4.1 L'élixir du Suédois.....	87
2.4.2 Elixir de pierre rhodocrosite.....	88
2.4.3 L'élixir et eau de pierre améthyste.....	88
2.4.4 L'élixir de zincite.....	88
2.4.5 L'élixir de cristal de roche.....	88

2.4.6 L'elixir d'azurite.....	88
3. Plantes et magie	89
4. Autres types de breuvages	91
4.1 Le thé	91
4.2 l'absinthe	92
4.3 Le vin	93
4.4 L'elixir de vie dans le thé et le vin	93
5. Qu'est-ce que l'alchimie ?	94
5.1 Etymologie et définition	94
5.2 Les buts de l'alchimie	95
5.3 L'influence de l'alchimie sur l'art et la littérature	97

**DEUXIEME PARTIE : VERS UNE ETUDE ANALYTIQUE DE
L'OEUVRE**

**CHAPITRE 1 : STRATEGIES NARRATIVES ET ENONCIATIVES DU
RECIT FANTASTIQUE**

1. La représentation du Moi dans le récit fantastique	104
2. L'aspect visuel dans l'écriture du fantastique	106
2.1 Un vocabulaire significatif	108
2.2 Les titres du corpus	111
3. La structure narrative	112
3.1 La composante spatio-temporelle	114
3.1.1 L'apport de l'espace dans le récit fantastique.....	114
3.1.2 Le mouvement temporel dans le récit fantastique.....	117
3.1.3 La dimension descriptive dans l'œuvre fantastique.....	120
3.2 La subjectivité dans le discours	123
3.2.1 L'emploi de la 3ème personne	126
3.2.2 Le récit à la première personne	128
3.2.3 L'emploi du pronom « on »	130
4. La scénographie narrative	131
4.1 La représentation de la scénographie narrative dans notre corpus	132
5. Les personnages	133
5.1. Le schéma actanciel	137
5.1.1 Le Schéma actanciel de <i>L'elixir de longue vie</i>	139
5.1.2 Le schéma actanciel dans <i>Les elixirs du Diable</i>	139
5.1.3 Le schéma actanciel <i>Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde</i>	140

CHAPITRE 2 : A LA DECOUVERTE DES PERSONNAGES

1. L'elixir comme élément de représentation chez le personnage	145
2. Don Juan: Le personnage balzacien	147
2.1 La mise en abyme de Balzac	149
2.2 Le mythe littéraire	149
2.2.1 Don Juan en tant que mythe	150
2.2.3 La réception du mythe	150
2.2.4 La nature complexe de Don Juan	152
2.3 La notion de l'être	152

2.3.1 Etats affectifs de Don Juan	154
2.3.2 Le plaisir et la douleur	154
2.3.3 L'émotion	155
2.3.4 L'inconstance chez Don Juan.....	156
2.3.5 Les différentes faces du personnage de Don Juan.....	157
2.3.6 Une éthique du plaisir.....	160
3. Médard ; le personnage emblématique d'Hoffmann	161
3.1 La tentation de Médard.....	163
3.1.1 Le rôle du rêve dans <i>les élixirs du diable</i>	164
3.2 Le destin de Médard.....	165
3.3 Les indices autobiographiques.....	166
3.4 Le diable et le démon.....	167
3.5 Médard et la chute vers la folie.....	169
3.5.1 Le diable à travers les élixirs.....	171
3.5 La remise en question de Médard	172
4. Le portrait du Dr Jekyll et de Mr Hyde	173
4.1 Autour des personnages.....	174
4.1.1 M. Utterson.....	174
4.1.2 Richard Enfield.....	174
4.1.3 Docteur Jekyll, la multiplicité du moi.....	175
4.1.4 Mr Hyde : un personnage cynique.....	176
4.1.5 Dr lanyon.....	177
4.2 Jekyll et Hyde : Une dualité complémentaire.....	178
4.3 Docteur Jekyll, Mr Hyde: Mi ange Mi monstre.....	179
4.4 Le phénomène à travers le personnage.....	181
4.5 L'influence des personnages sur le lecteur.....	182
4.6 Le personnage vaincu par son double.....	183
4.7 (In)Visibilité de la monstruosité chez Jekyll/Hyde.....	184

TROISIEME PARTIE : L'IMPACT DE L'ELIXIR DANS LE RECIT

FANTASTIQUE

CHAPITRE 1 : ENJEUX SOCIOCRIQUE DANS L'ŒUVRE

FANTASTIQUE

1. Le fantastique et le monde social.....	191
2. L'ouverture du roman historique et social au réalisme.....	192
3. L'apport social de Balzac dans l'élixir de longue vie.....	195
3.1 La relation paternelle.....	195
3.2 Le parricide	196
3.3 L'héritage	198
3.4 Don Juan : Le calculateur et le séducteur	200
3.5 La religion.....	201
3.5.1 athéisme du personnage.....	202
3.6 L'intrusion du diable.....	204
3.7 La vie et la mort.....	205
4. Hoffmann et la satire religieuse	206

4.1 Le rôle du Diable chez Hoffmann	210
4-2 L'illusion Hofmannienne	212
4.3 La famille	213
4.4 L'image de la folie	215
4.5 La notion du double.....	217
5. La visée sociologique de Stevenson	223
5.1 La société londonienne	224
5.2 Le double, thème majeur de Stevenson	224
5.3 La marque du péché chez Stevenson	227
5.4 Entre le rêve et la réalité	229
CHAPITRE 2 : L'ELIXIR EN TANT QU'OBJET SEMIOTIQUE	
1. Une sémiotique du discours fantastique.....	233
2. L'objet dans le récit fantastique.....	234
2.1 L'objet factitif	243
3. La métamorphose.....	245
3-1 L'être et le paraître.....	246
3.2 La notion de la métamorphose narrative du corpus	247
4. La représentation sémiotique de la magie dans le discours fantastique.....	250
5. Pour une sémiotique figurative.....	252
CONCLUSION GENERALE.....	258
BIBLIOGRAPHIE.....	264
ANNEXES.....	270
INDEX DES AUTEURS.....	282
TABLE DES MATIERES.....	287

Résumé

La littérature fantastique du XIXème siècle qui a connu une gloire et continue toujours à séduire un large lectorat. Hoffmann étant considéré comme l'initiateur de ce genre, au point où il a beaucoup influencé la littérature fantastique française telle que Balzac, ainsi que la littérature anglaise, vers la fin du siècle, notamment Stevenson.

Dans ce travail, nous tenterons de mettre en parallèle Don Juan, Médard et Jekyll face à l'élixir, qui est considéré comme un objet fantastique, portant chacun d'eux la touche personnelle de son auteur. L'analyse conduite sur cette étude nous a permis d'appréhender les situations interculturelles du point de vue comparatif, sociocritique, narratologique et sémiotique. Notre objectif de recherche consiste à mettre en lumière l'apport de chaque auteur à la création du personnage face à l'utilisation de l'élixir et de son impact sur l'imaginaire collectif et personnel.

Mots clés

Genre fantastique – L'élixir – étude comparative - Métamorphose – Double – Don Juan – Médard – Jekyll/Hyde.

Abstract

The fantastic literature of the nineteenth century has enjoyed fame and continues to appeal to a wide readership. Hoffmann being considered the initiator of this genre, he greatly influenced French fantasy literature such as Balzac, as well as English literature, towards the end of the century, notably Stevenson.

In this work, we will try to compare Don Juan, Medard and Jekyll with the elixir, which is considered a fantastic object, each bearing the personal touch of its author. The analysis conducted on this study allowed us to understand intercultural situations from a comparative, sociocritical, narratological and semiotic point of view. Our research objective is to highlight the contribution of each author to the creation of the character in the face of the use of the elixir and its impact on the collective and personal imagination.

Keywords

Fantastic Genre - The Elixir - Comparative Study - Metamorphosis - Double - Don Juan - Medard - Jekyll / Hyde.

ملخص

تمتع الأدب الرائع في القرن التاسع عشر بالشهرة وتُستمر في جذب جمهور واسع من القراء. يعتبر هوفمان البادئ في هذا النوع ، وقد أثر بشكل كبير على الأدب الخيالي الفرنسي مثل بالزاك، وكذلك الأدب الإنجليزي ، في نهاية القرن ، ولا سيما ستيفنسون. في هذا العمل ، سنحاول مقارنة دون جوان ، وميدارد ، وجيكييل مع إكسير ، الذي يعتبر شيئاً رائعاً ، يحمل كل منها اللمسة الشخصية لمؤلفه. سمح لنا التحليل الذي أجري في هذه الدراسة بفهم المواقف بين الثقافات من وجهة نظر مقارنة وسوسولوجية ، وسردية ، وسيميائية. هدفنا البحثي هو تسليط الضوء على مساهمة كل مؤلف في خلق الشخصية في وجه استخدام إكسير وتأثيره على الخيال الجمعي والشخصي.

الكلمات المفتاحية :

نوع رائع - الإكسير - دراسة مقارنة - مسخ - مزدوج - دون خوان - ميدارد - جيكييل / هايد.

Résumé

La littérature fantastique du XIXème siècle qui a connu une gloire et continue toujours à séduire un large lectorat. Hoffmann étant considéré comme l'initiateur de ce genre, au point où il a beaucoup influencé la littérature fantastique française telle que Balzac, ainsi que la littérature anglaise, vers la fin du siècle, notamment Stevenson.

Dans ce travail, nous tenterons de mettre en parallèle Don Juan, Médard et Jekyll face à l'élixir, qui est considéré comme un objet fantastique, portant chacun d'eux la touche personnelle de son auteur. L'analyse conduite sur cette étude nous a permis d'appréhender les situations interculturelles du point de vue comparatif, sociocritique, narratologique et sémiotique. Notre objectif de recherche consiste à mettre en lumière l'apport de chaque auteur à la création du personnage face à l'utilisation de l'élixir et de son impact sur l'imaginaire collectif et personnel.

Mots clés

Genre fantastique – L'élixir – étude comparative - Métamorphose – Double – Don Juan – Médard – Jekyll/Hyde.

Abstract

The fantastic literature of the nineteenth century has enjoyed fame and continues to appeal to a wide readership. Hoffmann being considered the initiator of this genre, he greatly influenced French fantasy literature such as Balzac, as well as English literature, towards the end of the century, notably Stevenson.

In this work, we will try to compare Don Juan, Medard and Jekyll with the elixir, which is considered a fantastic object, each bearing the personal touch of its author. The analysis conducted on this study allowed us to understand intercultural situations from a comparative, sociocritical, narratological and semiotic point of view. Our research objective is to highlight the contribution of each author to the creation of the character in the face of the use of the elixir and its impact on the collective and personal imagination.

Keywords

Fantastic Genre - The Elixir - Comparative Study - Metamorphosis - Double - Don Juan - Medard - Jekyll / Hyde.

ملخص

تمتع الأدب الرائع في القرن التاسع عشر بالشهرة وتُستمر في جذب جمهور واسع من القراء. يعتبر هوفمان البادئ في هذا النوع ، وقد أثر بشكل كبير على الأدب الخيالي الفرنسي مثل بالزاك، وكذلك الأدب الإنجليزي ، في نهاية القرن ، ولا سيما ستيفنسون. في هذا العمل ، سنحاول مقارنة دون جوان ، وميدارد ، وجيكييل مع إكسير ، الذي يعتبر شيئاً رائعاً ، يحمل كل منها اللمسة الشخصية لمؤلفه. سمح لنا التحليل الذي أجري في هذه الدراسة بفهم المواقف بين الثقافات من وجهة نظر مقارنة وسوسولوجية ، وسردية ، وسيميائية. هدفنا البحثي هو تسليط الضوء على مساهمة كل مؤلف في خلق الشخصية في وجه استخدام إكسير وتأثيره على الخيال الجمعي والشخصي.

الكلمات المفتاحية :

نوع رائع - الإكسير - دراسة مقارنة - مسخ - مزدوج - دون خوان - ميدارد - جيكييل / هايد.

Résumé de la thèse

Résumé de la thèse

Aborder le fantastique a été pour nous une difficulté, car il faut savoir ce que l'on entend par ce terme. Comme le fantastique est fréquemment utilisé et difficile à définir, il ne va pas sans ambiguïté. Les points de vue concernant ce genre sont divers voire opposés. D'où la nécessité a été pour nous de parcourir des ouvrages critiques pour tenter de dégager ce qui peut être sa spécificité. Le fantastique s'explique par l'interrogation de l'individu face à ce qu'il ignore et craint, il est évoqué comme étant la confusion que l'homme vit tous les jours lorsqu'il ne trouve pas d'explication rationnelle à un problème vécu ou à un phénomène donné.

Nous pouvons nous interroger sur cet état de fait. Pour certains, le fantastique est considéré en France comme un genre mineur, les Français s'intéressent plus à la logique en préférant s'orienter plus particulièrement vers le classicisme plutôt que vers l'obscur. Ainsi Jean Baptiste Brion affirme dans ce sens:

(...) rien de plus lointain, pour les cerveaux français, que la familiarité des brumes, des fantômes et du baroque Le genre lui-même est en général déprécié, tenu pour une activité bâtarde, une expression mineure, voire un agréable divertissement dans l'histoire de la fiction »¹

Dans cette optique, Marcel Brion continue à dire que « **J'ai donc éprouvé très tôt le sentiment que le fantastique est partout et que tout est fantastique** »². En effet, les théoriciens du genre abordent le fantastique d'une manière variée et proposent une diversité intéressante de caractéristiques, ce qui nous permettra de faire une étude

exhaustive des idées relatives au genre, jusqu'au point de dire que le fantastique

¹ Jean Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, la Table ronde, 2007, p24

² Marcel Brion, *Miroir du fantastique*, n°4, Vol1, Juillet-Août 1968, p174

appartient à un passé révolu et ne correspond plus aux préoccupations du monde contemporain.

L'objectif principal de notre thèse intitulée, « l'élixir dans la littérature fantastique, dans le corpus suivant : Balzac dans *L'élixir de longue vie*, Hoffmann dans *Les élixirs du diable* et Stevenson dans *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde* » est donc de cerner les caractéristiques du fantastique, à travers le thème de l'élixir afin de proposer notre définition du genre. Pour ce faire, l'aspect théorique a commencé avec la lecture des critiques, il s'agira de comprendre ce qu'est le fantastique en portant un jugement éclairé sur le travail des théoriciens, ce qui nous aidera à saisir l'essence du genre. Quant à l'aspect pratique, nous l'avons consacré à l'étude des textes et de leurs composantes où nous tenterons de valider notre définition par la pratique. On montrera que le genre offre de nombreuses possibilités, que les phénomènes peuvent surgir de n'importe où et dans toutes les situations.

