



UNIVERSITE ABOUBAKR BELKAID TLEMCEN

Faculté des lettres et des langues

Le département des langues étrangères

Filière : Français

Option : Etude des textes littéraires



Etude de l'ambiguïté dans l'œuvre de Théophile GAUTIER :

« La Morte amoureuse » et « Arria Marcella ».

MEMOIRE DE MAGISTERE

Présenté par :

Mme. Khadidja Nardjice GHEFIR

Encadré par :

M. Mohammed HADJADJ-AOUL

M-C-A U. Tlemcen

MEMBRES DU JURY :

-M .Zoubir DERRAGUI	Professeur	U. Tlemcen	Président
-M. Mohammed HADJADJ-AOUL	M-C-A	U. Tlemcen	Rapporteur
-M. Boumediene BENMOUSSAT	Professeur	U. Tlemcen	Examineur
-M. Abdeljlil MOSTEFAOUI	Professeur	U. Tlemcen	Examineur

Année universitaire : 2013-2014

Je dédie ce modeste travail à mes parents, ma sœur, mes frères, mes
petits anges, ma belle-sœur et mes petits neveux.

Ainsi à ma grand-mère puisse Dieu le Miséricordieux l'accueillir en son vaste
Paradis.

REMERCIEMENTS

Tous mes remerciements à mon Professeur et Encadreur M. **Hadjadj- Aoul Mohammed** qui m'a donnée une seconde chance, merci pour vos précieux conseils et votre patience à mon égard.

Merci aux membres du jury qui ont été compréhensifs, attentifs et patients ; merci pour vos conseils et directives.

Je remercie mes parents , ma sœur et mes frères qui ont cru en moi et qui m'ont beaucoup soutenue et aidée à surmonter les obstacles et les difficultés affrontés vous ma famille, vous avez fait preuve d'une grande patience, vous avez su me redonner goût à la vie, vous avez séché mes larmes et vous m'avez rendue le sourire. Toi, mon grand frère et ta petite famille vous m'avez ouvert vos portes dans les moments difficiles que je traversais.

Merci à toi **Walid**, mon adorable cousin grâce à qui ce travail a pu voir le jour.

Merci à vous mes adorables petits anges qui m'ont initiée à voir la vie sous un autre angle, grâce à vous j'ai reconquis la confiance en moi après l'avoir égarée.

Je remercie tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à la réalisation de ce travail.

Toute ma gratitude envers **Dieu** le tout puissant qui m'a donnée la foi, le courage et qui a éclairé mon chemin pour que je puisse atteindre cet objectif. Je souhaite affronter ultérieurement un travail qui puisse couronner ce mémoire en lui greffant une extension autrement plus utile et plus scientifique.

Sommaire

INTRODUCTION	2
CHAPITRE 1 : LE FANTASTIQUE FRANÇAIS AU XIXÈME SIÈCLE	8
1.1. L'essor du fantastique	9
1.1.1. Des raisons d'ordre esthétique et commercial.....	11
1.1.2. Des raisons d'ordre socioculturel	16
1.2. L'ambiguïté et la diversité des théories du fantastique :	23
1.2.1. Le sentiment de l'étrange	23
1.2.2. L'hésitation entre le rationnel et l'irrationnel	25
1.2.3. L'ambiguïté, phénomène incontournable	27
1.2.4. Entre le vraisemblable et l'invraisemblable	30
1.2.5. Le lecteur entre le naturel et le surnaturel.....	30
1.2.6. L'ambiguïté du temps et de l'espace.....	32
1.2.7. L'effet de l'œuvre fantastique sur le lecteur	33
CHAPITRE 2 : ÉTUDE DE L'AMBIGUÏTE DANS « LA MORTE AMOUREUSE » ET DANS « ARRIA MARCELLA »	37
2.1. L'ambiguïté narrative disjonctive dans « La Morte amoureuse »	38
2.1.1. Clarimonde : le vampire féminin.....	40
2.1.2. Romuald : du dédoublement à l'ambiguïté	52
2.1.3. Le dédoublement des cadres de références.....	59
2.2. Étude de l'ambiguïté narrative polysémique dans « Arria Marcella »	63
2.2.1. L'étrangeté de la réalité	64
2.2.2. La vraisemblance du rêve :.....	70
2.2.3. L'interférence du rêve et de la réalité :.....	75
2.3. L'Art, la Mort et la Beauté : Le désir de Pygmalion inverse dans l'œuvre de Théophile Gautier :	77
CONCLUSION	84
BIBLIOGRAPHIE	90
RÉSUMÉ	95

INTRODUCTION

La majorité des théoriciens affirment que le fantastique est un genre ambigu. C'est le cas d'Irène Bessière qui pense, dans son *Récit fantastique* que les écrits fantastiques [...] passent pour être l'indice d'une libération de l'esprit, ainsi que pour une des meilleures manifestations de la contre-culture.

Ainsi le discours fantastique serait celui de la « contre-culture » parce qu'il permet de faire du statut de l'homme dans la société et des progrès scientifiques des objets de réflexion. La littérature fantastique est donc marginale parce qu'elle aborde des thèmes qu'on n'a pas l'habitude d'évoquer dans les récits.

Dans son étude, Bessière souligne l'ambiguïté du genre fantastique qui, tout en étant libre de critiquer les institutions religieuses et politiques, doit aussi recourir au surnaturel pour éviter la censure. Ainsi retrouvons-nous la liberté d'expression d'un côté et la peur de l'autorité de l'autre. En d'autres termes, ce qui caractérise la littérature fantastique, ce n'est pas seulement la place donnée à des personnages hors du commun dans un univers réaliste, c'est surtout leur ambiguïté tout autant que celle du discours fantastique.

Le but de notre recherche était de démontrer que l'ambiguïté se présentait de manière différente dans *La Morte amoureuse* et *Arria Marcella* : si on a évoqué dans le premier texte l'ambiguïté narrative disjonctive, nous découvrons dans le deuxième les particularités de l'ambiguïté narrative polysémique. Par ailleurs, nous avons mis de l'avant la présence du mythe de pygmalion dans l'œuvre de Gautier dans le but de saisir les effets

de sens produits par cette manifestation dans la narration à travers les études des descriptions.

Nous focaliserons notre attention dans ce mémoire sur l'étude de l'ambiguïté dans les récits gautiéristes. Dans les ouvrages et les articles consacrés à Gautier, les chercheurs le présentent comme un auteur de textes fantastiques tout en relevant les particularités de son écriture. Par exemple Nathalie David-Veill mentionne que les descriptions gautiéristes rappellent l'œuvre peinte. Les critiques évoquent aussi les spécificités des personnages ou du cadre spatio-temporel dans ses récits. Il nous a semblé important de mener une étude approfondie de l'ambiguïté car elle permet à un auteur comme Gautier de rendre compte de la complexité de la réalité en posant des questions concernant le rapport du rêve avec la réalité et celui de l'homme avec le temps et la mort.