Ainsi, les différents thèmes étudiés dans les récits fantastiques tels que le Diable, le double ou des objets comme l'élixir, qui nous mènent inéluctablement du fait de leur représentation imaginaire vers les notions de la psychanalyse. Il convient de poser d'emblée, les frontières primordiales de notre champ d'étude, à savoir étudier le thème de l'élixir dans la littérature fantastique. Avec la psychanalyse littéraire, il va s'agir plutôt de nous plonger dans l'inconscient du texte, et pas seulement dans celui de l'auteur. Elle doit nous mener, comme le précisent Bellemin et Noel, « **à lire avec l'aide de Freud un corpus littéraire hors de l'auteur** »³ Cela nous amène à dire que le regard de la psychanalyse a pour mission de nous révéler le message crypté que contient chaque texte fantastique.

La motivation qui nous a conduite au choix du sujet relève d'un intérêt personnel. Notre choix a émané d'une admiration tout à fait subjective du genre mais la curiosité d'examiner de près ce qui donne au fantastique son goût spécial, et le désir de déceler la "littérarité" du genre - pour emprunter le terme des Formalistes russes - sont les motifs essentiels de cette quête. La subtilité des techniques utilisées dans la narration de ce genre de littérature a eu un effet indéniable dans le choix du sujet.

En tant que lectrice admiratrice de romans et nouvelles fantastiques tels que Balzac et Maupassant, nous nous sommes toujours interrogée sur les points

³ J. Bellemin- Noel, *psychanalyse et littérature*, Que sais-je ? Puf, 1978 Paris, P100.

multidisciplinaires qui y figuraient, en rapport avec la moralité, la société, l'anthropologie et avec la philosophie. Cet intérêt est aussi lié à notre mémoire de magister qui traitait l'évolution sociale et morale dans l'œuvre de Victor Hugo.

Cependant, le sujet de notre présente thèse abordera un autre registre littéraire qui est celui de la littérature fantastique. Dans cette étude, nous tenterons de focaliser notre réflexion sur un thème spécifique de la littérature fantastique qui est l'élixir.

C'est à l'originalité du fantastique de nos trois auteurs, Balzac, Hoffmann et Stevenson, que nous leur avons consacré ce travail. Nous nous sommes tournée vers leurs écrits parce que nous avons jugé qu'ils traitent le thème de l'élixir dans leurs romans, chacun à sa manière et en fonction de son époque ainsi que de sa culture à savoir qu'il s'agit d'une écriture française, allemande et anglaise.

Le choix du corpus relève d'un intérêt scientifique et intellectuel. Pour cela, nous avons opté pour trois romans sur lesquels notre étude s'appuiera ; Honoré de Balzac : *L'élixir de longue vie* (1830), Ernest Théodor Amadeus Hoffmann : *Les élixirs du diable* (1817) et Jean Louis Stevenson : *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde* (1886)

Dans *Les élixirs du Diable*, Ernest Théodore Wilhem Hoffmann se livre à des réminiscences, au rêve et à l'imagination qu'il appelle, « **La connaissance symbolique du fil secret qui traverse notre vie** »⁴. En effet, l'auteur semble réunir les motifs pour lesquels, il se battait notamment l'angoisse de vivre, l'ivresse romantique de la volupté et des aspects nocturnes de la vie au développement de la personnalité. Nous tenterons ainsi de voir l'union du réel et du rêve qui conduit au grotesque chez Hoffmann et la manière dont le religieux, le moral et l'esthétique témoignent d'un problème existentiel. En ce sens, Médard, le personnage du roman, et sur qui les fautes expiées de ses ancêtres pèsent comme une fatalité, succombe au pouvoir d'un mystérieux élixir conservé parmi les trésors du couvent, il se voit troublé, aliéné et confus.

Balzac propose une réécriture du mythe de Don Juan, dans un projet de longévité et de résurrection sachant qu'il a réuni toute son œuvre dans un ouvrage s'intitulant *La Comédie humaine* qu'il définit comme étant « la peinture de la société ». Ainsi, peut-on considérer le récit *L'élixir de longue vie* tel que l'affirme Théodore de Banville dans ses propos « **ce café qui met dans nos cœurs sa flamme noire** »⁵ ? Le fantastique balzacien

⁴ Hoffmann, *Les élixirs du Diable*, avant-propos, Stock, 2002, p14

⁵ Jean Baptiste Baronian, op.cit, p22.

va à l'encontre d'une certaine conception du fantastique considéré comme amusement littéraire. Nous sommes en présence d'un fantastique où l'auteur cherche à s'engager profondément, « **Si le récit prend à l'occasion le vêtement de la fantaisie, c'est en réalité pour mieux livrer des messages relatifs à des réalités cachées, voire à une vision du monde** »⁶. Dès lors se pose la question des enjeux du fantastique. Balzac pose des questions essentielles : celle de l'être, de sa métamorphose et de son devenir, celle de la confrontation de l'homme avec des labyrinthes qui sont à la fois extérieurs et intérieurs à lui-même.

Passons à présent au troisième auteur de notre corpus, Stevenson avec son œuvre majeure *Le cas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*. Il décrit un personnage philanthrope obsédé par sa double personnalité qui met au point une drogue, qui a le même effet qu'un élixir, afin de séparer les deux vertus de sa personnalité, le bon du mauvais. Et c'est en effet, le mauvais qui vaincra et le transformera en un monstrueux Mr Hyde. Ceci dit, nous nous interrogerons sur la possibilité que ce roman soit considéré comme une allégorie de la double personnalité qui règne sur la culture mondiale ou bien tout simplement s'il s'agit d'une allusion à l'hypocrisie sociale.

La résolution de la problématique fondatrice de notre recherche consiste à comprendre les représentations que se font les trois écrivains à propos de l'élixir. Malgré leur différence de racine et de culture, en sachant que Hoffmann est allemand, Balzac est français et Stevenson est de nationalité anglaise, nous avons tenté de démontrer que malgré si les œuvres en question proviennent de contextes différents et de différentes cultures, ils se rejoignent dans la dénonciation de la comédie humaine, où ils dépeignent une société aliénée. Notre objectif est également de vérifier leur singularité, et si ces derniers se regroupent autour des pôles d'influence ou au contraire s'ils sont différents les uns des autres. A cet effet, nous avons démontré comment l'un s'inspire de l'autre puisque leur réflexion est sujette à une succession chronologique.

A travers le cheminement de notre problématique, nous tenterons de répondre aux interrogations suivantes :

⁶ Henri Mitterand, *L'illusion réaliste De Balzac à Aragon*, Puf, Paris 1994, p35

- Comment et sous quelle forme le fantastique s'inscrit-il dans le discours littéraire ?
- Les récits fantastiques, permettent-ils une meilleure compréhension de ce monde?
- Peut-on penser que l'insertion littéraire de l'élixir est contestataire ?
- Comment la dimension figurative de l'élixir se traduit-elle dans les trois romans?
- Comment se manifeste la notion de la magie dans la quête de l'immortalité ?
- Afin d'amener le personnage à se révolter contre une vie ou une société mutilante, quels sont les rôles que nos auteurs donnent à ce breuvage qui est l'élixir ?
- Comment les formes de la métamorphose sont-elles adoptées par les auteurs ?
- Comment l'élixir, en tant qu'acteur principal, agit-il sur les hommes qui deviennent des objets passifs ?
- Quelles sont les stratégies mises en œuvre par les écrivains afin d'influencer le lecteur?

A travers ces interrogations, nous avons choisi de construire notre analyse dans une approche comparatiste puisqu'il s'agit de voir comment chacun des auteurs aborde-t-il le thème de l'élixir.

Notre étude comparative comporte différentes approches complémentaires qui paraissent ensuite repérer ce qui réunit et sépare les trois personnages des trois romans. Nous tenterons de traiter l'approche narratologique à travers laquelle nous avons étudié les différentes notions qui ont eu un impact sur le corpus en consacrant tout un chapitre aux personnages. Ensuite, nous avons abordé l'approche socio critique où nous décèlerons une étroite relation entre les problèmes sociaux, religieux et le caractère fantastique dans les romans, ce qui nous amène à une approche sémiologique où il serait important de mettre l'accent sur la transformation et la narrativité

Il conviendra donc de faire appel à une approche pluridisciplinaire ressemblant de très près à celle dont on se sert pour analyser une approche où se croisent littérature, sociologie, anthropologie, philosophie et psychanalyse.

Notre travail sera composé de trois parties, chaque partie comprendra deux chapitres. Nous commencerons dans la première partie intitulée « **Genèse et parcours du fantastique du XIXème siècle** » à donner des éléments théoriques pour une approche thématique.

Dans le premier chapitre intitulé « **L'homme et l'œuvre** », nous avons examiné de plus près, les motivations des auteurs et les moyens artistiques mis en œuvre. Nous apporterons un éclairage sur certains aspects de la vie et des œuvres des trois écrivains sur le contexte dans lequel leurs textes fantastiques ont été produits. En effet, il s'agira de démontrer les caractéristiques de l'écrivain en tant qu'homme et en tant qu'écrivain afin d'étudier l'œuvre en question.

Ainsi, nous tenterons de faire redécouvrir ces auteurs qui ont su déceler la réalité de leur époque à travers une fiction. Il s'attache à rendre plus palpable les motivations de nos écrivains ainsi que la création romanesque ; En France, Balzac tente de reprendre le personnage mythique de Molière, Don Juan qui est représenté comme un personnage assez cynique. Comme cela a été évoqué précédemment, l'auteur de *l'élixir de longue vie* s'est profondément inspiré du roman de Hoffmann *Les élixirs du diable*. En Allemagne, cette œuvre connut un large succès, au point où elle a été traduite en plusieurs langues. Quant à Stevenson, à travers son rêve qui par la suite, a commencé à rédiger son récit, il évoqua le thème du dédoublement du personnage qui fut le centre de l'histoire de ce médecin, ce dernier a voulu incarner à travers son personnage la notion du bien et du mal. Et c'est grâce à l'intérêt que nous avons porté à l'élixir, que nous avons essayé de cerner comment ce thème est construit par chacun des trois écrivains dans le but de repérer dans quelle mesure la structure narrative met en avant l'étude du personnage, et c'est justement ce que l'on verra dans ce qui suit.

Cela nous a incitée, dans le deuxième chapitre intitulé « **approches définitives du fantastique et de l'élixir** » qui serait une suite logique, à faire d'abord un état de lieu de diverses acceptations du genre. Ensuite, nous avons dégagé les variantes et les thèmes de ce genre afin de mieux le cerner. Puis, nous avons essayé de développer les formes d'écriture de ce registre littéraire tout en évoquant le style de chacun des trois auteurs. L'objectif pour nous n'est pas de présenter une théorie du fantastique, mais de dégager un certain nombre de critères propres au fantastique pour pouvoir travailler. Nous avons abordé également les origines du fantastique où nous avons présenté les initiateurs de ce genre afin de connaître le rôle que jouent les trois auteurs dans la succession chronologique.

Nous considérons cette première partie comme une boîte à outils qui nous permet d'aborder l'analyse de notre corpus. Nous nous postons donc, pour reprendre les mots de Roger Bozzetto et d'Arnaud Huftier, sur les « **frontières friables, poreuses et mouvantes** »⁷ du fantastique.

La deuxième partie intitulée « Rencontre analytique de l'œuvre » nous a permis de répondre à un certain nombre d'interrogations posées dans la problématique. Dans le premier chapitre intitulé « **stratégies narratives et énonciatives du récit fantastique** », nous avons analysé les normes énonciatives et narratives qu'ont utilisées les trois auteurs dans leur récit fantastique. Nous avons examiné le fonctionnement des textes fantastiques à travers les techniques narratives et les composantes des écrits de ce genre. Plus précisément, comment le fantastique prend-il corps dans une nouvelle vision, dans les romans de notre corpus ? Nous avons privilégié l'utilisation de différentes relations entre narrateur et histoire racontée. Pour cela, nous nous servons donc de diverses instances narratives.

Ainsi, suite à ce que nous avons traité dans le précédent chapitre, de tout ce qui relève de la narrativité, nous nous sommes intéressée dans le second chapitre intitulé « **à la découverte des personnages** » de plus près aux personnages des trois romans qui font l'objet de notre étude puisque notre analyse est focalisée sur le personnage. Donc, comment ont-ils évolué dans les trois romans ? Comment nos auteurs procèdent-ils à la qualification de leurs personnages ? Ce chapitre serait plutôt une étude comparatiste.

Ensuite, dans la troisième partie intitulée « **L'impact de l'élixir dans le récit fantastique** », nous avons consacré le premier chapitre à une étude sociocritique puisque nous avons jugé important d'étudier dans cette approche les thèmes qui sont évoqués dans les trois romans comme l'héritage, le parricide ou l'égoïsme. Nous avons examiné si cela a été évoqué de la même manière chez nos trois auteurs. Pour mettre en lumière notre problématique, nous nous sommes appuyée sur de multiples théories s'insérant dans les domaines de la socio critique. De cette dernière, nous avons emprunté l'idée d'une forte influence entre la société et l'individu, un concept qui est omniprésent dans notre recherche.

⁷ Roger Bozzetto, Arnaud Huftier, *Les frontières du fantastique*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p.7.

Ce qui nous a amenée dans le deuxième chapitre de cette dernière partie intitulé « **l'élixir entant qu'objet sémiotique** » à l'aspect sémiologique où nous nous sommes basée sur la transformation, sur le mode dont l'élixir devient « un acteur » à part entière qui transforme le monde. De la métamorphose, nous étudierons l'aspect figuratif puisque la figurativité concerne les formes du monde, donc le processus des transformations des objets, en second lieu, la question essentielle où un objet, l'élixir, devient un sujet « sémiotique » puisque c'est lui qui agit et que par conséquent ce sont les hommes, à travers les personnages, qui deviennent des objets passifs lorsqu'ils agissent.

Notre objectif serait de démontrer, à travers l'élixir, que le fantastique est un moyen poétique pour engendrer le malaise et tout ce qui relève de la réalité afin de créer chez le lecteur une remise en question des vices de la société et de prouver que le genre offre de nombreuses possibilités et que les phénomènes peuvent surgir de n'importe où dans n'importe quelle situation.

Aussi, le but de choisir cet objet qui est l'élixir serait de cerner l'apport fantastique des trois auteurs, cités ci-dessus, à travers leurs personnages et de déceler la représentation de ce breuvage tout en insistant sur les rapports d'influence et d'inspiration que ces écrivains peuvent entretenir les uns avec les autres, et en relevant les convergences et les divergences que l'on a pu constater à travers les personnages de notre corpus.

Que retenir de ce voyage à travers le fantastique ? On pourrait dire que c'est l'inconcevable devenu réalité, cela signifie qu'on part du réel pour le dissoudre. C'est à partir de cette idée que nous clôturons notre analyse. C'est pourquoi, chaque récit devient un univers propre qui pourrait se substituer au nôtre et parfois se connecter à d'autres univers fantastiques.