Cette loi du rêve peut sembler loin du discours littéraire. Pourtant, elle peut nous aider à comprendre les singularités d'une syntaxe narrative, l'importance d'une description romanesque. Surtout, elle fait de l'écriture, non pas un travail purement langagier et formaliste mais un travail de l'imaginaire par la langue et de la langue par l'imaginaire : à condition de ne pas confondre représentation et simple copie de la réalité. Dès lors, en abordant *La Morte amoureuse* et *Arria Marcella* nous tenterons de distinguer deux types d'ambiguïté à savoir l'ambiguïté narrative disjonctive et l'ambiguïté narrative polysémiques. Et tout en soulignant les traits caractéristiques de ses récits fantastiques, nous présenterons le parallélisme entre le monde réel et monde onirique et leur interprétation, de même que

l'immixtion de la peinture dans la littérature comme des éléments de l'ambiguïté fantastique.

La majorité des chercheurs rappellent que Gautier était peintre, journaliste, critique littéraire, romancier et poète. Admiré par ses contemporains, il fut dénommé par Baudelaire comme un « parfait magicien ès lettres françaises » qui lui dédia ses *Fleurs du mal*. Ainsi Théophile Gautier a publié son premier recueil de Poésies en 1830, puis ses Grotesques en 1844. Il a écrit des romans comme *Mademoiselle de Maupin* (1835) ou *Le roman de la momie* (1858). Il était aussi un auteur de nouvelles fantastiques : *La Cafetière* (1831), *Omphale* (1834), *Le chevalier double* (1840), *Deux acteurs pour un rôle* (1841), *Arria Marcella, Souvenir de Pompéi* (1852), *Avatar* (1856), *La Morte amoureuse* (1836), *Le pied de momie* (1840) et *Jettatura* (1856) sont des récits qui se distinguent par le dédoublement et l'ambiguïté. De surcroît, les personnages sont souvent mis en présence de l'inconnu ou de l'inexplicable.

Aussi l'interpénétration du rêve et de la réalité est la principale caractéristique de *Arria Marcella* et de *La Morte amoureuse*.

Afin de mieux saisir le rôle joué par l'ambiguïté dans les deux nouvelles que nous nous proposons d'étudier, nous avons choisi de diviser notre mémoire en deux chapitres. Dans le premier, nous évoquerons la genèse du fantastique français pour démontrer que les fondements même de ce genre mettent en évidence son ambiguïté. Puis, nous verrons que des théoriciens comme Vax, Todorov, Bessière, J-B. Baronian, Finné, Fabre et

Bouvet ont défini le fantastique en partant du phénomène de l'ambiguïté.

Le deuxième chapitre sera consacré à deux nouvelles différentes, à savoir *Arria Marcella* et *La Morte amoureuse*. Cette étude nous aidera à différencier l'ambiguïté narrative polysémique de l'ambiguïté narrative disjonctive. Ainsi, nous nous interrogerons sur le rapport que le rêve entretient avec la réalité : afin de montrer que l'atmosphère de *La Morte amoureuse* est chargée d'imprécision, nous commencerons par focaliser notre attention sur l'ambiguïté des personnages (Clarimonde et Romuald) et sur celle du cadre spatio-temporel. Puis, nous évoquerons le dédoublement des cadres de références : nous montrerons que les événements étranges, placés dans le cadre du rêve, peuvent avoir une explication naturelle. Toutefois, en les mettant dans le cadre de la réalité, nous découvrons une explication surnaturelle. Ce qui nous amènera à associer *La Morte amoureuse* à l'ambiguïté narrative disjonctive : Ces deux hypothèses qui sont possibles tout en s'excluant mutuellement sont le résultat d'un parallélisme entre la vie nocturne et la vie diurne.

Par ailleurs, avec *Arria Marcella* nous verrons que la splendeur des descriptions souligne l'étrangeté de la réalité : en pénétrant dans cet espace hors du commun, le protagoniste transporte son lecteur à un endroit qui semble dater d'une autre époque. Son œil de peintre rend à merveille la majesté et la beauté de la terre romaine, même après qu'elle fut inondée de cendres et de laves. On verrait apparaître, dans sa complexité, le fait de civilisation ; il faudrait tenir compte des systèmes d'interprétation de la mythologie, joindre à l'histoire littéraire

l'histoire de l'art, se demander jusqu'à quel point le décor – l'architecture des temples, bâtisses, les sculptures, les tableaux – a influé sur les imaginations, les sensibilités et les esprits. Tel un artiste devant son chevalet Gautier peint des images pourvues de toutes leurs splendeurs et Pompéi naît littéralement sous nos yeux. Mais Théophile Gautier n'est pas seulement maître des paysages ; que dire en effet de l'image de la belle Arria Marcella qui, des siècles après sa mort, fascine Octavien et fascinera des générations des lecteurs. Il fit d'elle la femme éternelle qui procure à tous les hommes la toute puissante illusion. Ceci nous amènera dans la dernière partie à parler de l'aspect insolite du rêve.

A ce stade, nous constaterons que c'est l'interpénétration du rêve et de la réalité qui rend le récit particulièrement ambigu. Au bout du compte le rêve ne restitue plus qu'une déformation du désir qui est dans l'inconscient du personnage, voire l'auteur.

La passion pour l'art, l'éducation du regard à travers les musées, la formulation d'un idéal de beauté, la quête de ce rêve, l'amour impossible pour une statue ou pour des femmes représentées dans des tableaux ou dans des tapisseries sont des thèmes fréquents chez Gautier. Ce n'est pas une coïncidence si l'on rapproche souvent les textes de cet auteur au mythe de Pygmalion divulgué littérairement, d'abord, par Ovide dans Les Métamorphoses (43 av. J-C – 17 apr. J-C). Plusieurs personnages décrits par Théophile Gautier sont soit comparés à des figures de tableaux ou à des statues, soit de belles jeune filles déjà mortes qui se réaniment. Alors les protagonistes masculins de ses récits développent un amour bizarre pour des objets artistiques qui représentent de belles femmes. Cette insistance du thème de

l'animation des objets, des jeunes filles inanimées grâce à l'amour, le fantasme, le rêve, la rupture dans le temps, l'aller et le retour de l'au-delà seraient des mythes personnels auxquels l'auteur n'échappe pas.

CHAPITRE 1

LE FANTASTIQUE FRANÇAIS

AU XIX^{ÈME} SIÈCLE

Le fantastique se caractérise par l'intrusion, dans un univers apparemment réaliste, d'un élément irrationnel, illogique, surnaturel. Son but est de déstabiliser le lecteur ou le faisant douter : les lois qui régissent l'univers habituel sont-elles toujours respectées ?

Le texte fantastique n'apporte jamais de réponse ni d'explication. Pour obtenir cet effet inquiétant, le fantastique recourt à des situations ou à des personnages stéréotypés. Il multiplie les termes indiquant la confusion du normal et de l'anormal, les jeux de clair-obscur ou de flou, les tournures interrogatives.