Nous avons constaté que Stevenson a perçu à travers son œuvre les limites de l'explication de *l'étrange cas* par une double nature de l'homme. Le couple que constituent Jekyll et Hyde est devenu avec le succès considérable qu'a connu le livre, une référence usuelle, banale, presque considéré comme le prototype de tout couple d'opposés, l'amour et la haine, les pulsions sauvages et la morale civilisée, l'âme tranquille et la violence déchaînée. Certes, Stevenson insiste sur le critère moral qu'il pourrait transmettre, il a contribué à un moralisme rigide qui le maintient dans la création de ses personnages.

Les deux scènes de résurrection de *L'élixir de longue vie* font de ce texte un des chefs d'œuvre de la littérature fantastique française. Il s'intéresse davantage à ce que l'élixir symbolise ; la lutte de l'homme avec le temps et la mort, ainsi que le désir d'égaliser Dieu. La possession de l'élixir confère à Don Juan un détachement du monde et le rend plus satanique que jamais. Selon Balzac, le fantastique n'est donc pas une fin en soi, mais un moyen d'exprimer les rêves de toute-puissance de l'homme. Cependant, le problème déborde celui du fantastique, n'y a-t-il pas au fond de tout artiste une volonté de changer la vie, de refaire la création ? C'est cette imitation diabolique dont parle Balzac dans sa nouvelle, puisqu'elle est issue d'un désir de puissance, œuvrant aussi dans un monde d'apparences désertées par le souffle divin et enfin aboutissant à une adoration narcissique de l'homme par l'homme.

En ce qui concerne l'œuvre d'Hoffmann qui est considérée telle que grotesque populaire et raffinée, elle déborde le genre fantastique, elle l'a dépassé en lui donnant son universalité. Hoffmann a essayé d'apporter remède à ce qui nous tourmente dans notre vie quotidienne. Ses contes tournent autour de la question du Double, il met en cause des obsédés qui essaient de réunir leur moi à leur double. A travers son roman *les élixirs du diable*, Hoffmann nous enseigne le moyen de composer son mal et le fait d'assumer sa part de malheur, nous permet de continuer à vivre. En lisant du fantastique, ce n'est pas au message que nous adhérons mais au texte, c'est-à-dire à la vérité de cet espace littéraire dans lequel nous avons choisi de vivre.

En somme, on peut dire que le fantastique est un moyen poétique, une de ses raisons d'être est de susciter un ordre nouveau, d'annoncer des thèmes, le recours à une technique narrative ayant pour effet de produire le malaise et de susciter des vérités existentielles de première nécessité. Le lecteur du récit fantastique du XIXème siècle est invité à se perdre volontairement dans une illusion qui possède tous les pouvoirs de la réalité au point de réveiller les plus vives émotions en lui. Ce qui est incontestable, c'est que ces personnages ont le pouvoir de séduire le lecteur par un ensemble de traits moraux qui sont largement perçus comme positifs.

Même si Don Juan, Médard et Jekyll/ Hyde ont préféré créer dans leurs œuvres, un obstacle sous forme de personnages lacunaires, et contre lequel le lecteur va se heurter, ils ont par contre ouvert une porte permettant à ce même lecteur d'aller au-delà de l'histoire et de découvrir des significations profondes sur la nature de ces héros. Ainsi, doués d'une longue vie littéraire, à des degrés différents, Balzac Hoffmann et Stevenson s'imposent à la conscience du lecteur qui croit en leur existence. Cela est confirmé par Jouve qui pense que la description du personnage se complète au fil de la lecture.

Il s'agit pour Balzac de représenter la société de son temps, et aussi bien son travail d'écriture romanesque. L'œuvre possède un regard imminent sur la société dont elle perce les secrets, en même temps qu'elle fixe un regard sur elle-même pour se relire, se clore et se lier dans une situation.

Balzac utilise tous les ressorts du fantastique afin de créer des émotions chez le lecteur, mais aussi pour l'aider à réfléchir et à prendre la distance par rapport à la réalité et ses apparences parfois trompeuses. C'est justement de ce fait, d'attirer l'attention et de susciter l'émotion chez son lectorat, que réside l'objectif du récit fantastique. C'est ainsi que nous avons prouvé dans notre analyse que les trois auteurs qui font l'objet de notre étude ont atteint leur but.

En analysant les portraits de Don Juan, Médard et Jekyll, nous sommes tombée dans l'illusion référentielle, au point qu'il nous est arrivé de voir dans ces personnages fictifs des personnes réelles et indépendantes de la fiction où elles interviennent. De ce fait, le portrait des trois personnages fantastiques que nous avons évoqués dans notre analyse, constituent un code descriptif, un système de signification, qui contribue à l'effet du réel dont semble jouir le roman fantastique du XIX^{ème} siècle.

La conclusion à tirer de cette analyse est que l'intrigue fantastique est construite différemment par les trois auteurs, puisque chacun a une finalité subjective. Quant à la consommation de ce breuvage qu'est l'élixir, Balzac met en œuvre un personnage qui cherche à tout prix la longévité, Hoffmann utilise un personnage religieux où il est séduit par la tentation et tombe dans le péché après avoir absorbé cette liqueur et fait de son personnage un diable. Et enfin Stevenson qui crée un personnage double à son héros Jekyll en voulant absolument séparer les deux vertus qui semblent omniprésentes en lui ; le Bien et le Mal.

Quelles que soient les idéologies que les auteurs fantastiques véhiculent, les styles qu'ils adoptent, tous les créateurs ont en commun de penser qu'il n'est pas de meilleure façon de décrire le monde que de procéder à un décalage ; l'imagination est au cœur du genre. Contrairement au réalisme qui observe pour donner à comprendre, le fantastique déforme et invente pour permettre de voir sous les apparences. L'utilisation par le fantastique à partir d'une base réaliste, nous montre que le lecteur ne peut être troublé ou atteint que par ce qu'il pense connaître. Cependant, ce n'est pas définitif et vain car cerner le fantastique c'est ouvrir des chemins à travers un genre en perpétuel mouvement.

Dans le sillage de notre partie théorique, la partie de l'analyse nous a confirmé que la littérature fantastique met en scène un questionnement lié aux limites des sens humains. En effet, nous avons exploré l'univers imperceptible du surnaturel, tout ce qui paraît insaisissable et qui sommeille à l'intérieur et à l'extérieur de l'être humain, c'est ce qui privilégie la littérature fantastique. Cela nous a conduit à conclure qu'à travers tout ce qu'on a dit dans les parties précédentes, le genre fantastique demeure une littérature de multiples interrogations.

Introduction et conclusion en anglais

Introduction

Each type of literature has its own specific practices. Fantastic literature especially consists of transforming an imaginary form into a representation that can create meaning as far as the reader is concerned and thus it produces a strong sensation such as anxiety or fright. Since the fantastic is a literary register, its purpose is to introduce the supernatural into the realistic framework of a story.

There is no clear cut definition of the concept fantastic therefore an urgent need expressed to browse critical literature to try to identify what may be its specificity. The fantastic is explained by the questioning of the individual in the face of what he ignores and afraid of, he is evoked as the confusion that man experiences every day when he cannot find a rational explanation for a person, problem lived or to a given phenomenon.

We can question this state of affairs. For some specialists, the fantastic is considered in France as a minor genre, the French people are more interested in logic by preferring to focus more specifically on classicism rather than the dark. In the same line of thought, Jean Baptiste Brion affirms:

(...) nothing more distant, for the French brains, than the familiarity of the mists, the ghosts and the baroque ...The genre itself is generally depreciated, held for bastard activity, a minor expression, even a pleasant entertainment in the history of fiction "¹

Bearing this idea in mind, Marcel Brion continues to say that "**so I felt very early the feeling that the fantastic is everywhere and everything is fantastic**"². Indeed, the theoreticians of the genre approach the fantastic in a varied way and propose an interesting diversity of characteristics, which will allow us to make a comprehensive study of gender, to the point of saying that the fantastic belonged to a past gone and no longer corresponds to the concerns of the contemporary world.

The main objective of our thesis entitled, "Elixir in Fantastic Literature, in the following corpus: Balzac in The Elixir of Long Life, Hoffmann in The Elixirs of the Devil

¹ Jean Baptiste Baronian, Panorama de la littérature fantastique de langue française, la Table ronde, 2007, p24

² Marcel Brion, Miroir du fantastique, n°4, Vol1, Juillet-Août 1968, p174

and Stevenson in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* "is to define the characteristics of the fantastic, through the theme of the elixir to propose our definition of the genre.

To achieve the above objective, the theoretical aspect started with the reading of the critics, it will be to understand what the fantastic is by making an informed judgment on the work of the theorists, which will help us to grasp the essence of the genre. In the practical aspect, on the other hand, we have devoted it to the study of the texts and their components where we will try to validate our definition by the practice. It will be shown that the genre offers many possibilities, that phenomena can arise from anywhere and in all situations.

Thus, the different themes studied in fantastic narratives such as the Devil, the double or objects such as the elixir, which lead us ineluctably because of their imaginary representation towards the notions of psychoanalysis. It is necessary to pose from the outset, the primordial boundaries of our field of study, namely to study the theme of the elixir in the fantastic literature. With literary psychoanalysis, it is more about plunging ourselves into the unconscious of the text, and not only into that of the author. It must lead us, as Bellemin and Noel specify, "**to read with the help of Freud a literary corpus out of the author**"³ This leads us to say that the vision of psychoanalysis has been used for revealing the message encrypted that contains each fantastic text.

The motivation behind the choice of topic is of personal interest. Our choice came from a quite subjective admiration of the genre but the curiosity to look closely at what gives the fantastic its special taste, and the desire to detect the "literality" of the genre - to borrow the term of the Russian Formalists - are the essential reasons for this quest. The subtlety of the techniques used in the narration of this kind of literature has had an undeniable effect in the choice of the subject.

As a reader admirer of novels and fantastic news such as Balzac and Maupassant, we always wondered about the multidisciplinary points, in relation to morality, society, anthropology and philosophy. This interest is also related to our memory of *magister* which tackled the social and moral evolution in the work of Victor Hugo. However, the subject of our present thesis will address another literary register, that of fantasy literature. In this study, we will try to focus our reflection on a specific theme of fantasy literature that is the elixir.

³ J. Bellemin-Noel, *psychanalyse et littérature*, Quesais-je? Puf, 1978 Paris, P100.

It is to the originality of the fantastic of our three authors, Balzac, Hoffmann and Stevenson, that we devoted this work to them. We turned to their writings because we felt they treat the theme of the elixir in their novels, each in his own way and according to his time as well as his culture to know that it is about French, German and English writings.

The choice of the corpus is of scientific and intellectual interest. For that, we opted for three novels on which our study will be based on; Honoré de Balzac: *The elixir of long life* (1830), Ernest Théodor Amadeus Hoffmann: *The elixirs of the devil* (1817) and Jean Louis Stevenson: *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886)

In *The Elixirs of the Devil*, Ernest Théodore Wilhem Hoffmann gives himself to reminiscences about the dream and to the imagination he calls "**The symbolic knowledge of the secret thread that runs through our lives**"⁴. Indeed, the author seems to bring together the reasons for which, he fought in particular the anxiety of living, the romantic intoxication of voluptuousness and the nocturnal aspects of life to the development of the personality. We will attempt to see the union of the real and the dream that leads to the grotesque in Hoffmann and the way in which the religious, the moral and the aesthetic testify to an existential problem. In this sense, Medard, the character of the novel, and on whom the expiated faults of his ancestors weigh as a fatality, succumbs to the power of a mysterious elixir preserved among the treasures of the convent, he is troubled, alienated and confused.

Balzac proposes a rewriting of the myth of Don Juan, in a project of longevity and resurrection knowing that he has gathered all his work in a book entitled *The Human Comedy* that he defines as "the painting of society". Thus, can we consider the story *The elixir of long life* as affirmed by Theodore de Banville in his about "**this coffee that puts in our hearts its black flame**"⁵?

The fantastic Balzacian goes against a certain conception of fantasy considered literary amusement. We are in the presence of a fantastic where the author seeks to engage deeply, "**If the narrative takes occasionally the garment of fantasy, it is actually to better deliver messages relating to hidden realities, even to a vision of the world**"⁶. From then on, the question of the issues of the fantastic arises. Balzac poses essential questions: that of

⁴ Hoffmann, *Les élixirs du Diable*, avant-propos, Stock, 2002, p14

⁵ JeanBaptisteBaronian, op.cit, p22.

⁶ HenriMittérand, *L'illusion réaliste De Balzac à Aragon*, Puf, Paris 1994, p35

being, of his metamorphosis and of his becoming, that of the confrontation of man with labyrinths which are both exterior and interior to himself.

Speaking about the third author of our corpus, Stevenson with his major work *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, he describes a philanthropic character obsessed with his dual personality who develops a drug, which has the same effect as an elixir, to separate the two virtues of his personality, the good of the bad. And it is indeed, the bad who will conquer and turn him into a monstrous Mr Hyde. That is to say, we will question the possibility that this novel is considered an allegory of the dual personality that reigns over world culture or simply if it is an allusion to social hypocrisy.

The resolution of the founding problem of our research consists of understanding the representations that the three writers make about the elixir. In spite of their difference of root and culture, knowing that Hoffmann is German, Balzac is French and Stevenson is of English nationality, we tried to demonstrate that although the works in question come from different contexts and different cultures, they share the denunciation of the human comedy, where they portray an alienated society. Our goal is also to check their singularity, and whether they are grouped around the poles of influence or on the contrary if they are different from each other. To this end, we have demonstrated how one is inspired by the other since their reflection is subject to a chronological succession.

Through the path of our problematic, we will try to answer the questions below:

- How and in what form does fantasy fit into literary discourse?
- Do fantastic stories allow a better understanding of this world?
- Can we think that the literary insertion of the elixir is disputable?
- How does the figurative dimension of the elixir translate into the three novels?
- How does the notion of magic manifest itself in the quest for immortality?
- In order to bring the character to revolt against a life or a mutilating society, what are the roles that our authors give to this drink which is the elixir?
- How are the forms of metamorphosis adopted by the authors?

- How does the elixir, as a main actor, affect men who become passive objects?
- What strategies do writers use to influence the reader?

Through these interrogations, we have chosen to build our analysis on a comparative approach since it is a question of seeing how each author approaches the theme of the elixir.

Our comparative study includes various complementary approaches that then appear to identify what brings together and separates the three characters from the three novels. We will try to treat the narratological approach through which we studied the different notions that had an impact on the corpus by devoting a whole chapter to the characters. Next, we approached the socio-critical approach where we will discover a close relationship between the characters. social, religious and fantasy issues in novels, which brings us to a semiological approach where it would be important to focus on transformation and narrativity.