1.1.L'essor du fantastique

Le genre fantastique est ambigu, les théoriciens tentent de le définir tout en étudiant ses particularités et en retraçant ses origines. Malgré certaines réticences, Jacques Finné se résout à situer l'apparition du fantastique vers 1764 avec *Le Château d'Otrante* de H.Walpole¹, intégrant ainsi le roman gothique dans ce genre. Par ailleurs, Jean Fabre déclare que le fantastique apparaît vers 1800. Quant à Irène Bessière, elle affirme que ce genre littéraire est né à une époque où « l'actualité [était] tenue pour totalement problématique² ». Pour elle, la genèse du fantastique correspond à une période où des mentalités différentes se sont affrontées. Tout comme Bessière, Jean-Luc Steinmetz soutient que le fantastique « semble apparaître à un moment précis de l'histoire des mentalités. Il est lié à un état de savoir, une forme de curiosité et à ce que Michel Foucault nomme

¹ Horace Walpole né à Londres (1717-1797), fut un des initiateurs du « roman noir » *Le Château d'Otrante*, 1764.

² I. Bessière, *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, p. 12.

très justement une épistémé »³. Selon Steinmetz, c'est l'ensemble des connaissances propres à une société et à une époque donnée qui a fait émerger le fantastique dans la littérature. Dès lors, nous pouvons affirmer que la divergence des points de vue concernant la genèse de ce genre littéraire renvoie à sa nature fuyante et à son ambiguïté. Joël Malrieu dit à ce propos :

« Si l'on demande à un individu cultivé de définir le genre tragique, il répondra par un certain nombre de propositions qui rendront plus ou moins compte de ce genre littéraire. Si l'on demande au même individu ce qu'est le genre fantastique, nul doute que ses réponses seront plus approximatives et embarrassées [...] La tragédie avait son Aristote. Le fantastique ne l'a pas. Il ne possède ni théoricien, ni œuvre *in vitro* qui pourrait servir de référence absolue »⁴.

Dans cette citation l'auteur compare la tragédie avec le fantastique afin de rendre compte de l'aspect insaisissable de ce dernier. De surcroît, comme la plupart des théoriciens, Joël Malrieu établit un rapprochement entre la traduction des contes d'Hoffmann et l'apparition du fantastique français. Il déclare ainsi :

qu' « En 1929, année de parution en français des Contes fantastiques d'Hoffmann, Jules Janin sonne le glas du roman gothique en publiant une parodie du genre : L'Ane mort ou la femme guillotinée »⁵.

Malrieu soutient qu'au moment où le genre gothique vit une période de déclin, le fantastique connaît un véritable succès. Pourtant, ce genre qui en était encore à ses débuts, doit beaucoup

³ J-L. Steinmetz, *La littérature fantastique*, p. 35.

⁴ J. Malrieu, *Le Fantastique*, p. 5-6.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

au gothique. De plus, le fantastique correspond aux nouvelles préoccupations des Européens, des préoccupations sociales, philosophiques, artistiques et même scientifiques.

Dans son ouvrage, Malrieu tente donc de démontrer que le fantastique est né suite à des erreurs de traduction. Ainsi évoque-t-il les circonstances qui ont contribué à son apparition : il affirme que « 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 »⁶. Par ailleurs, il affirme que le début du XIX^{ème}, est marqué par une profonde crise de valeurs »⁷. Dès lors, même s'il peut y avoir plusieurs explications au succès qu'a connu le fantastique français au début du XIX^{ème} siècle, nous tenterons d'aborder cette question en prenant en considération la théorie de Malrieu et en privilégiant les raisons d'ordre esthétique et commercial tout autant que celles qui sont d'ordre socio-culturel.

1.1.1. Des raisons d'ordre esthétique et commercial

En 1829, Loève-Veimars, un juif exilé en France, traduit les *Fantasiestücke*⁸ de E.T.A. Hoffmann et les publie sous le titre de *Contes fantastique s*. Si le public allemand n'a pas manifesté un grand intérêt à l'égard de cet auteur, sa découverte, en France, a eu un retentissement considérable. Les traductions des contes de Loève-Veimars se succèdent à un rythme qui reflète une véritable admiration : les écrivains et les lecteurs se laissent imprégner par ce monde nouveau que leur révèle le prestigieux

⁶ J. Malrieu, *Le Fantastique*, p. 23.

⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁸ Il s'agit des *Fantaisies* (environ soixante-dix contes) de E. T. A Hoffmann.

auteur fantastique allemand.

Hoffmann a connu un succès considérable parce qu'il était perçu comme un auteur de fantaisies. Ce mot emprunté au vocabulaire de la peinture et de la musique désigne en littérature un mélange de pièces construites sans règles. Le *Littré* en donne la définition suivante :

« Terme de peinture. Ouvrage où l'on a suivi son caprice et son imagination en s'affranchissant des règles. Des arabesques sont des fantaisies. [...] Terme de musique. Réunions d'airs pris selon le caprice du compositeur, et liés entre eux par des transitions ou ritournelles »⁹.

Il y a donc un lien entre la littérature, la peinture et la musique qui enchante les romantiques parce qu'il exprime la possibilité de s'insurger contre la tradition et les règles de composition. C'est ainsi qu'un écrivain comme Théophile Gautier parvient à faire de l'écriture une aventure picturale et de ses récits de véritables toiles. En d'autres termes, puisque le romantisme se révolte contre les formes traditionnelles, nous pouvons comprendre la faveur avec laquelle furent accueillies les *Fantaisies* d'Hoffmann. Joël Malrieu affirme que ces textes signifient pour les écrivains « irrégularité » et pour le public « surnaturel »¹⁰. Il suffirait de se reporter à ce que disait Gautier de l'auteur allemand du fantastique pour comprendre l'ampleur de son succès : « Ses contes étaient lus par tout le monde. La portière et la grande dame, l'artiste et l'épicier en ont été contents »¹¹.

⁹ J. Malrieu, *Le fantastique*, op. cit., p. 10-11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

Ainsi le fantastique apparaît-il au confluent de préoccupations d'ordre esthétique et commercial. A cet égard, le traducteur d'Hoffmann en fut un remarquable agent promotionnel. Il multiplia les traductions et adapta son texte au public français, c'est-à-dire dans une totale infidélité à l'original. Joël Malrieu tente d'expliquer cela de la façon suivante :

« Hoffmann n'a jamais utilisé pour qualifier ses contes le terme équivalent de fantastique. Tout au plus a-t-il regroupé sous le titre de *Fantasiestücke* divers contes rédigés entre 1808 et 1815, qui ne représentent d'ailleurs qu'une faible part de son œuvre [...] Ce n'est qu'à la faveur d'une vague homophonie que l'on a pu par la suite opérer un rapprochement entre les termes de *Fantasiestücke* - dont le mot fantaisie représente un bon équivalent - et de contes fantastiques »¹².