A multidisciplinary approach that closely resembles the one used to analyze an approach in which literature, sociology, anthropology, philosophy and psychoanalysis intersect must therefore be used.

Our work will consist of three parts, each part will comprise two chapters. We will begin with the first part entitled "Genesis and Journey of the Fantastic Nineteenth Century" to provide theoretical elements for a thematic approach. In the first chapter entitled "The Man and the Work", we examined more closely the motivations of the authors and the artistic mean supplemented. We will shed light on some aspects of the lives and works of the three writers on the context in which their fantastic texts were produced.

Indeed, it will be necessary to demonstrate the characteristics of the writer as a man and as a writer in order to study the work in question. Thus, we will try to rediscover these authors who were able to detect the reality of their time through a fiction. It strives to make more palpable the motivations of our writers as well as the novelistic creation; In France, Balzac tries to retake the mythical character of Molière, Don Juan who is represented as a rather cynical character. As mentioned above, the author of the long life elixir was deeply inspired by Hoffmann's novel *The Elixirs of the Devil*. In Germany, this work was a great success, to the point where it has been translated into several languages.

As for Stevenson, through his dream that later began to write his story, he evoked the theme of duplication of the character who was the center of the story of this doctor, the latter wanted to embody through his character the notion of good and evil. And it is thanks to our interest in the elixir, that we have tried to define how this theme is constructed by each of the three writers in order to find out to what extent the narrative structure puts forward the study of the character, and this is what we will see in what follows.

This prompted us, in the second chapter entitled "Definitional approaches of the fantastic and the elixir" which would be a logical continuation, to make at first a state of place of various acceptances of the kind. Then we identified variant themes of this kind in order to better define it. Then, we tried to develop the forms of writing of this literary register while evoking the style of each of the three authors. The goal for us is not to present a theory of fantasy, but rather to identify a number of criteria specific to the fantastic to be able to work. We also discussed the origins of fantasy where we introduced the initiators of this genre to know the role played by the three authors in the chronological sequence.

We consider this first part as a toolbox that allows us to approach the analysis of our corpus. We post ourselves, in the words of Roger Bozzetto and Arnaud Huftier, on the "**friable, porous and moving boundaries**"⁷ of the fantastic.

The second part entitled "Analytical Meeting of the Work" allowed us to answer a certain number of questions raised in the problematic. In the first chapter titled "Narrative and Enunciative Strategies of the Fantastic Narrative", we analyzed the narrative and narrative norms used by the three authors in their fantasy story. We have examined the functioning of fantastic texts through narrative techniques and the components of writings of this kind. More precisely, how does the fantastic take shape in a new vision, in the novels of our corpus? We privileged the use of different relations between narrator and story told. For that, we will use various narrative instances.

Thus, following what we have dealt with in the previous chapter, of all that pertains to narrativity, we are interested in the second chapter entitled "Discovering the characters" more closely to the characters in the three novels that make the object of our study since our analysis is focused on the character. So, how did they evolve in the three novels? How do our authors proceed to the qualification of their characters? This chapter is more like a comparative study.

⁷ Roger Bozzetto, Arnaud Huftier, *Les frontières du fantastique*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p.7.

Then, in the third part entitled "The impact of the elixir in the fantastic narrative", we devoted the first chapter to a socio-critical study since we considered it important to study in this approach the themes that are mentioned in the three novels like inheritance, parricide or selfishness. We examined whether this was mentioned in the same way by the three authors. To shed light on our problematic, we relied on multiple theories that fit into the fields of socio-criticism. From the latter, we have borrowed the idea of a strong influence between society and the individual, a concept that is omnipresent in our research.

What brought us to the second chapter of this last part entitled "The elixir as a semiotic object" to the semiotic aspect where we based ourselves on transformation, on the mode of which the elixir becomes a "player" in its own right that transforms the world.

From the metamorphosis, we will study the figurative aspect since the figurativity concerns the forms of the world, therefore the process of the transformations of the objects, in the second place, the essential question where an object, the elixir, becomes a subject "Semiotic" since it is he who acts and that consequently it is the men, with through the characters, which become passive objects when they act.

Our goal would be to demonstrate, through the elixir, that fantasy is a poetic way to engender discomfort and all that is reality to create in the reader a challenge to the vices of society and prove that the genre offers many possibilities and that phenomena can arise from anywhere in any situation.

Conclusion

At the end of this work, which consisted of a comparative study between the three authors namely Balzac, Hoffmann and Stevenson, we tried to summarize the main results obtained and to draw conclusions. Recall that our research goal is to identify the fantastic contribution of the three authors, cited above, through their characters through an object that is the elixir, in order to detect the representation of this beverage all by insisting on the relations of influence and inspiration that these writers can maintain with one another, and by pointing out the convergences and divergences that we have seen through the characters in our body of work.

What to remember from this trip through the fantastic? One may say that it is the inconceivable that has become reality, it means that we start from the real to dissolve it. It is from this idea that we close our analysis. This is why each story becomes a universe that could replace ours and sometimes connect to other fantastic universes.

We first focused our attention on the theoretical framework that could guide our analysis. We have thus detected a confusion which would be established in the meaning of the term "fantastic" and which led the writers to conceive this current in their own way.

Subsequently, we adopted, in our work, the enunciative approach that allowed us to better understand, on the one hand, the involvement of the characters, especially the heroes of history, in the positions and ideologies that convey the texts and on the other hand, the identification of the authors and their engagement, or not, in the speeches throughout the stories. Regarding the socio-critical study, we considered it necessary to have devoted a whole chapter to this study since it enabled us to evoke the societal motives which pushed the writers to write their stories and thus to define the convergences and divergences between them. As for the semiotic analysis, we have studied the elixir as a transformational and figurative object and we have shown that it is not just a magic object. The question of transformation, of metamorphosis, for Stevenson, much more than a literary theme to accomplish such a feat. During his childhood he experienced nocturnal terrors. This is where we better understand the reason for the strange case that is from a dream **"Our dreams are the place of all metamorphoses"** ⁸. Stevenson admits the resources that the dream provides for his literary creation, to the point where he will call it "the chambers

⁸ Stevenson, Préface de Jean Orion dans *Lecas étrange du Dr Jekyll et Mr Hyde*, op.cit, p6

of the brain" and "the rear attic" or his "inner theater". His writings devoted to his dreams undoubtedly refer to his personal experience. To this end, the reader, hooked by the ingredients of narratology, on the one hand and the pleasure of reading a text aesthetically pleasing to read, on the other hand, finds at the same time the necessary clues to the reconstruction of history of humanity.

We found that Stevenson perceived through his work the limits of the explanation of the strange case by a double nature of man. The couple that constitute Jekyll and Hyde became with the considerable success of the book, a usual reference, banal, almost considered as the prototype of any pair of opposites, love and hatred, wild drives and the civilized morality, the calm soul and the violence unleashed. Yet Jekyll is far from being a holy man and far from offering us the image of a good doctor.

And before giving himself up to his fatal experiments, the drugs he was able to obtain from his empirical activity, he gave himself up to what he himself called debauchery. Certainly, Stevenson insists on the moral criterion that he could transmit, he contributed to a rigid moralism that keeps him in the creation of his characters. Thus, the accursed ones recognize themselves in him through their physical disgrace, to the repugnance which they inspire, he sees in their ugliness, **"the simple reflection of an ugly soul which thus shines through its coating of clay and transfigures it »⁹**

Also, we noticed that Stevenson's fantasy is no longer a game of shadows and mirrors. He contemplates, rather, his work as if it were foreign to him by slipping his own thoughts into those of the characters. There is also a sensitivity, a sincerity often absent in a genre like fantasy that is designed for the reader's surprise rather than for his participation. This is the reason why writers of the mid-nineteenth century, following Hoffmann, found their own source of inspiration applied in the hallucinatory visions elicited by the drug or the elixir, also in dreamlike images which give to their stories a nightmarish meaning, and in morbid phenomena.

We also read through the novels of our corpus, the decadence of a society eaten up by what we call today individualism and that we call "Personality". In this sense, Balzac evokes that; **"It is this personality that gnaws at the heart and devours the entrails of the society where we are. As it increases, individualities become isolated; more connections, more common life, personality reigns "**¹⁰ These are personal and traumatic experiences of the

⁹ Stevenson, *Lecas étrange du Docteur Jekyll et de Mr Hyde*, op.cit, p28

¹⁰ Balzac, *Introduction aux Romans et contes philosophiques*, 1981, p14

author, It means that any neurotic writer will project his symptoms in to his work. As Todorov explains, **"fantastic news is nothing but a breakthrough of unpleasant neurotic tendencies"** ¹¹

The two resurrection scenes of *The Elixir of Long Life* make this text one of the masterpieces of French fantasy literature. He is more interested in what the elixir symbolizes; the struggle of man with time and death, as well as the desire to equal God. The possession of the elixir gives Don Juan a detachment from the world and makes him more satanic than ever. According to Balzac, the fantastic is not an end in itself, but rather a means of expressing the dreams of omnipotence of man. However, the problem goes beyond that of the fantastic, is there not in the bottom of any artist a will to change the life, to redo the creation? It is this diabolical imitation of which Balzac speaks in his news, since it is born of a desire for power, working also in a world of appearances deserted by the divine breath and finally leading to a narcissistic adoration of the man by the man.

As for the work of Hoffmann, which is considered as grotesque, popular and refined, it goes beyond the fantastic genre, it has surpassed it by giving it its universality. Hoffmann has tried to remedy what torments us in our daily lives. His tales revolve around the question of the Double, he puts in question the obsessed ones who try to reunite their self with their double. Through his novel *The Elixirs of the Devil*, Hoffmann teaches us how to compose his evil and the fact of assuming his share of misfortune, allows us to continue to live. Reading the fantastic is not the message that we adhere to but the text, that is to say the truth of this literary space in which, for a moment of our existence, we chose to live.

In short, we can say that the fantastic is a poetic means, one of its reasons for being is to arouse a new order, to announce themes, the recourse to a narrative technique having the effect of producing discomfort and to arouse existential truths of first necessity. The reader of the fantastic narrative of the nineteenth century is invited to deliberately lose himself in an illusion that has all the powers of reality to the point of arousing the strong estimations in him. What is undeniable is that these characters have the power to seduce the reader with a set of moral traits that are widely perceived as positive.

Even though Don Juan, Medard and Jekyll / Hyde preferred to create in their works, an obstacle in the form of lacunary characters, and against which the reader will collide, they opened a door allowing the same reader to go beyond history and discover profound

¹¹ Todorov, Introduction à la littérature fantastique, op.cit, p 160

meanings about the nature of these heroes. Thus, endowed with a long literary life, to different degrees, Balzac Hoffmann and Stevenson impose themselves on the conscience of the reader who believes in their existence. This is confirmed by Jouve who thinks that the description of the character is complete as the reading progresses. It is for Balzac to represent the society of his time, and also his work of novelistic writing.

The work has an imminent view of the society from which it pierces the secrets, at the same time as it sets a glance on itself to reread, close and bind itself in a situation. Balzac uses all the springs of fantasy to create emotions in the reader, but also to help him think and take a distance from reality and its sometimes misleading appearances. It is precisely because of this fact, to attract the attention and to arouse the emotion in its readership, that lies the objective of the fantastic narrative. This is how we proved in our analysis that the three authors who are the subject of our study have reached their goal. By analyzing the portraits of Don Juan, Medard and Jekyll, we have fallen into the referential illusion, to the point that we have seen in these fictional characters real people independent of the fiction in which they intervene. Therefore, the portrait of the three fantastic characters that we have mentioned in our analysis, constitute a descriptive code, a system of meaning, which contributes to the effect of reality that seems to enjoy the fantasy novel of the nineteenth century.

The conclusion to be drawn from this analysis is that the fantastic plot is constructed differently by the three authors, since each has a subjective purpose. As for the consumption of this drink that is the elixir, Balzac implements a character who seeks at all costs longevity, Hoffmann uses a religious figure where he is seduced by temptation and falls into sin after absorbing this liquor and makes his character a devil. And finally, Stevenson who creates a character double to his hero Jekyll, wanting absolutely to separate the two virtues that seem omnipresent in him; the good and the bad.

Whatever the ideologies that the fantastic authors convey, the styles that they adopt, all the creators have in common to think that there is no better way to describe the world than to make a shift; imagination is at the heart of the genre. Unlike the realism that observes to give to understand, the fantastic deforms and invents to allow to see under the appearances. The use of the fantastic from a realistic basis, shows us that the reader can be troubled or reached only by what he thinks he knows. However, it is not definitive and vain because to surround the fantastic is to open paths through a genre in perpetual movement. In the wake of our theoretical part, the part of the analysis has confirmed that fantasy literature

portrays a questioning related to the limits of the human senses. Indeed, we have explored the imperceptible universe of the supernatural, all that seem elusive and slumber inside and outside the human being, this is what privileges the fantastic literature. This led us to conclude that through all that has been said in the previous parts, the fantastic genre remains a literature of multiple questions ...

L'apparence de la monstruosité dans la nature humaine. Cas du personnage double Jekyll et Hyde dans le roman, *L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, de Robert Louis Stevenson.

MESLI BELKHODJA Amel
Ecole Supérieure de Management Tlemcen

Abstract

The "monster" is one of the predominant themes found in fantasy literature. In this article, we propose to reflect on the question of the nature and the appearance of the monstrosity in human nature, we will examine the phenomenon of the (in) visibility of the monster we meet in the stories fantastic, this led us to work on the character of Jekyll / Hyde Stevenson who deals with the issue of Double Mr Hyde (the bad) and Jekyll (the good). We will deduce later if it would be two dissociable or complementary characters.

Résumé

Le « monstre » est un des thèmes prédominants qu'on trouve dans la littérature fantastique. Dans cet article, nous nous proposons de réfléchir sur la question de la nature et de l'apparence de la monstruosité dans la nature humaine, nous nous interrogerons sur le phénomène de l' (in)visibilité du monstre qu'on rencontre dans les récits fantastiques, cela nous a conduits à travailler sur le personnage de Jekyll/Hyde de Stevenson qui traite la question du Double Mr Hyde (le mauvais) et Jekyll (le bon). Nous déduirons par la suite s'il s'agit de deux personnages dissociables ou complémentaires.

Mots clés : Monstre, (in)visibilité, double, apparence, bien, mal.

Introduction

Le monstre, dans l'art, peut être défini comme la création, par l'imagination humaine, d'un « être matériel » que son créateur n'a pas pu rencontrer. Le monstre se définit comme « une différence » vis-à-vis de la perception que l'on a généralement du monde naturel.