Les romantiques, qui étaient dans une période de recherche et de définition de leur écriture, ont trouvé dans les contes d'Hoffmann un point de référence. C'est ainsi qu'en quelques mois, tout a été fait pour qu'une partie de l'œuvre de cet auteur devienne le modèle d'un genre inexistant jusque-là. Le résultat fut ambigu, comme en témoignent les définitions données par la suite au mot fantastique. Ce dernier a été adopté comme terme générique et préféré à celui de fantaisie au sens trop particulier.

Le mot fantastique est issu du bas latin « phantastikus », qui a le sens d' « irréel », d'« imaginaire ». *Le Dictionnaire de l'Académie* de 1381 mentionne que fantastique veut dire chimérique. « Il signifie aussi, qui n'a que l'apparence d'un être corporel, sans réalité »¹³. Dans le *Robert historique de la langue française* :

¹² J. Malrieu, *Le fantastique*, *op. cit.*, p.8-9.

¹³ J-L. Steinmetz, *La littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 4.

« Fantastique s'applique [...] à ce qui n'existe pas dans la réalité et a signifié "fou, insensé" (1536, n. m.). Ces valeurs viennent de ce que le produit de l'imagination est considéré comme un écart opposé à la raison. Par extension le mot signifie ce qui paraît imaginaire (1580), ce qui présente une apparence étrange. On en vient au dix-neuvième siècle au sens courant d' "étonnant, incroyable" (1833) »¹⁴.

Le mot fantastique avait donc le sens d'irréel, d'insensé. Puis, il a fini par acquérir une nouvelle signification (insolite ou extraordinaire) grâce au succès des contes d'Hoffmann. Jean-Luc Steinmetz dit à ce propos :

« L'acception qui nous intéresse apparaît dans le Littré (1863) qui tout en continuant d'indiquer " 1) qui n'existe que par l'imagination; 2) qui n'a que l'apparence d'un être corporel", précise dans cette seconde entrée "contes fantastiques : se dit en général des contes de fée, des contes de revenants et, en particulier, d'un genre de contes mis en vogue par l'Allemand Hoffmann où le surnaturel joue un grand rôle" -définition que reprendra le Dictionnaire de l'Académie de 1878 et que l'on trouve encore dans le Trésor de la Langue française (t. VIII, 1980) »¹⁵.

En d'autres termes le mot fantastique « peut être mis au compte des chimères, des illusions, voire de la folie »¹⁶. Ce terme est donc loin d'être précis. C'est pourquoi les romantiques l'ont employé. Et même s'ils l'ont investi d'une nouvelle signification (incroyable, hors du commun), cette charge nouvelle ne lui donna pas une réelle précision dans la mesure où son contenu sémantique demeura flou.

¹⁴ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, p. 1396, 1397.

¹⁵ J-L. Steinmetz, *La littérature fantastique*, op. cit., p. 4.

¹⁶ *Ibid*, p. 5.

Loève-Veimars emploie donc le terme «fantastique» au lieu d'utiliser le mot « fantaisie » lors de la traduction des récits d'Hoffmann. C'est pour cela que Joël Malrieu le présente comme étant « un mauvais germaniste, pour avoir commis un grossier contresens »¹⁷. Par ailleurs, ce théoricien déclare que :

« Loève-Veimars fait précéder sa traduction d'un article de Walter Scott, précédemment paru dans La Revue de Paris- à laquelle collabore notre traducteur -sous le titre "Du merveilleux dans le roman", version tronquée d'un premier texte paru deux ans auparavant et intitulé "On the supernatural in fictitious Compositions : Works of Hoffmann". Du terme original "supernatural", on passe d'abord dans la traduction à celui de "merveilleux", puis dans l'édition de Loève-Veimars à celui de "fantastique". Le titre est en effet devenu "Sur Hoffmann et les compositions fantastiques" »¹⁸.

Malrieu critique sévèrement J. -B. Defauconpret pour avoir tronqué l'article de Walter Scott car «là où Scott parlait de "fantastic mode of writing" dont "mode d'écriture fantastique" pourrait donner un équivalent approximatif, Defauconpret, à la faveur d'un glissement de sens sur le mot, parle de genre fantastique »¹⁹. Aussi retenons-nous le fait que Loève-Veimars utilise le terme « fantastique » comme étant le synonyme de « supernatural », commettant ainsi une deuxième erreur de traduction.

On voit bien que le genre fantastique apparaît, en France, suite à des malentendus, à des erreurs de traduction. Ce jeu constant d'influences à l'intérieur de l'Europe et le travail fécond

¹⁷ J. Malrieu, *Le fantastique, op. cit.*, p. 9.

¹⁸ J. Malrieu, *Le fantastique, op. cit.*, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

de déformation de l'œuvre d'Hoffmann revue et corrigée a fini par susciter un nouveau genre littéraire : le romantisme français s'est mis « à l'heure du fantastique »²⁰ sous l'influence d'Hoffmann. Les écrivains français étaient séduits par ses Fantaisies, par ces récits insolites, par « le mélange des registres surnaturels et merveilleux et des tons grotesques et terrifiants [par] la multiplicité des thèmes et des variations, [par ces] audaces formelles qui exploitent les enchâssements narratifs, les modifications de points de vue ainsi que les manuscrits et les lettres de diverses sources »²¹. Nodier, Balzac, Mérimée et Nerval se sont alors exercés dans cette voie, en rédigeant des contes qui se prêtaient à la description d'aventures terrifiantes. Ils ont commencé par imiter Hoffmann pour écrire ensuite des textes fantastiques qui pouvaient refléter leur propre génie. Ces récits suscitaient chez le héros, comme chez le lecteur, une inquiétude qui naît de son incapacité d'expliquer ou de vérifier des faits étranges et inacceptables. Les contes de Gautier s'inscrivent dans cette vogue. Ils sont hantés par la présence d'esprits («La Morte amoureuse», 1836), de figures légendaires («Le pied de momie», 1840, «Omphale» 1834) ou d'objets animés («La Cafetière», 1831). Le fantastique émane du côté obscur, inquiétant et inexplicable des faits qui s'introduisent dans le familier et le quotidien. C'est ce genre littéraire qui a permis aux romantiques de s'insurger contre la tradition classique afin de s'évader vers des paysages étrangers et exotiques. Ainsi, en étudiant les circonstances de la naissance du fantastique français, nous avons pu nous rendre compte de l'importance des influences littéraires et des échanges qui se sont pratiqués en Europe depuis le dix-

²⁰ J-L. Steinmetz, *La littérature fantastique*, op. cit., p. 60.

²¹ D. Mellier, *La littérature fantastique*, p. 25.

septième siècle. Pour mieux comprendre les subtilités de ce genre littéraire, il importe donc d'observer le cadre sociohistorique français.