Il peut s'agir d'une abomination morale amenant à combattre des actes si révoltant qu'il est insupportable d'admettre l'appartenance à l'humanité de celui qui les commet, ou alors une dégénérescence, une défiguration amenant à un comportement bestial. Dans certains cas, le monstre est une victime innocente, contrainte de se cacher de la société depuis la terrible agression qu'il l'a défigurée et coupée du monde des humains. Cela nous amène à dire que le monstre est associé à

l'exotisme par une origine étrangère et une fascination pour le lointain. Il représente l'incarnation du mal, de ce que la civilisation rejette, il permet de donner une forme à l'excès et à la sauvagerie.

La plupart des travaux ont adopté deux types d'approches : certains tentent d'expliquer « scientifiquement » l'existence de figures récurrentes de la monstruosité, qu'elles soient mythiques ou non ; d'autres préfèrent interpréter par la psychologie collective, la fascination pour les monstres. Nous nous focalisons sur la deuxième approche puisqu'elle renvoie directement à notre personnage.

La perception de la monstruosité relève plusieurs interrogations qui ont suscité cet article. Nous nous interrogerons sur la nature de la monstruosité ; est-elle apparente dans la nature humaine ? Peut-on l'incarner en une personne ou est-elle innée en elle ? Ce qui nous amène au cœur de notre réflexion sur la visibilité et l'invisibilité du monstre à travers notre personnage de roman qui fait l'objet de notre étude.

Une notion plutôt abstraite : existe-t-il une spécificité humaine ? Peut-il y avoir des différences, une hiérarchie entre les humains ? L'homme n'est-il pas parfois inhumain ? En quoi la monstruosité permet-elle de nous questionner sur notre humanité ? Ces interrogations peuvent infléchir notre conception philosophique ou morale de la vie humaine. Les écrivains peuvent adopter différentes stratégies pour soutenir ou réfuter telle ou telle idée sur les conditions de notre humanité.

Nous avons pris comme corpus un roman à travers lequel nous allons tenter de répondre à ces questions. Il s'agit de *L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde* de Robert Louis Stevenson, où nous allons adapter toutes ces interrogations à travers le personnage principal qui est Jekyll et à son double Hyde.

1- Autour de la visibilité de la monstruosité

Chaque auteur, chaque penseur cherche à faire adopter à son lecteur son propre point de vue. Il cherche à exposer ses idées comme on abat ses cartes sur une table.

Pour ce faire, il peut faire appel à l'intelligence en mettant en place une démonstration logique¹. Il peut également solliciter les facultés de raisonnement et de discernement de son auditoire, en mettant en scène un jeu de décalage. Ce qui est le cas dans les textes du corpus qui

¹les « Pensées » de Pascal, selon qui l'homme n'est ni ange ni bête, même si le malheur veut que souvent, quand il fait l'ange, il fait l'autre.

mettent tous en évidence une opposition entre la monstruosité et l'humanité.

C'est ce qui se passe chez Hyde et Jekyll lorsque ce dernier utilise le breuvage, afin qu'il joue les deux rôles, tantôt l'ange et tantôt le monstre.

Peu à peu, le caractère insolite ressortant des récits fantastiques s'explique par la présence au sein de ces derniers d'un monstre. Mais la forme revêtue par celui-ci peut être variée. Tombe sous cette dénomination toute chose au caractère irréelle que n'accepte pas la raison reconnue.

La conception philosophique de Merleau-Ponty suppose que, **« la perception nous donne foi en un monde, en un système de faits naturels rigoureusement lié et continu, et que ce système pourrait s'incorporer toutes choses jusqu'à la perception »**¹

Par conséquent, nous nous demandons, quels peuvent être les rapports du monde visible et du monde invisible. Si difficile qu'il soit, ce travail est indispensable si nous devons sortir de la confusion où nous laisse la philosophie des savants.

Un peu plus loin dans son ouvrage, Merleau-Ponty déclare : **« quand je dis que tout visible comporte un fond qui n'est pas visible au sens de la figure... quand je dis donc que tout visible est invisible, que la perception est une perception, il ne faut pas le comprendre dans le sens d'une contradiction, il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une non visibilité... »**²

Dans cette conception, le rapport entretenu avec lui est un rapport de lutte. Le monstre, en effet, représente là un démon intérieur nous incitant à mal agir, à nous conduire à l'encontre de la nature. Exerçant en l'occurrence son empire sur les divers protagonistes du récit, il y apparaît comme un être hostile suscitant la peur. Toute l'intrigue de la narration se résume alors en un combat livré contre lui afin de le détruire, image de la lutte menée par la conscience contre les pulsions profondes qui l'agitent.

Effectivement, il peut arriver que le mauvais génie nous animant puisse triompher et prendre possession de notre âme ainsi qu'il advint chez *Docteur Jekyll et Mister Hyde*.

Précisément, le monstre qui règne dans le monde environnant n'est pas toujours perceptible par notre conscience, à l'image de

¹ Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible* : Gallimard, 1964, p.47

² Ibid, p.300

l'homme invisible imaginé par Wells et qui personnifie le mal quand son existence reste obscure, la science agissant en dépit du bon sens.

En fin de compte, on réalise que tout dépend du choix décidé par le héros dans sa confrontation avec son démon. Le récit raconte l'histoire d'un homme qui pense que l'on peut dissocier le bien du mal.

Le Docteur Henry Jekyll, grand scientifique, va développer une formule qui révolutionnera la nature humaine. Le résultat est terrifiant : réalisant lui-même l'expérience et intoxiqué par ce breuvage qu'il vient de mettre au point, il subit alors une métamorphose monstrueuse en devenant son infâme, Mr Edward Hyde, un personnage terrifiant, vicieux et sans pitié. Docteur Jekyll et Mister Hyde sont deux personnalités différentes luttant pour posséder l'âme d'un même homme.

Ce philanthrope obsédé par sa double personnalité, le Docteur Jekyll met au point une drogue pour séparer son bon côté de son mauvais. C'est ce dernier qui prendra le dessus et le transformera en un monstrueux Monsieur Hyde. Donc Dr Jekyll est représenté comme l'ange et Mr Hyde comme le démon et le monstre.

La sombre Londres de la fin du XIX^{ème} siècle, superbement décrite, est terrifiée par cet être qui s'en prend aux innocents, allant jusqu'à tuer l'insaisissable Mr Hyde. Mais quel est donc son lien avec le si généreux et le si gentil Dr Jekyll ? Comment ce renommé docteur peut-il couvrir les agissements d'un monstre pareil ? On ne pouvait déceler la monstruosité de Mr Hyde, plus l'enquête avançait plus il devenait incontrôlable.

1-1 La monstruosité physique

Considérons d'abord la monstruosité directement visible, c'est-à-dire celle du corps. La grande difformité physique, écrit Canguilhem dans *La connaissance de la vie*, révèle ce qui se cache sous notre épiderme : **« La mort c'est la menace permanente et inconditionnelle de décomposition de l'organisme, c'est la limitation par l'extérieur, la négation du vivant par le non-vivant. Mais la monstruosité c'est la menace accidentelle et conditionnelle d'inachèvement ou de distorsion dans la formation de la forme, c'est la limitation par l'intérieur, la négation du vivant par le non-viable »**¹

¹ Milner, Max. *Le Diable dans la littérature française*, José Corti, 2006. P.255

Pour comprendre l'émotion suscitée par la perception de la monstruosité, il faut s'interroger non sur le corps objectif – celui qui est examiné de l'extérieur et d'une manière non-normative par le scientifique – mais sur le corps propre et vécu de l'intérieur, c'est-à-dire la « chair », véritable incarnation de la subjectivité humaine.

D'où vient la violence de l'affect qui bien souvent nous submerge face à la monstruosité ? Pour Ancet, l'impression produite par le corps difforme retentit sur la perception de soi. La vue du monstre suscite une mise en question du vécu intérieur du corps propre à travers la déformation du corps de l'autre. Autrement dit, le ressenti face à la monstruosité nous renseigne davantage sur l'état du sujet lui-même que sur celui de l'objet perçu. En affirmant que tout monstre est révélateur de l'intériorité, l'approche phénoménologique de Pierre Ancet converge avec les analyses épistémologiques de Canguilhem :

« La monstruosité vient rappeler que la vie est aussi faite d'hésitations, d'écarts dans le développement, et ces aspects non maîtrisés du fonctionnement vital ramènent à l'intériorité problématique du corps propre. C'est en tant que corps que le monstre nous touche, dans sa trop

grande proximité avec ce qui nous habite presque à notre insu. L'ombre du corps monstrueux ne vient jamais que de l'œil du spectateur, qui refuse de voir jusqu'au bout sa propre obscurité intérieure »¹

Pierre Ancet reprend les analyses de Merleau-Ponty sur l'intercorporité, développées en particulier dans la *Phénoménologie de la perception*. « La relation entre le corps d'autrui et le mien est vécue sur le mode d'une correspondance entre ses actions et mes actions possibles. Ainsi, je peux m'orienter dans mon corps, sentir mes bras et mes jambes, sans avoir à situer mes membres entre eux dans l'espace objectif. L'espace du corps propre est donc original et se déploie essentiellement dans l'action. De même, je peux m'orienter dans le corps d'autrui, sans pour autant sentir réellement ce qui s'y passe. Le savoir pratique de mon corps est le moyen de saisir celui de l'autre et de m'y repérer comme en territoire familier »².

Ainsi, le corps monstrueux semble voiler l'humanité de l'autre. Évidemment, il n'est pas question ici l'humanité comme espèce biologique. La relation à autrui ne se construit pas sur des considérations génétiques. Il s'agit plutôt d'un refus conscient ou

inconscient de se reconnaître en l'autre, afin de se protéger contre l'instabilité de son propre vécu corporel.

En mettant entre parenthèses cette appartenance à une humanité commune, l'observateur tente en vain de s'arracher à l'engluement dans le corps d'autrui, comme s'il voulait se défaire de quelque chose d'insupportable qui lui colle à la peau.

Mais Pierre Ancet montre que cette tentative a l'effet inverse de celui escompté : « En rejetant le monstre, l'observateur ne peut que s'exclure lui-même d'un rapport à une certaine humanité éprouvée. C'est lui-même qui perd quelque chose de son humanité à travers le monstre. Il se verra comme contaminé de l'intérieur par le corps monstrueux, incapable de résister à l'impression de limitation et de destruction de l'espace corporel »¹

Par ailleurs, nier l'autre, c'est donc couper les liens qui nous rattachaient d'abord à lui. Celui qui refuse cette continuité initiale tente de préserver son identité, en jugeant inhumain ce qu'il ne parvient pas à supporter. Par conséquent, la difficulté n'est pas de reconnaître le monstre dans sa différence, mais bien d'accepter qu'il nous ressemble.

Alors, Jekyll est un homme du monde charismatique et généreux, ce qui inquiète d'autant plus ses amis lorsqu'il ne sort plus de chez lui. Hyde est petit, difforme et provoque un malaise, voire une terreur, chez ceux qu'il croise et assouvit sans désirs dans l'instant, sans faire appel à la morale. Les évolutions physiques et psychologiques de Jekyll et Hyde sont importantes, car révélatrices de quelque chose de plus profond, concernant la nature même de l'homme.

2- L'invisibilité de la monstruosité

Parfois, les créatures monstrueuses sont cachées, cette absence contribue à faire naître l'angoisse. Quand va-t-elle surgir ? Elle peut, en outre susciter le doute sur la santé morale de celui qui croit détecter cette présence invisible. Certains auteurs prennent soin, comme Maupassant à travers ses récits fantastiques, de ne pas montrer la créature, comptant sur l'imagination du lecteur, ou du spectateur pour extraire ses phobies et fantasmes, celle qui provoquera en lui la pire angoisse. Dans un fantastique primaire, la créature monstrueuse est montrée. Il s'agit alors, pour son inventeur, de veiller à ce que l'émotion l'emporte sur la réflexion.

¹ Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945. P.150

² *Ibid*, p.153

¹ *Ibid*, p 153

L'intrigue présentée ici est connue de tous. Un savant est lassé de vivre selon les codes établis par ses semblables, il sent en lui une envie d'aller contre. Il y travaille à travers sa passion pour la chimie. Il y réussit et crée le personnage de Hyde. Ce Hyde est un petit homme trapu et sans morale. Il n'est pas mauvais en soi mais ne connaît pas les barrières morales créées au fil du temps par l'humanité. Nous constatons donc une déchéance de l'humanité du Docteur Jekyll malgré lui. Il est dépassé par son côté immoral.

Par contre l'aspect positif du roman, nous assistons à cette descente aux enfers à travers le regard externe de son ami et notaire. Celui-ci s'inquiète mais ne comprend pas que Hyde et Jekyll sont la même personne.

Les conséquences de ces monstruosité comme les génocides ou d'autres formes d'horreurs ont fait susciter l'idée que le mal est en l'homme. Francisco Goya peignait des monstres venus de l'univers mythologique, mais aussi des monstres très humains. Dans ce sens, le fantastique a multiplié les créatures humaines inquiétantes, elles sont parfois un moyen commode de rassurer l'homme qui se croit normal en stigmatisant la différence de l'autre, le monstre invisible que l'on finit par démasquer. Dans un fantastique plus subtil, la créature nous ressemble tellement que le doute ne peut être balayé, qu'ils ont l'air moins monstrueux en apparence que leurs victimes, « **ne cherchons pas ailleurs la créature, elle est en nous...** »¹ déclare Francisco Goya.

2-1 La monstruosité morale

En effet, la monstruosité n'a pas pour autant disparu. Elle semble plutôt avoir subi une métamorphose. Ce qui nous fait peur, c'est moins la difformité du corps que celle de l'esprit.

Le problème s'inverse alors. Pour nous, il s'agit de deviner la monstruosité morale sous la normalité de façade. Qui sait si, derrière l'apparence la plus banale, ne se cache pas un tueur en série ou un génocidaire ? Les troubles de la relation à autrui semblent donc avoir une origine psychologique.

Dès lors, peut-on expliquer la propagation de la violence chez de nombreux individus, sans la réduire au retour d'instincts refoulés ?

Le psychanalyste Fromm définit l'essence de l'homme comme une contradiction inhérente à sa condition. « **D'un côté, l'homme est un animal et appartient à la nature. Mais, d'un autre côté, il a conscience de lui-même et de son environnement** ». De ce fait, il transcende toutes les autres formes de vie et devient, en quelque sorte,

¹ Millet et LArbé, Le fantastique, Belin 2005, P.145

étranger au monde. En somme, l'homme est à la fois un animal et un ange. C'est pourquoi son existence est toujours instable et déséquilibrée. Chacun cherche à résoudre ce conflit, pour donner un sens à sa vie et trouver une place en ce monde. Comme ce fut le cas chez Jekyll qui était perdu entre son propre individu et son double qui est en fait inné en lui.

3 Jekyll et Hyde : Une dualité complémentaire.

Stevenson fait de son personnage principal un être tourmenté, un scientifique dépassé par sa découverte et obsédé par une dualité qui le rongé. Jekyll & Hyde est double mais constitue une seule entité, comme les côtés pile et face d'une même pièce.

En s'écartant volontairement de la médecine traditionnelle pour se diriger vers une médecine transcendante, Jekyll flirte avec des expériences chimiques proches de l'alchimie tant il s'agit ici de transmutation de matière réalisée sur son propre corps. Ses expériences seront de plus en plus incontrôlables et son élixir de jeunesse le conduira inéluctablement à la mort. Hyde tuant Jekyll, si ce n'est l'inverse ? D'ailleurs les noms de Jekyll et de Hyde portent en eux la tragédie même du personnage. Dans Jekyll, il y a **Kyll** qui se prononce comme Kill (tuer), et Hyde se prononce comme **Hide** (cacher). Jekyll devra tuer la créature qui se cache en lui.

Donc, le monstre s'exprime en se confrontant à notre raison, en mettant à l'épreuve celle-ci et en lui faisant considérer les aspects les plus profonds et les plus divers de la nature humaine. Dès lors, une fois accepté ce principe, on peut appliquer le terme de monstre à toute sorte d'éléments. S'il peut désigner maintes créatures vivantes, il peut tout aussi bien concerner des entités tombant sous le même jugement, mais n'ayant rien de vivant ou d'animé. L'essentiel est que sa signification soit toujours présente et profonde, ce qui le met en vis-à-vis avec la conscience humaine.

Au début de sa confession, le Dr Jekyll évoque sa jeunesse, ses années d'études et ses recherches scientifiques. Il comprend très rapidement que « **l'homme n'est en réalité pas un, mais bien deux** », et encore, ajoute-t-il « **je dis deux parce que l'état de mes connaissances propres ne s'étend pas au-delà** »¹. Sa propre personnalité est double et il revendique chacune de ses parties :

« **les deux faces de mon moi étaient également d'une sincérité parfaite, je n'étais pas plus moi-même quand je [...] me plongeais**

¹ Stevenson, *L'étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, Union générale 1976, p106

dans le vice, que lorsque je travaillais, au grand jour, à acquérir le savoir qui soulage les peines et les maux. »¹

C'est pourquoi dans son récit, le Dr Jekyll souligne la complémentarité des deux facettes de sa personnalité. L'une, le bien, ne l'emporte sur l'autre que par respect des convenances, mais toutes deux ont la même importance, puisqu'en réalité chacun incarne l'autre.

3-1 Dr Jekyll, Mr Hyde: Mi ange Mi monstre

Ce récit fait intervenir l'étrange et le surnaturel, c'est-à-dire qu'il tient le lecteur en haleine. Le suspense que ressent le lecteur tient au mystère qui entoure M. Hyde et sa relation avec le docteur Jekyll, qui contre toute bienséance de gentleman, le défend.

Le fantastique permet d'accrocher le lecteur mais aussi de contourner la censure de l'époque. Les crimes de M. Hyde ne seront pas censurés car c'est un monstre. Et même s'il représente le monstre qui sommeille en chacun, la censure tolère car il n'est pas dit que c'est un gentleman anglais qui commet des crimes la nuit venue.

Souvent, on craint qu'en supprimant Hyde, le monstre, on supprimerait Jekyll, l'excellent, qui aime les hommes et tâche quotidiennement à le prouver. Cette fable brutale peut devenir un thème de méditation naturellement angoissante. Ce conte résumerait bien notre vie quotidienne mêlée avec art, aux décors indescriptibles, des grandes peurs collectives ou solitaires.

Nombreux sont les romans anglais de l'époque hantés par la question de la double personnalité. Il s'agit surtout de la dualité au sein même de l'homme ou d'une société où le double jeu est de rigueur, surtout chez les personnes perverses peu faciles à repérer parmi les personnes plus respectables.

Ainsi, la représentation scientifique de l'être humain vers 1850 se modifie de façon décisive : on pense l'être humain dans une évolution et l'on accepte l'idée qu'il soit une progression animale. Du fait de cette pensée évolutionniste, c'est la part d'humanité en l'homme qui est remise en question ou du moins interrogée. Homme ou animal, la frontière entre les deux réalités est grandement ébranlée par les apports de Charles Darwin et d'Herbert Spencer. Ainsi un imaginaire de l'hybridité prend-il son essor, en science mais aussi en littérature ? Le paradigme humain est désormais sujet à variation et à évolution.

¹ Ibid, p 106

Alors, le texte de Stevenson est-il bien plus profond et complexe que le contre-sens interprétatif qui consisterait à comprendre ce récit comme la lutte du bien et du mal. Aucun des deux versants Jekyll/Hyde n'est étranger à l'autre. Les deux personnages sont les deux faces d'un être unique. Dans *L'Étrange cas du Docteur Jekyll et Mister Hyde*, le nœud double se resserre au sein de la conscience d'un même personnage :

« L'homme n'est pas véritablement un, mais en vérité deux. Je dis deux parce que l'état de mes connaissances ne va pas au-delà... Certes, le double se distingue physiquement selon qu'il est Jekyll ou Hyde, mais la conscience du personnage principal ne se dédouble plus »¹

Nous représenterons, sous forme de tableau, la dualité du personnage de Jekyll et de Hyde comment elle évolue à travers le récit.

Personnage	Aspect physique	Aspect moral	Visibilité	invisibilité	Motif
Jekyll	présentable	bon	Médecin	Double	Breuvage
Hyde	monstre	mauvais	Démon	Bien/mal	Elixir

Enfin, le fantastique est un registre puissant car il rend accessible à tous des thèmes complexes tels l'inconscient ou encore le mal. Le fantastique n'est donc pas qu'une histoire qui intrigue ou qui fait peur, mais l'occasion de faire réfléchir le lecteur à des problèmes parfois complexes.

On sait pertinemment que toute personne sait qu'elle pourrait être capable d'être bonne ou mauvaise dans une situation quelconque, puisqu'on ne peut les séparer donc on peut en déduire que tout le monde a un bon et un mauvais côté dans sa personnalité.

Puis il ya plusieurs éléments qui peuvent faire ressortir un côté plus que l'autre, par un choc émotionnel ou l'annonce d'une nouvelle dramatique, tout cela fait que le « mauvais » côté prendra le dessus et s'exprimera d'une autre façon, et cela pourrait être la cause de certains actes commis par des personnes.

Le double permet donc de parler de la complexité de l'identité individuelle en creusant l'intériorité du sujet. Au XXème siècle et

¹ Stevenson, Robert Louis, préface *Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, Union générale, 1976. P4.

jusqu'à nos jours, la littérature reste fascinée par ce double. Les personnages contemporains n'ont plus un double: ils sont dédoublés et multiples.

Alors, nous pouvons en déduire que le phénomène de l'invisibilité est fortement dominant puisque derrière chaque personnage se cache un autre, comme ce fut le cas du personnage Hyde et Jekyll. Par ailleurs, l'invisibilité du monstre est présente également à cause du quotidien de la vie sociale qui pousse l'individu à réagir monstrueusement.

Nous vivons, en fait chaque jour, avec cette double personnalité, et nous devons nous habituer à avoir des réactions qui peuvent venir face à des situations particulières, nous habituer à dominer ou à exprimer une des deux faces. L'être humain les a toujours possédés et on doit malgré tout contrôler ou délimiter nos actes en les plaçant dans le « bon » ou le « mauvais côté ».

La monstruosité, qu'elle soit physique ou morale, dévoile toujours le travail souterrain de la métamorphose opérée par la vie. Elle montre la précarité des liens de filiation à la fois biologiques et spirituels. En somme, elle révèle l'extrême fragilité de tout ce qui donne un sens à notre existence.

Enfin, nous sommes tous capables du pire. Dieu sait quel monstre se cache en nous! Tout est construit autour de cette idée et si on gratte un peu, on tomberait sur quelle sorte de créature?

Références bibliographiques

- Bressière Irène, le récit fantastique, Larousse université, 1980.
- Merleau-Ponty, phénoménologie de la perception, Gallimard, 1950
- Merleau-Ponty, le visible et l'invisible, Gallimard, 1965
- Millet, Larbé, Le fantastique, Belin, 2005
- Milner Max, Le Diable dans la littérature française, José Corti, 2006
- Steinmetz Jean Luc, LA littérature fantastique, Puf 1990.
- Stevenson, Robert Louis, Le cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde, Union générale 1976.

Mesli épouse Belkhodja Amel.

Maître assistante A.

Ecole Supérieure de Management Tlemcen

Doctorante en Sciences des textes littéraires.

amelmesli@yahoo.fr

Mesli épouse BELKHODJA Amel

Doctorante en Sciences des textes littéraires

Université Abou Bekr Belkaid, Tlemcen.

amelmesli@yahoo.fr

L'impact de la pensée sociale et morale dans l'œuvre de Victor Hugo : Entre originalité et modernité.

Cas de : *Le dernier jour d'un condamné*, Claude Gueux et *Les Misérables*.

Résumé

Victor Hugo donne aux notions de « social » et d' « humain » une immense envergure à travers toute son œuvre. Sa pensée sociale a des aspects multiples dont chacun correspond à une des phases de l'évolution de ses expériences littéraires et socio-politiques. Pour cela, nous allons nous interroger sur l'impact de la pensée morale et sociale de l'écrivain en tentant de tracer l'évolution dans son œuvre. Ainsi, nous nous proposons d'étudier, à travers cet article, deux récits de sa jeunesse *Le Dernier jour d'un condamné* et *Claude Gueux*, qui traitent la question de la peine capitale, cette dernière va engendrer un autre sujet social, abordé à l'âge adulte dans son chef d'œuvre *Les Misérables*, qui est celui de la justice sociale et de la lutte contre la misère.

Mots clés : Victor Hugo, pensée sociale, pensée morale, peine capitale, misère sociale.

ملخص

فيكتور هوجو يعطي مفهومي "الاجتماعية" و "الإنسانية" نطاق هائل طوال عمله. ففكره الاجتماعي له جوانب متعددة، كل منها يتوافق مع إحدى مراحل تطور تجاربه الأدبية الاجتماعية والسياسية. وتحقيقاً لهذه الغاية، سوف نتساءل عن تأثير الفكر الأخلاقي والاجتماعي للكاتب من خلال محاولة تتبع تطور في عمله. ولذلك نقترح أن ندرس، من خلال هذه المقالة، روايتين عن شبابه "اليوم الأخير لمدان" و "كلود غو"، الذي يتناول مسألة عقوبة الإعدام، وهذا الأخير سيولد موضوعاً اجتماعياً آخر، الذي تناوله في سن البلوغ بكتابه المشهور «الميزرابل»، وهو العدالة الاجتماعية والكفاح ضد الفقر.

الكلمات المفتاحية: فيكتور هوجو، الفكر الاجتماعي، الفكر الأخلاقي، عقوبة الإعدام، البؤس الاجتماعي.

Chaque genre littéraire, chaque œuvre intégrale exprime un point de vue sur le monde ; un roman, une pièce de théâtre ou un recueil de poésies peuvent défendre des thèses à caractère politique, social, philosophique, religieux, etc. Cela est la conception de la littérature, ainsi sans doute, la conception romantique de la littérature.

Pour entamer une étude approfondie d'un auteur aussi prolifique que Victor Hugo, il serait prudent de se limiter à un seul genre de sa production littéraire. D'emblée, nous avons décidé de privilégier le texte romanesque, puisque c'est le roman qui, avec la poésie, a contribué le plus à son succès.

C'est grâce à la lecture des *Misérables* que nous avons été amenés à étudier de plus près l'impact de la pensée sociale et morale dans l'œuvre de Victor Hugo. En effet, nous avons lu *Les Misérables* ainsi que ses deux récits de jeunesse se rapportant effectivement à sa pensée sociale ; *Le Dernier jour d'un condamné* (1829) et *Claude Gueux* (1834). Ces deux derniers sont en fait, des réquisitoires contre la peine capitale, pour cela nous nous sommes rendus compte que les thèmes de ces trois romans ne font qu'un, puisque la misère engendre le crime.

Qu'entendons-nous donc par la pensée sociale et morale de Victor Hugo ? Ainsi, notre analyse a pour but de déceler comment cette pensée sociale et morale de l'auteur a-t-elle évolué à travers ses deux récits de jeunesse jusqu'à sa célèbre épopée sociale *Les misérables*? Pour cela nous allons œuvrer à faire apparaître ce qui fait l'originalité de ses romans et surtout leur modernité. Ainsi, on examinera par quelle voie, l'auteur a accédé à une maturité littéraire ?

Ce sont autant de questions qui ont suscité cet article auxquelles nous allons tenter d'y répondre.

La pensée sociale de Victor Hugo a des aspects multiples, chacun de ses aspects correspond à une des phases de l'évolution de ses idées philosophiques, de ses expériences littéraires, sociales, politiques et religieuses. Il illustre une nouvelle orientation de sa pensée dans une œuvre littéraire qu'il intitule *Le Dernier jour d'un condamné*, où il aborde une question brûlante et d'actualité ; la peine de mort et il y réfléchit sur ses causes morales et matérielles. Il entend par là, exercer une action sociale, étant donné la relation des questions sociales et politiques aux questions littéraires.

Selon l'auteur des *Misérables*, le fait de ne pas dissocier les deux adjectifs « social » et « moral » signifie que toute morale a une dimension socio-politique. La lutte pour la justice contre la misère et la peine de mort, est autant sociale, même politique et morale. Pour ce faire, nous nous proposons d'étudier deux de ses premiers récits *Le Dernier jour d'un condamné* (1829) et *Claude Gueux*

(1834), ainsi que le roman qui paraîtra plus tard *Les Misérables* (1862). Le regroupement de ces trois romans est intéressant car on y décèle chez l'auteur la transition de la jeunesse à l'âge adulte.

1- L'œuvre hugolienne

Victor Hugo s'engage dans la situation sociale de son époque, et les thèmes qu'il privilégie seront le but de notre analyse, ce qui va développer sa pensée sociale et morale, il voit partout des exemples d'inégalité, de misère et de souffrance, ce qui l'amène à lutter contre ces abus sociaux.

Sa sensibilité est assez limitée, il a une puissance de sensation, une acuité rare des sens, particulièrement au sens de la vue. Sa vision est une des plus nettes qui ne soient jamais rencontrées chez un auteur, son œil garde à la fois le détail et l'ensemble des choses, il voit moins les couleurs que les reliefs, il est sensible surtout aux oppositions de l'ombre et de la lumière.

Tout au long de sa vie, le romancier devient un des plus grands défenseurs des droits des opprimés, et son souci pour les misérables apparaît dès ses premiers récits, il se fait même élire comme député afin de faire pression en faveur de l'abolition de la peine capitale et l'amélioration de la qualité de vie. Sa pensée refuse toute condamnation à tort pour les personnes démunies. Ainsi, il s'engage dans la lutte contre l'injustice sociale.