1.1.2. Des raisons d'ordre socioculturel

Le fantastique n'en correspondait pas moins à une nécessité profonde, car il reflétait les transformations que venait de vivre la France plus que les autres pays occidentaux : la génération de 1830 était inquiète et déçue. C'est ainsi qu'on assistait à «l'effondrement de toutes les anciennes certitudes concernant la nature de l'homme et sa place dans le monde »²². Dès lors, les rapports que chaque individu entretenait avec les autres et avec Dieu devinrent problématiques puisque le statut de l'homme était ambigu et que la société n'était plus capable de le prendre en charge. Le peuple français était donc désemparé car Louis XVIII n'était pas parvenus à concilier la restauration des valeurs traditionnelles de l'ancien Régime et les exigences de l'esprit nouveau. De plus, après la révolution de 1830, la monarchie de Louis-Philippe n'avait pas réussi à trouver un équilibre entre l'ordre social et le libéralisme. La bourgeoisie, qui tenait en main les leviers de commande, développa un capitalisme commercial très protectionniste. Aussi créa-t-elle une société matérialiste dont le cœur ne bat que par la valeur marchande.

Le fantastique français est donc lié à la décadence, comme l'a bien montré Charles Nodier, l'un des maîtres à pensée de l'époque, dans son essai intitulé *Du fantastique en littérature* (1830) :

²² J. Malrieu, *Le fantastique, op. cit.*, p. 30.

«Le fantastique demande à la vérité une virginité d'imagination et de croyances...Et quand les religions elles-mêmes ébranlées jusque dans leurs fondements ne parlent plus à l'imagination ou ne lui portent que des notions confuses, de jour en jour obscures par un scepticisme inquiet, il faut bien que cette faculté de produire le merveilleux dont la nature l'a douée s'exerce sur un genre de création plus vulgaire et mieux approprié aux besoins d'une intelligence matérialisée. L'apparition des fables recommence où finit l'empire des vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation »²³.

Dans cette citation, l'auteur établit une relation directe entre le cadre sociohistorique français et la naissance du fantastique. Autrement dit, le désarroi, les déceptions et la perte de valeurs auraient favorisé l'introduction de l'étrange et de l'inexplicable dans la vie courante. Joël Malrieu va dans le même sens que Nodier quand il fait allusion à cette situation sociale assez particulière :

« De façon générale, le début du dix-neuvième siècle est marqué par une profonde crise des valeurs. Le monde occidental s'est complètement transformé, les anciennes certitudes n'ont plus cours et n'ont pas encore été remplacées par d'autres, l'individu n'a plus rien à quoi se raccrocher »²⁴.

En devenant synonyme d'insolite, le fantastique ne pouvait que gagner la faveur d'un public populaire. Pourtant, si ce genre lui permettait d'oublier l'atmosphère étouffante de la société, le fantastique ne pouvait pas être perçu comme une simple échappatoire à une réalité décevante. Afin de mieux comprendre

²³ Ch. Nodier, *Du fantastique en littérature*, p. 14-15.

²⁴ J. Malrieu, *Le fantastique, op. cit.*, p. 33.

cette idée, examinons maintenant le rapport que ce genre littéraire entretenait avec la science.

Nous assistons, au dix-neuvième siècle, au développement du magnétisme et de l'occultisme. Quant à la psychiatrie, elle apparaît vers la fin du siècle grâce à Freud. Irène Bessière dit à ce propos :

« Après 1830, les progrès de la neuropathologie, l'intérêt porté au magnétisme, la constitution de la science de l'électro-magnétisme permettent de reconsidérer les problèmes des phénomènes parapsychiques, et de restituer une actualité aux prodiges tenus pour explicables sans que la tentation surnaturelle soit véritablement récusée »²⁵.

En d'autres termes, le développement des sciences occultes confirme la présence de l'inexplicable dans le monde réel : le quotidien n'est plus cet univers harmonieux constitué d'éléments visibles et maîtrisables puisque les « phénomènes parapsychiques » font aussi partie de la réalité. Toutefois, en tentant de trouver une explication adéquate à l'apparition des « prodiges », on demeure partagé entre la croyance et le doute, entre une explication naturelle et une autre surnaturelle. C'est ainsi que le réel devient parfois imprévisible.

Par ailleurs, le dix-neuvième siècle se caractérise aussi par l'émergence de « continents scientifiques nouveaux in (Bachelard) »²⁶ notamment dans les sciences dites « humaines »²⁷. D'ailleurs, dans son ouvrage intitulé *Le récit fantastique, La poésie de l'incertain*, Irène Bessière soutient que le fantastique

²⁵ I. Bessière, *Le récit fantastique. La poésie de l'incertain*, op. cit., p. 144.

²⁶ J. Malrieu, *Le fantastique*, op. cit., p. 21.

²⁷ *Ibid.*

remet en question la notion d'objectivité pour introduire celle de relativisation afin de rendre compte de la complexité de la réalité. En d'autres termes, tout comme la science reconnue (qui en était encore à ses débuts), les questions que pose ce genre littéraire se rapportent à l'homme et à la transformation de son rapport au monde. De leur côté, les « sciences psychiques n'hésitent pas à puiser dans la science officielle les confirmations de leurs thèses : télépathie, spiritisme, lévitation, ectoplasmes, songes prémonitoires. Tout cela forme le bric-à-brac de la littérature fantastique »²⁸. Le fantastique est donc loin d'être un genre où on donne libre cours à une imagination débridée. C'est plutôt un genre qui s'inspire de la science de son époque d'une part parce qu'il fait du progrès scientifique (plus particulièrement celui de la psychanalyse, de la connaissance de l'inconscient, etc.) l'un des thèmes qu'on peut aborder et d'autre part parce que tout comme la science officielle, le fantastique focalise sur tout ce qui est inexplicable dans le quotidien. Ainsi, ce genre littéraire remet-il en question la notion d'objectivité tout autant que les croyances que nous tenions pour acquises. D'ailleurs, Irène Bessièrre affirme que « le fantastique renouvelle ses éléments objectifs au gré des découvertes scientifiques [...] »²⁹.

S'inspirant de la science de son époque, ce genre littéraire traduit le déplacement des frontières jusque-là rigides entre le vivant et le non-vivant, entre le normal et l'anormal, entre le réel et l'irréel et même entre la raison et la folie :

« La folie (ou la crainte de la folie) est [...] simplement l'aveu, la reconnaissance de l'impuissance de la raison. Elle reste un accès de

²⁸ J. Malrieu, *Le fantastique, op. cit.*, p.144-145.

²⁹ I. Bessièrre, *Le récit fantastique. La poétique de L'incertain, op. cit.*, p. 144.

lucidité [...]. Substrat psychologique et moral de la narration fantastique, elle ajoute au problème de la cohérence des événements, transcription privilégiée de la dualité raison-déraison, celui du désir de l'amour, celui de la fascination de la mort, qui sont autant de moyens de dire l'arbitraire de la notion de limite »³⁰.

En abordant le thème de la folie, l'écriture fantastique tente

de remettre en question la vision manichéenne du monde et rend compte de la complexité de l'être humain : puisque la folie permet à chacun de découvrir ses désirs et ses craintes (le désir de l'amour, la crainte de la mort, etc.), alors, le fou ne peut plus être considéré comme un être marginal. Il n'est pas radicalement différent de l'être sain d'esprit. En d'autres termes, les questions que pose ce genre littéraire ne concernent pas le rapport que l'homme entretient avec la divinité mais son rapport à lui-même et à ses propres limites.

Le fantastique ne peut donc pas s'expliquer uniquement, comme le fait Nodier, comme une réaction contre le positivisme. Il ne s'agit pas d'une simple mode qui apparaît dans un contexte historique illuministe et occultiste en réaction au rationalisme et au positivisme ambiant. Ce genre nouveau a permis aux écrivains français de mettre au jour les angoisses de la génération de 1830, une génération désemparée à cause de cette crise de valeurs, à cause de ce néant qui a supplanté la place de Dieu, à cause du règne de l'individualisme et du matérialisme. Le fantastique est l'expression d'une insécurité et d'une déstabilisation. Ces récits tant appréciés par le public français n'impliquent pas un dépaysement de l'imagination. Ils sont plutôt liés à la conscience, à la vie psychique et permettent d'exprimer les craintes de chaque

³⁰ *Ibid.*, p. 62.

individu, ainsi que l'explique Jean-Luc Steinmetz :

« Le fantastique exploite la réserve de terreur et d'angoisse qui veille au fond de chaque homme. Il n'apprivoise que rarement l'étrangeté. Glacée ou brûlante, il en présente l'occurrence imprévisible. Le mot fin qu'il trouve pour conclure n'est qu'une solution provisoire »³¹.

Cette citation montre que l'étrange n'est plus lié à l'apparition de fées ni à celle du diable, que l'inconnu n'est plus une force surnaturelle, mais qu'il est dissimulé tout au fond de nous. L'insolite est cette angoisse qui nous hante, c'est cette peur refoulée, une peur causée par une réalité décevante. Les récits fantastiques peuvent l'exprimer sans pour autant l'apprivoiser. Cette « solution provisoire » dont parle Jean-Luc Steinmetz renvoie à l'ambiguïté des contes fantastiques dans la mesure où ces textes s'inspirent de la réalité et la rendent problématique sans jamais apporter les réponses tant attendues.

Les écrivains ont choisi de dépeindre dans leurs récits des héros inquiets, divisés et condamnés à l'anéantissement. Nous pouvons citer à ce propos l'exemple de Théophile Gautier qui rapporte dans « La Morte amoureuse » les aventures vécues par un prêtre qui tombe amoureux d'une femme-vampire. Ce dernier mène ensuite, à cause d'elle, une double vie : il est tantôt un homme de religion, tantôt un riche seigneur. Le protagoniste de « Arria Marcella » vit lui aussi une situation hors du commun puisqu'après une simple visite au musée sa vie fut bouleversée. Ces deux contes sont donc particulièrement étranges puisqu'ils font appel à une réalité autre. De plus, dans ces deux textes, la frontière qui sépare le rêve de la réalité, le royaume des morts de

³¹ J-L. Steinmetz, *La littérature fantastique. op. cit.* , p. 11-12.

celui des vivants s'estompe, ce qui rend les récits particulièrement ambigus.

L'ambiguïté occupe donc une place prépondérante dans les nouvelles que nous nous proposons d'étudier. Afin de mieux comprendre les textes de Gautier, nous examinerons dans la partie qui va suivre les théories du fantastique en observant plus particulièrement la manière dont la notion d'ambiguïté y est envisagée.

1.2. L'ambiguïté et la diversité des théories du fantastique :

1.2.1. Le sentiment de l'étrange

Tout en hésitant à définir le fantastique à cause de son aspect insaisissable, Louis Vax parvient à présenter quelques caractéristiques de ce genre littéraire. Il affirme que le conte fantastique se distingue par le sujet qu'il aborde dans la mesure où il rapporte un fait divers insolite. De surcroît, Vax soutient que la participation du lecteur est une condition nécessaire, voire même essentielle : « Pas de littérature fantastique si le lecteur n'est pas entraîné dans l'aventure du héros-victime [...] Le fantastique exige la participation »³², dit-il. Et il ajoute plus loin : « Le conte fantastique normal exige une participation affective à une situation angoissante. Plus de barrière entre personnage et lecteur ! »³³. Toutefois, si le héros éprouve une certaine terreur à cause de l'insolite auquel il est confronté, le lecteur connaît le sentiment de l'étrange. C'est ainsi que ce lecteur se montre plus objectif et plus distant que le protagoniste. Quant à Todorov, il

³² L. Vax, *La séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*, p. 80.

³³ *Ibid.*, p. 127.

affirme que « le fantastique implique (...) l'existence d'un événement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros (...) »³⁴. Ce théoricien semble donc privilégier l'hésitation du lecteur tout autant que celle du protagoniste plutôt que le sentiment de l'étrange.

Par ailleurs, ce théoricien affirme que le conte fantastique se distingue par une irruption brusque de l'inexplicable dans la vie ordinaire. Cette intrusion cause le dérèglement du quotidien. Or, cette rupture incite le héros, et par conséquent, le lecteur à connaître une impression d'étrangeté. Ce qui veut dire que « le récit fantastique ... aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable »³⁵.

Louis Vax met de l'avant le sentiment de l'étrange dans son essai. Aussi exploite-t-il l'ambiguïté dans sa définition du fantastique. Il la présente comme étant « quelque chose de louche, d'équivoque et d'inquiétant dans l'air »³⁶. L'ambiguïté est un processus employé afin d'« entretenir le suspense chez le lecteur »³⁷. Ce dernier éprouve alors le besoin de lire rapidement le reste du conte en espérant trouver, en fin de parcours, des réponses aux questions qui le hantent. Il cherche une explication adéquate au dérèglement de l'ordinaire et demeure confronté au vide. C'est ce vide qui donne au récit sa dimension ambiguë. Autrement dit, l'ambiguïté concerne la nature des êtres plus qu'elle ne concerne l'attitude de celui qui demeure incapable de

³⁴ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 37.

³⁵ L. Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, p. 6.

³⁶ L. Vax, *La séduction de l'étrange: étude sur la littérature fantastique*, op. cit., p. 133.

³⁷ L. Vax, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, p.30.

décider entre le normal et le mystérieux. Louis Vax déclare à ce propos : « C'est la définition même de l'ambiguïté fantastique considérée comme impossibilité de trancher entre réalité et illusion, mystère et mystification, nature et surnature qui n'est pas satisfaisante »³⁸. Pour lui, l'ambiguïté n'implique ni l'hésitation ni l'indécision. Ce sont les êtres « [participant] à la fois de la vie et de la mort, de l'être et du néant »³⁹ qui rendent le récit ambigu. Leur nature « équivoque »⁴⁰ nous inquiète parce que leur appartenance est loin d'être claire. L'ambiguïté est donc synonyme d'ambivalence. Elle concerne l'identité des personnages composés de deux aspects antithétiques et contradictoires. C'est le caractère insolite des êtres fantastiques qui leur confère un caractère hybride et qui donne lieu au sentiment de l'étrange.