Soucieux du bien-être du peuple, de la justice et de l'égalité dans la société, il se sert de sa plume pour défendre les droits des opprimés dans leur lutte contre la misère ainsi que tous les maux sociaux dont souffre le peuple. Le mouvement romantique visait en effet cet engagement dans la lutte collective en faisant valoir « **qu'un écrivain devait mettre son talent au service du peuple et de tous ceux qui ne savent pas s'exprimer** »¹ Selon l'esprit romantique, « **c'est la responsabilité d'un auteur qui est engagé en qualité de porte-parole des faibles, des opprimés et des misérables** »²

En effet, ses textes romanesques passent du divertissement à l'instruction, ils obligent le lecteur à remettre en question ses opinions sur le système pénal et la hiérarchie sociale. Le tiers de son œuvre est consacré à la politique, un tiers à la religion et le dernier à la philosophie humaine et sociale. La pensée de Victor Hugo refuse toute condamnation des personnes et tout manichéisme, mais n'en est pas moins sévère pour la société de son temps.

¹ Lagarde et Michard : *les grands auteurs français du programme XIXsiècle*, Bordas 1966. Paris, p82

² Ibid, p.89

1-1 Le thème de la lumière chez Hugo

Le grand thème de la lumière qui est le thème central, la clef de son œuvre, il éclate dans l'affrontement perpétuel des forces de la nuit et du jour, des faces d'ombre et de clarté, du crime et de l'innocence, qui juxtapose et en même temps unit la laideur à la beauté, la grande imagerie de Hugo doit beaucoup à ce thème.

L'écrivain livrait éloquemment les intentions morales et philosophiques qui l'ont guidé dans la création du roman, d'abord il a voulu montrer la misère dans une sorte de sublimation nécessaire à l'analyse, en ce sens, il se fait lui-même lumière, mais surtout il avance avec conviction une explication de la misère.

Le soulagement de la misère revient à l'amour dont l'importance est capitale dans le roman. L'amour selon Hugo c'est la grande lumière à laquelle tout être humain est condamné, la forme la plus sensible de ce besoin qui est en tout homme « châtiment » et en même temps « récompense ».

Après avoir montré ce qu'est ce thème de la lumière, qui est au centre de l'œuvre de Hugo et plus spécialement dans *Les Misérables*, nous remarquons que la lumière dans ce roman, c'est surtout le peuple qu'elle éclaire parce que c'est lui qui se trouve dans l'obscurité.

Victor Hugo n'a pas fait un traité socialiste, il a fait une chose que nous savons plus dangereuse, il a mis la réforme sociale et morale dans le roman.

1-2- La pensée politique

Victor Hugo écrit à J. Lechevalier : « **concourons donc ensemble et tous...à la grande substitution des questions sociales aux questions politiques** »³

Cette citation résume l'évolution de sa pensée, conforme à celle de son temps où il se livre à une attaque violente de la société de 1832. Donc il se laisse peu à peu convaincre de l'intérêt de la démocratie.

Donc, il se laisse peu à peu convaincre de l'intérêt de la démocratie en le citant :

« Là où la connaissance est chez un homme, la monarchie s'impose. Là où elle est dans un groupe d'hommes, elle doit faire place à l'aristocratie, et quand tous ont accès aux lumières du savoir, alors le temps est venu de la démocratie ».⁴

³ Castex et Surer, *Manuel des études littéraires françaises*, XIX^esiècle. Hachette Paris, 1957, p.232

⁴ Beaumarchais Jean Pierre, *Dictionnaire d littérature de langue française*, Paris, 1984, p 1043.

Cependant, à travers le temps, il remet en question ses prises de position politique, il commence à se soucier des questions sociales et se rend compte que la monarchie reste indifférente à la souffrance des classes sociales inférieures, c'est ainsi qu'il modifie son adhésion politique.

« Depuis 1827, sa sympathie pour les bourbons s'était refroidie et il en croyait plus en l'avenir de leur cause...Il s'orientait vers un libéralisme qui plaisait mieux à son caractère et s'harmonisait mieux avec son libéralisme littéraire »⁵

Réformiste, il souhaite changer la société, il dénonce violemment le système d'inégalité sociale, il s'oppose également à la violence. Ainsi, le 17 septembre 1851, Hugo publie un appel à la levée en masse et à la résistance :

« Toute ma pensée oscille entre deux pôles ; civilisation et révolution...la construction d'une société égalitaire ne saurait découler que d'une recomposition de la société libérale elle-même »⁶

Parallèlement à son activité littéraire et artistique, Victor Hugo a une immense activité sociale et politique⁷. Durant toutes ces années, ses discours sont autant de combats pour les droits de l'homme ; abolition contre la peine de mort, droit au travail, lutte contre la misère, la liberté de la presse, la condition féminine, etc.

1 – 3 La pensée sociale

Il faut préciser que l'amour collectif de l'humanité ; des humbles, des misérables, fut très réel chez Hugo, parce qu'il donna à cette passion des expressions parfois bizarres et déraisonnables, parce que surtout elle servit fortement à son apothéose qu'il l'exploita certainement pour sa popularité. Il ne faut pas nier le vif sentiment de pitié sociale qui est antérieur en lui dû à sa conversion politique. Il estime de plus en plus que les problèmes sociaux, non seulement sont inséparables des problèmes politiques mais priment encore ces derniers.

Au début de sa carrière, Victor Hugo est jeune, sa voix est d'abord faible toutefois elle deviendra progressivement plus forte et plus rassurée au fur et à

⁵ Barrère, JB, Victor Hugo, *Connaissance des lettres*, Hatier Paris, 1967, p.60

⁶ Aref Mohamed, *la pensée sociale de Victor Hugo dans son œuvre*, Librairie Slaktine Genève 1979, p.188

⁷ Il fut membre du Comité des arts, en 1840 Président de la Société des gens de Lettres, en 1841 élu à l'académie française, 1845 nommé pair de France, après la révolution de 1848 il est élu Député à la Constituante, puis en 1849 à l'Assemblée législative.

mesure que l'auteur élaborera sa philosophie sociale. Il ne se contentait pas seulement d'être poète ou conteur mais il affirmait des vellétés de réformateur social. Ses textes romanesques passent du divertissement à l'instruction, ils obligent le lecteur à remettre en question son opinion sur la hiérarchie sociale ainsi que le système pénal.

Hugo s'oriente vers l'exaltation de la fraternité humaine et du progrès social. Nous pouvons constater qu'à partir de la publication du *Dernier jour d'un condamné* (1829), l'écrivain s'est engagé dans les questions sociales. Dans ce roman, il lance un appel pour un meilleur système juridique, nous pouvons retracer la progression idéologique de l'auteur dans la mesure où il s'identifie de plus en plus avec les gens qui souffrent et avec ceux qui sont des victimes du système pénal injuste.

Dans ses romans, Victor Hugo accorde beaucoup plus d'importance aux questions sociales et humaines qu'aux controverses politiques. Même lorsqu'il aborde ces dernières, il les pense non en politicien, mais en poète sensible et fort soucieux de résoudre les problèmes sociaux et moraux qui pèsent sur la collectivité aussi bien que sur l'individu.

1 – 4 La pensée morale

Victor Hugo ne se souciait des questions sociales, que dans la mesure où leur détérioration pouvait porter préjudice au progrès moral. Si après 1830, il s'attache davantage aux problèmes de la pauvreté et de la faim, c'est parce qu'il s'est rendu compte qu'ils étaient à l'origine de la déchéance morale.

Lorsqu'il réclame l'abolition de la peine de mort, Hugo exprime constamment sa conviction que crimes et délits sont commis par « **pauvres diables, que la faim pousse au vol, et le vol au reste, enfants déshérités...je dis les choses telles qu'elles sont, laissant le lecteur ramasser les moralités à mesure que les faits les sèment sur leur chemin** »⁸

Pour cela il réclame déjà un enseignement et un travail pour tous. Il déclare dans la préface du *Dernier jour d'un condamné* : « **vous auriez pu les rendre bons, moraux et utiles** »⁹. Il est convaincu que l'un des moyens de l'instruction gratuite et obligatoire pour tous, « **obligatoire au premier degré seulement,**

⁸ Hugo Victor, *Claude Gueux*, Librairie générale française Paris 1995, p4.

⁹ Hugo Victor, *Le Dernier jour d'un condamné*, éditions Gallimard Paris 1970, p3

gratuite à tous les degrés...le peuple a besoin d'éducation pour échapper à l'animalité »¹⁰

Il évoque également dans Claude Gueux, « **si on éduque le peuple et si on le moralise, on n'aura pas besoin de lui couper la tête »¹¹**

En effet, il semble que Victor Hugo ait songé à apprendre, à lire au peuple pour simplement le moraliser et le faire patienter.

« Donnez au peuple qui travaille et qui souffre, donnez au peuple, pour qui ce monde-ci est mauvais, la croyance à un meilleur monde fait pour lui, il sera tranquille et patient, la patience est faite d'espérance »¹²

Hugo accusait la société qui ne savait ni élever ni corriger l'homme. En aucun cas, ni le vol ni la peine de mort ne peuvent contribuer à la réparation de la faute. Le condamné obsédé par l'horreur de son sort, n'éprouve nul remords : « les hommes se dégradent, les valeurs se perdent, tout est perverti ».

La dégradation physique et morale est inévitable, comme si le crime défiait la société. De plus la torture morale et psychologique, la peur et le désespoir ressentis sont sans doute pire que la douleur physique.

Victor Hugo voulait concilier l'art et la morale avec l'intérêt, pour cela l'écrivain s'adresse aux penseurs en déclarant dans la préface du Dernier jour d'un condamné : « **Poètes, ayez toujours l'austérité d'une, but moral devant les yeux »¹³**

En somme, nous tenons à dire que l'humanité d'Hugo repose essentiellement sur les valeurs morales.

2 Dichotomie : le bien et le mal

Théoricien du romantisme de 1830, Victor Hugo a consacré la majeure partie de son œuvre romanesque à l'éloge des vertus attribuées aux sentiments, cela provient de sa croyance profonde à la bonté naturelle de l'homme¹⁴. Comme Rousseau, Hugo préfère en les élans du cœur à la logique de la raison, c'est

¹⁰ Ibid, p.8.

¹¹ Hugo Victor, *Claude Gueux*, Librairie générale française Paris, 1995, p6

¹² Ibid, p.7

¹³ Victor Hugo, *le dernier jour d'un condamné*, préface, Paris 1970, p 4

¹⁴ Hugo fortement inspiré par cette croyance chère à Jean Jacques Rousseau.

essentiellement dans les sentiments qu'il place les principes de la vie sociale et morale.

Il a exploité en artiste cette idée au sujet de laquelle s'était engagée une polémique entre Rousseau et les encyclopédiques, à savoir que « l'homme a un instinct qui, lorsque ses intentions sont bonnes, le guide vers le bien »

La création des personnages bons mais rendus méchants par l'injustice sociale nous porte à croire que Hugo fait de l'idée de la bonté naturelle, un des puissants arguments contre la rigueur inhumaine du code pénal. Tous les criminels agissant par instinct et non par calcul, dont Hugo imagine les aventures, « **sont des hommes nés bons, habiles et intelligents** », **le plus célèbre de leurs ancêtres est certes Claude Gueux, ouvrier « fort bien traité par la nature, mais fort mal traité par l'éducation (la société)»**¹⁵.

Sur ce modèle, le romancier a créé le personnage de Jean Valjean, le héros des *Misérables*, lui aussi est un homme doué par la nature, mais qu'une société mal conçue le mène aux galères. Pour cela, Hugo en conclut que « **Le mal ne vient pas de l'homme qui au fond est bon** »¹⁶

On relève une discordance entre la morale des écrivains du siècle philosophique et celle des romantiques, la première est une morale sociale qui ne tenait pas compte du bonheur de l'homme en tant qu'individu « **La vie intérieure n'est rien, la vie sociale est tout** »¹⁷ déclare Diderot. Alors que la seconde, est out un courant plutôt est une morale individuelle, elle provient de tout un courant intellectuel, qui sous l'influence de Rousseau, accusait la société civilisée d'avoir rendu l'homme malheureux.

Une telle complexité du mal a amené Kant à réfuter après avoir admis le point de vue de Rousseau sur la bonté des dispositions naturelles de l'homme. Le philosophe allemand Kant s'oppose à la philosophie rousseauiste, il affirme que « **l'homme, à sa naissance, n'est ni bon ni mauvais** »¹⁸. Il tend même à soutenir que l'enfant naît plutôt méchant que bon, c'est seulement plus tard qu'il prend conscience des notions du bien et du mal.

Victor Hugo se servira donc d'une didactique semblable « **quand l'homme sera délivré de l'ignorance et de la misère, il sera libre alors il sera bon ou méchant en connaissance de cause** »¹⁹

¹⁵ Victor Hugo, *Claude Gueux*. Librairie générale française Paris 1995, p 6

¹⁶ Victor Hugo, préface *Les Misérables*, Seuil 1963, p8.

¹⁷ Mornet Daniel, *histoire de la littérature et de la pensée française*, Paris 1975, p132

¹⁸ Marleau-Ponty, *phénoménologie de la perception*, Gallimard Paris, 1955, p42.

¹⁹ Victor Hugo, préface *Les misérables*, p.12

Ainsi, nous remarquons que dans son œuvre, les méchants font le mal par préméditation, les bons en revanche font le bien par instinct.

3 La notion de la peine capitale

Le premier de tous les combats de Victor Hugo, est sans doute celui qu'il mène contre la peine de mort. Dès son enfance, il a été fortement impressionné par la vision d'un condamné conduit à l'échafaud, puis à l'adolescence, par les préparatifs du bourreau dressant la guillotine sur une place. Hanté par ce « meurtre judiciaire », il va tenter toute sa vie d'infléchir l'opinion en décrivant l'horreur de l'exécution, la barbarie ainsi que l'injustice et l'inefficacité du châtement.

Utilisant sa notoriété d'écrivain et son statut d'homme politique, il met son éloquence au service de cette cause, à travers poèmes, romans, témoignages devant les tribunaux, discours et plaidoiries à l'Assemblée puis au Sénat, en faveur des condamnés.