Vax refuse de faire de l'ambiguïté et du surnaturel les seules particularités du fantastique. Ainsi accorde-t-il une certaine importance à l'effet qu'une œuvre peut avoir sur le lecteur, à ce frisson qui l'envahit en abordant un récit fantastique. Si dans ces textes, « monstre et victime incarnent ces deux parts de nous-mêmes : nos désirs inavouables et l'horreur qu'ils nous inspirent »⁴¹, la gratuité demeure la principale qualité de ce genre.

1.2.2. L'hésitation entre le rationnel et l'irrationnel

Tzvetan Todorov semble aller dans le même sens que Vax lorsqu'il déclare : « Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires se

³⁸ L. Vax, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, p. 25.

³⁹ *Ibid.*, p. 30-31.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁴¹ L. Vax, *L'art et la littérature fantastique, op. cit.*, p.11.

produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier »⁴². D'après Todorov trois conditions sont essentielles : en premier lieu, le lecteur doit participer au monde des personnages. Il doit se montrer réticent, hésitant, incapable de décider entre le rationnel et le surnaturel. En second lieu, l'hésitation peut provenir du personnage. Mais, cette condition est optionnelle, même si elle est présente dans la plupart des textes fantastiques. En dernier lieu, le lecteur ne doit accepter ni l'interprétation « poétique »⁴³ ni l'interprétation « allégorique »⁴⁴. Cette condition est incluse dans le texte lui-même par l'intermédiaire du lecteur implicite.

Dans son approche structuraliste, Todorov définit le fantastique par opposition à deux autres genres : le merveilleux et l'étrange. Il affirme que le merveilleux présente une explication surnaturelle des événements alors que l'étrange nous met en présence d'une explication rationnelle. Dans le fantastique, le lecteur devrait hésiter entre une interprétation naturelle et une autre surnaturelle. Mais, il ne doit pas opter pour l'une de ces deux hypothèses parce qu'elles s'excluent mutuellement: « Le fantastique occupe le temps de cette incertitude »⁴⁵, ce temps où le doute nous ronge et l'hésitation nous tourmente. D'après Todorov, l'hésitation du lecteur est la seule condition qui nous permet d'affirmer qu'un récit appartient au genre fantastique. Aussi soutient-il que l'ambiguïté est le résultat de cette hésitation entre l'ordinaire et l'extraordinaire. Ainsi l'ambiguïté occupe-t-elle une place prépondérante dans sa théorie. Cette ambiguïté

⁴² T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 29.

⁴³ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, p. 38.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 29.

concerne la manière dont le lecteur perçoit les événements. Elle se rapporte à la façon dont il reçoit le récit fantastique plus qu'elle ne concerne le texte lui-même. Jean-Luc Steinmetz dit à ce propos :

« Le fantastique est défini par la façon dont il est reçu. Il dépendrait donc moins de la présence d'événements assurément surnaturels que de la manière dont les perçoivent le lecteur et les personnages (...) La définition de Todorov, qui se fonde, en fait, sur un certain type de réaction psychique, a le tort de limiter le fantastique à un très court temps d'hésitation »⁴⁶.

Autrement dit, Steinmetz reproche à Todorov le fait de limiter le fantastique à l'hésitation du lecteur entre le rationnel et l'irrationnel (entre raison et imagination).

1.2.3. **L'ambiguïté, phénomène incontournable**

Contrairement à Todorov qui soutient que le fantastique n'est que le résultat d'une hésitation entre raison et imagination, Irène Bessière met de l'avant l'ambiguïté et la « polyvalence des signes intellectuels et culturels qu'il s'attache précisément à figurer »⁴⁷. L'auteur soutient que la littérature fantastique est le lieu de la polysémie et des contradictions. Par ailleurs, elle affirme que le fantastique « n'est qu'une démarche de l'imagination dont la phénoménologie sémantique ressortit à la fois à la mythographie, au religieux, à la psychologie normale, et pathologique, et qui par là, ne se distingue pas des manifestations aberrantes de l'imaginaire ou de ses expressions codifiées dans la

⁴⁶ J-L. Steinmetz, *La littérature fantastique*, op. cit., p. 14.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 60.

tradition populaire »⁴⁸. En d'autres termes, le récit fantastique ne fait que confronter des mentalités différentes. Ainsi la tradition populaire tout comme les progrès scientifiques pourraient-ils faire partie des thèmes abordés par ce genre. Or, la polyvalence des signes socioculturels remet en question la notion de vérité absolue et introduit celle de « relativisation »⁴⁹. Cette dernière rend le quotidien « problématique »⁵⁰ et le récit fantastique ambigu. L'ambiguïté est donc au cœur du fantastique selon Bessière et nous pouvons en distinguer essentiellement trois types :

1- L'ambiguïté du premier type correspond à une hésitation entre deux possibilités contraires et également inacceptables : « La juxtaposition de deux probabilités externes, l'une empirique l'autre méta-empirique, également inadéquates, doit suggérer l'existence de ce qui, dans l'économie de la nature et d'une surnature ne peut pas être »⁵¹.

2- Le deuxième type d'ambiguïté « est [celui-là] même du rapport destinataire -destinateur. Le narrateur commande une certaine lecture (on s'y plie ne serait-ce qu'en suivant l'ordre numérique des pages), mais le lecteur au long de sa lecture reconstruit contre l'ordre du narrateur l'ordre de son vraisemblable »⁵². L'ambiguïté se rapporte ici à l'interprétation du récit, une interprétation qui prend en considération des « perceptions individuelles et personnelles »⁵³. En d'autres

⁴⁸ I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, op. cit., p. 10.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, op. cit., p. 62.

⁵¹ *Ibid.*, p. 62.

⁵² *Ibid.*, p. 167.

⁵³ *Ibid.*

termes, étant donné l'ambiguïté du récit fantastique, le lecteur sera confronté à des questions essentielles. C'est ainsi qu'il sera forcé d'inventer des interprétations individuelles.

3- Le troisième type d'ambiguïté concerne le rapport narrateur-protagoniste. En effet, lorsque le personnage principal est lui-même le narrateur, « l'histoire est donnée pour vraie par une personne de bonne foi qui tire sa certitude de son expérience individuelle. Mais, paradoxalement, le héros comme narrateur devient le garant de ce qui suscite le doute, l'incrédulité chez le héros comme acteur »⁵⁴.