Le Dernier jour d'un condamné (1829) et *Claude Gueux* (1834), sont deux romans de jeunesse de Victor Hugo qui dénoncent à la fois la cruauté, l'injustice et l'inefficacité du châtement suprême qui est la peine de mort. Dans ces deux récits, Hugo s'oriente vers l'exaltation de la fraternité humaine et du progrès social, ce sont deux romans qui ont pour but un message à faire passer et un but à atteindre. L'écrivain Paul Bourget désigne les romans de Hugo comme des romans d'idées, c'est cela qui fait leur originalité : «...un genre où un message est transmis sans trop déformer la réalité »²⁰

3-1- Le Dernier jour d'un condamné (1829)

Hugo se proposait d'inspirer l'horreur du châtement suprême et de condamner à la désuétude cette coutume selon lui inhumaine et indigne d'une nation civilisée, cette action indique en effet un moment capital de son évolution politique et sociale. Dans la préface de 1832, l'auteur a mis l'accent sur cet aspect de l'ouvrage, « **après la monarchie autoritaire, la peine capitale doit à son tour disparaître** »²¹

C'est un roman d'introspection concentré sur l'évolution mentale du condamné. Il avoue hautement que *Le Dernier jour d'un condamné* n'est autre

²⁰ Brombert Victor, *Victor Hugo et le roman visionnaire*, Presses universitaires de France Paris 1985, p.92

²¹ Cité dans la préface du *Dernier jour d'un condamné*, p3.

chose « qu'un plaidoyer direct ou indirect, comme on voudra, pour l'abolition de la peine de mort ».

On sait que Victor Hugo a subi l'influence de Cesare Beccaria, il examine l'organisation sociale, s'intéressant au système juridique. A partir de l'analyse de l'origine du châtement, il s'interroge sur une question fondamentale : Dans quelle mesure la société a-t-elle le droit de punir ?

Hugo examine cette question et il affirme « **se venger est de l'individu, punir est de Dieu, la société est entre les deux, le châtement est au-dessus d'elle et la vengeance est au-dessous** »²². Hugo ainsi que Beccaria réclament donc une réforme totale d'un système juridique qu'ils qualifient d'inefficace et d'abusif.

Il est pourtant important de souligner que l'inspiration pour le roman de Hugo ne vient pas uniquement des livres d'histoire, mais plutôt des événements atroces dont il a été lui-même témoin. Cela a beaucoup touché l'âme sensible de l'écrivain et a produit en lui un tel choc qu'il a évalué son idée de la justice sociale. Dès lors, le thème de la peine capitale devient un fil conducteur dans ses romans.

Ces critiques ont bien analysé ce que Brombert appelle « la logique de cet enfermement intériorisé », une logique qui fait *du Dernier jour d'un condamné* « **un texte hallucinatoire dans lequel le monde n'est visible qu'à travers une sensibilité** »²³

Hugo croit que la foule a la capacité de changer d'avis. Selon lui les spectateurs sont « naïvement et spontanément féroces, par curiosité plutôt que par cruauté ». Ainsi, l'auteur leur donne un aperçu du côté humain du condamné pour qu'ils voient plus l'aspect d'un prisonnier sur scène. Conscient de l'insensibilité du grand public au sort des condamnés, Hugo espérait qu'un récit subjectif du spectacle cruel de la mort du condamné toucherait le lecteur et que ce dernier réfléchirait sérieusement au problème social de la peine capitale.

Il semble que Victor Hugo cherche à triompher l'empathie humaine sur l'esprit de jugement et de condamnation. Ainsi, naît le fil conducteur des œuvres à venir, notamment avec *Claude Gueux*, où l'écrivain garde la même thématique qui suscite avant tout la compassion, la pitié et le pardon.

3-2- Claude Gueux (1834)

Claude Gueux représente une transition entre les romans de jeunesse de Victor Hugo et ses chefs d'œuvre à venir, cette histoire très courte, aux allures de pamphlet politique, défend les droits de ceux qui appartiennent aux couches

²² Cité dans la préface de *Dernier jour d'un condamné*, p3.

²³ Brombert Victor, *Victor Hugo et le roman visionnaire*, Paris 1985, p93

inférieures de la société. Tout comme *Le Dernier jour d'un condamné*, *Claude Gueux* est un réquisitoire socio-politique de l'auteur contre la peine de mort. L'auteur fait une étude sociologique d'un individu qui a tous les avantages de la nature mais qui est corrompu par la société.

Dans *Claude Gueux*, le romancier revient sur le thème de la peine capitale soulevé dans le roman précédent. Victor Hugo ne se concentre plus sur l'horreur associée à la peine de mort elle-même, mais plutôt sur les problèmes sociaux qui mènent les misérables au crime. Comme l'explique Emmanuel Buron dans sa présentation de *Claude Gueux* :

« Hugo n'utilise plus la terreur que la mort inspire contre la peine capitale, il dénonce la peine de mort comme le signe d'une société qui ne peut répondre que par la répression à la détresse des misérables, le peuple souffre, constate-t-il, et c'est cette détresse qui le pousse au crime »²⁴

L'auteur établit un plaidoyer convaincant qui est court et efficace. Dans ce récit, la voix de l'auteur raisonne avec force et clarté, par opposition à ses romans de jeunesse, *Han d'Islande* et *Bug Jargal*, qui ont un message social éparpillé, Le récit *Claude Gueux* est la condensation de la pensée de Victor Hugo.

Du *Dernier jour d'un condamné* à *Claude Gueux*, Victor Hugo passe d'un appel à la pitié à un appel à l'action. Raouf Simaika précise qu'il s'agit en fait **« d'un développement nouveau dans la pensée sociale de Hugo, il accuse maintenant la société, transforme sa plaidoirie en réquisitoire »²⁵**

Le combat de l'auteur contre la peine de mort dans son roman *Le Dernier jour d'un condamné* (1829), va donner à cet ensemble une autre portée, c'est son utilisation comme conclusion en 1834 au roman *Claude Gueux*.

Hugo s'élève contre les infâmes conditions sociales qui poussent les hommes de la classe ouvrière à commettre les crimes. En effet, la vie de *Claude Gueux* met en évidence le fait que la société peut détruire un individu.

Hugo a voulu faire de *Claude Gueux* le représentant du peuple misérable, **« le personnage porte cette identité puisque dans son nom, un gueux est un mendiant... Claude incarne à la fois la misère et la dignité du peuple »²⁶**

Si le meurtre est immoral, la peine capitale doit l'être aussi, **« ce qui est crime pour l'individu est crime pour la société »²⁷**

²⁴ Bellesort André, *Victor Hugo Essai et son œuvre*, Librairie académique Perrin 1930, p.84

²⁵ Simaika Raouf, *L'inspiration épique dans les romans de Victor Hugo*, Librairie Droz 1962 p.81

²⁶ Victor Hugo, *Claude Gueux*, 1995, p310

²⁷ Baymond, Jean, *Ecrits de Victor Hugo sur la peine de mort*, éditions Actes/sud Paris 1979 p.64

Claude Gueux se distingue des textes romanesques précédents car l'auteur propose pour la première fois des solutions à l'inégalité et à l'injustice, telles que l'éducation et la religion.

« ...la tête de l'homme du peuple, voilà la question...cette tête de l'homme du peuple, cultivez-là, défrichez-là, utilisez-là, vous n'aurez pas besoin de la couper »²⁸

Il souligne également la responsabilité des classes dirigeantes dans le système juridique et il suggère que c'est à elles de cultiver, de diriger et d'éduquer les individus au lieu de les punir.

Ainsi, Hugo établit un lien direct entre les circonstances socio-économiques et le délit, constatant que **« la dégradation morale provient principalement des mauvaises conditions sociales...Que ce soit en prison ou au bagne, les hommes se dégradent, les valeurs se perdent, tout est perverti »²⁹**

En effet la dégradation physique et morale sont inévitables, tout se passe comme si le crime défiait la société.

Claude Gueux représente un ouvrage de transition qui assure la continuation de son récit *Le Dernier jour d'un condamné*, en même temps qu'il fait figure de prélude aux *Misérables* puisqu'il annonce avec trente ans d'avance l'immense Jean Valjean.

« Le livre de Claude Gueux est un anneau de la chaîne qui relie *Le Dernier jour d'un condamné* aux *Misérables*, l'ouvrage de 1834 approfondit les causes du crime mieux que ne le faisait *Le Dernier jour d'un condamné*. Ainsi, il propose des remèdes contre le crime, des ateliers et des écoles...c'est le résumé du programme qui sera développé dans *Les Misérables* »³⁰

4- La Misère sociale : *Les Misérables* (1862)

Le nom de Victor Hugo est le plus souvent associé à son chef d'œuvre *Les Misérables*. Dans ce roman épique à l'âge mûr, toutes les préoccupations sociales et politiques, telles que le souci de la justice, de l'égalité et de la compassion y trouvent leur plein épanouissement, c'est incontestablement la manifestation la plus développée et la plus complète de sa pensée.

²⁸ Ibid, p306

²⁹ Paul Savey Casard ; *le crime et la peine dans l'œuvre de Victor Hugo*, Presses universitaires de France, Paris, 1956, p130

³⁰ Paul Savey Casard ; *le crime et la peine dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, 1956, p6

Ainsi, avec *Le Dernier jour d'un condamné* et *Claude Gueux*, qui sont des plaidoyers contre la peine de mort, Victor Hugo s'oriente vers l'apostolat de la fraternité humaine et du progrès social.

Dans la préface des *Misérables*, l'auteur affirme la mission morale, sociale et politique qu'il s'est fixé en créant cette épopée sociale de la misère: « **tant qu'il existera par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement des enfers et compliquant une fatalité humaine, la destinée qui est divine...tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres comme celui-ci pourront ne pas être inutiles** »³¹

Comme *Les Misérables* étaient écrits assez tard dans ce siècle, pour que l'écrivain puisse prendre conscience du développement réel de la société, vers plus de lumière, vers un mouvement révolutionnaire croissant. Il a de mieux en mieux compris en passant des *Misères*, écrit des années auparavant, aux *Misérables* le sens profond de la révolution.

Ce roman a pour sujet de décrire la misère humaine, la régénération d'une conscience d'homme, il engage une réflexion sur le problème du mal. Le sujet du forçat rejoignait ses préoccupations sociales déjà exprimées dans *Le Dernier jour d'un condamné*, l'écrivain luttait pour le bien et le confort du peuple à travers tous ses romans.

« **Je vous dénonce la misère qui est le fléau d'une classe et le péril de toutes, je vous dénonce la misère qui n'est pas seulement la souffrance de l'individu, mais qui est la ruine de la société....ces sociétés auraient-elles pu être sauvées ?** »³²

L'œuvre montre comment les coercitions sociales et morales peuvent entraîner sans fins les hommes et les femmes à leur déchéance.

Quant à Hugo, il agit par son œuvre, y multiplie les appels à charité collective, se fait l'intermédiaire entre les puissants et les faibles, il déclare dans *Ruy Blas* : « **On voit remuer dans l'ombre quelque chose de grand, de sombre et d'inconnu, c'est le peuple, le peuple orphelin, qui a l'avenir et qui n'a pas le présent, pauvre intelligent et fort, placé très bas et aspirant très haut...** »³³

Ainsi, pour soulager la misère selon Hugo, « **dénonçons d'abord l'égoïsme social, répartissons plus justement les richesses...il y toujours encre plus de misère en bas que de fraternité en haut..** »³⁴

³¹ Claude Gély, *Les misérables de Hugo*, Hachette Paris, 1975, p25.

³² Victor Hugo, *Les Misérables*, éditions Seuil, Paris 1963, p388

³³ Victor Hugo, *Ruy Blas*, éditions Hatier, Paris 1985, p15.

³⁴ Mahmoud Aref, *la pensée sociale et humaine de Victor Hugo dans son œuvre*, Genève 1979, p250

Contrairement à la bourgeoisie de son époque, Victor Hugo est obsédé par « la question sociale » et il fait dater cette obsession depuis *Le dernier jour d'un condamné*. Il s'est aperçu du fait que les condamnés appartenaient, dans leur grande majorité, aux classes sociales les plus pauvres. Il a été fortement préoccupé par les conséquences de la misère, que par la misère elle-même.

Victor Hugo conclut que la société est grandement responsable du bien-être de ses citoyens. Pourtant elle refuse de réparer l'injustice, elle n'a aucun droit de châtier ceux qu'elle force à commettre des crimes par nécessité. Hugo lance donc un appel à la société, l'engagement à attaquer le mal à la racine. Pour remédier à la déchéance morale, d'où l'importance prépondérante qu'il accorde à la première des solutions sociales, c'est l'éducation.

Comme nous l'avons déjà montré, l'esprit humanitaire de Hugo et la compassion qu'il éprouve pour les marginalisés forment le fil conducteur de ses œuvres. Pourtant d'un roman à un autre, il modifie toujours la portée de sa critique.

L'importance de l'œuvre de Victor Hugo est toujours aussi actuelle car sa vision sociale n'a pas perdu sa valeur au fil des siècles. Son plaidoyer pour la grâce des prisonniers dans *Le Dernier jour d'un condamné*, son appel pour le droit au travail et à l'éducation dans *Claude Gueux* et enfin son cri contre l'injustice sociale et sa lutte contre la misère dans *Les Misérables*. La voix sociale finit par acquérir une telle force qu'on en discerne encore des échos. Il a réussi à imprégner la littérature française de son message universel et intemporel en se livrant à un combat au nom de ceux que la société appelle les criminels et les misérables. Sa pensée sociale évolue alors et s'étend jusqu'à embrasser toutes les questions qui touchent au progrès.

En raison de l'immense envergure que Victor Hugo donne aux notions de social et d'humain, nous pourrions dire enfin que toute morale est aussi sociale.

Nous espérons, par ce travail, favoriser une meilleure compréhension de cette pensée qui n'a cessé de s'élargir et de s'approfondir à travers les années.

Bibliographie

- Aref Mahmoud, *La pensée sociale et humaine de Victor Hugo*, Librairie Slaktine, Genève 1979.
- Beccaria Cesare, *on crimes and punishments*, Librairie Droz, Genève 1963.
- Bellesert André, *Victor Hugo, essai sur son œuvre*, Librairie académique Perrin 1930.
- Bromert Victor, *Victor Hugo et le roman visionnaire*, Presses universitaires de France, Paris 1985. Hachette 1969Gallimard, 1945.
- Hugo Victor, *Claude Gueux*, Librairie générale française, 1995.
- Hugo Victor, *Le Dernier jour d'un condamné*, éditions Gallimard, Paris 1970.
- Hugo Victor, *Les Misérables*, éditions Seuil, Paris 1961.
- Hugo Victor, Ruy Blas, éditions Hatier Paris 1985.
- Lagarde et Michard, *Les grands auteurs français du programme XIX siècle*, Bordas Paris, 1966.
- Mornet Daniel, *Histoire de la littérature et de la pensée française*, Larousse, Paris, 1924.
- Savey Cassard Paul, *Le crime et la peine dans l'œuvre de Victor Hugo*, Presses universitaires de France, 1956.
- Simaika Raouf, *L'inspiration épique dans les romans de Victor Hugo*, Librairie Droz, Genève 1962.