Le premier type de cette classification joue un rôle prépondérant dans la théorie de Bessière. Quant au deuxième et troisième type, ils sont traités comme étant des types secondaires. « Ambivalent, contradictoire, ambigu, le récit fantastique est essentiellement paradoxal »⁵⁵, déclare l'auteur. La circularité du texte et sa fausse progression montrent que sa fonction n'est pas de mimer le réel, mais plutôt de rendre ce réel problématique dans la mesure où « il naît du dialogue du sujet avec ses propres croyances et leurs inconséquences »⁵⁶. Le fantastique nous donne l'impression qu'un savoir est possible. Il ne cherche, pourtant, aucune vérité. Il n'apporte pas de réponses à nos questions, niant ainsi l'existence d'un sens absolu. Or, le mystère et le vide auxquels nous devons faire face ne peuvent que nous angoïsser. Bessière dit à ce propos : « C'est le manque de sens qui effraie, et cette frayeur est tout ce que l'œuvre a à nous proposer »⁵⁷. Même

⁵⁴ I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, op. cit., p. 169.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 198-199.

si Bessière accorde une grande importance au principe d'ambiguïté, elle semble privilégier le sentiment de peur.

1.2.4. **Entre le vraisemblable et l'in vraisemblable**

Tout comme Bessière, J-B. Baronian semble croire que ce genre apparaît à une époque où des mentalités différentes se sont affrontées : ce théoricien parle d'« une mise en question radicale, irrémédiable, du monde quotidien »⁵⁸. C'est que l'émergence du fantastique est liée au développement de la recherche, au progrès scientifique, « aux besoins de la pensée et des réalités modernes »⁵⁹.

Pour sa part, Roger Caillois affirme que le fantastique se définit essentiellement par les thèmes qu'il aborde (spectres, vampires, pacte avec le démon, objets animés, etc.). Toutefois, Jean Baptiste Baronian semble en désaccord total avec Caillois : pour lui, l'étrangeté n'est pas le seul facteur qui distingue le fantastique. C'est plutôt le rapport que ce dernier entretient avec le quotidien qui le différencie des autres genres. L'auteur prend le soin de citer deux exemples: d'abord, le merveilleux « crée à côté [du familier] une zone chimérique »⁶⁰. Ensuite, « la science-fiction ne s'intéresse pas au monde -à notre monde- tel qu'il est mais bien tel qu'il sera, tel qu'il pourrait être, tel qu'il devrait être »⁶¹. Pour J-B. Baronian, la défaite du réel et son ambiguïté sont donc les facteurs qui constituent le récit fantastique.

Dès lors, nous pouvons constater que J-B. Baronian ne fait

⁵⁸ J-B. Baronian, *Un nouveau fantastique : esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, p. 17-18.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁶¹ *Ibid.*

que reprendre les autres théories et que son ouvrage intitulé *Un nouveau fantastique : esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, apparaît comme un exercice de synthèse.

1.2.5. **Le lecteur entre le naturel et le surnaturel**

Dans son ouvrage intitulé *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Jacques Finné partage le point de vue de J-B. Baronian puisqu'il affirme que ce ne sont pas des thèmes comme celui du vampire ou du diable qui déterminent si un récit est fantastique ou non. De surcroît, comme la plupart des théoriciens, J. Finné constate que le fantastique est un genre qui se caractérise essentiellement par une transfiguration du familier : « Le fantastique manifeste, au sein de la vie quotidienne, sans convention préalable, une impossibilité par rapport à l'expérience humaine générale »⁶². Finné déclare que le fantastique n'a pas une fonction didactique dans la mesure où il ne cherche pas à «diffuser certaines idées »⁶³ ni même à « souligner un relativisme psychologique ou philosophique »⁶⁴. Selon lui, l'écrivain doit faire preuve d'objectivité et garder la tête froide. L'auteur fantastique « ne croit pas à son récit même s'il croit à l'efficacité de celui-ci sur son lecteur... [C'est] un joueur non convaincu et son conte est une forme de l'art pour l'art, non un exécutoire »⁶⁵.

Pour ce théoricien, la peur n'est pas tout ce qu'un conte fantastique peut nous offrir, d'une part, parce qu' « il est dangereux, pour tenter de définir un genre littéraire de se baser

⁶² J. Finné, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, p. 17.

⁶³ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 25.

sur les réactions du lecteur »⁶⁶ (comme le stipulait déjà Todorov), d'autre part, parce que « bon nombre de récits fantastiques n'apportent pas la moindre sensation de terreur »⁶⁷. L'auteur semble plutôt privilégier la notion d'explication dans la mesure où « c'est la nature de l'explication elle-même qui permet, de manière définitive, de ranger un récit dans le fantastique ou de l'en exclure »⁶⁸. Aussi Finné distingue-t-il le conte expliqué du conte non expliqué. Il soutient que le conte expliqué « se subdivise en deux vecteurs : un vecteur-tension qui se centre sur les mystères et qui a pour effet de crisper le lecteur; un vecteur-détente, qui annihile la tension »⁶⁹. Ce « vecteur-tension » renvoie à la crise que vit le lecteur qui demeure partagé entre le réel et l'irrationnel, l'ordinaire et l'insolite. Ce théoricien présente cette hésitation, cette « une lutte entre le surnaturel et la volonté du quotidien »⁷⁰, comme étant un « souffle fantastique »⁷¹. Aussi déclare-t-il que le lecteur ne peut adhérer au monde des personnages que dans la première partie du récit, c'est-à-dire dans « le vecteur- tension ».

Cela dit, nous constatons que même si Jacques Finné critique sévèrement *l'Introduction à la littérature fantastique* et reproche à Todorov « son désir d'abstraire »⁷², il soutient aussi que l'ambiguïté vient de l'hésitation : c'est l'hésitation du lecteur entre une explication naturelle et une explication surnaturelle qui

⁶⁶ J. Finné, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, p. 22.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁹ *Ibid.*, p.36.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁷¹ *Ibid.*, p. 34.

⁷² *Ibid.*

rend le récit fantastique particulièrement ambigu et qui incite le lecteur à chercher l'explication qui lui permettrait de retrouver la normalité du monde environnant. Ainsi l'ambiguïté se rapporte-t-elle à la réception du texte fantastique. Elle concerne l'attitude que le lecteur adopte à l'égard du récit.

1.2.6. L'ambiguïté du temps et de l'espace

Dans sa théorie, Jean Fabre privilégie l'ambiguïté spatio-temporelle puisque le temps et l'espace eux-mêmes deviennent « [un] monstre »⁷³ menaçant. En effet, le temps n'est plus constitué de moments successifs, mais plutôt d'un va-et-vient entre le passé et le présent. De plus, le même objet peut se retrouver à deux endroits différents. Cette « interpénétration »⁷⁴ du temps et de l'espace rend le texte particulièrement ambigu. Nous pouvons alors affirmer que l'ambiguïté occupe une place primordiale dans la théorie de Fabre. Celle-ci se rapporte d'abord à la nature des objets, mais « le doute sur l'objet [induit] un doute sur le sujet »⁷⁵. La transformation qui se produit à l'intérieur du monde familier nous incite à nous poser des questions. Par ailleurs, Jean Fabre prône la thèse qui dit que tout récit fantastique doit inspirer une certaine frayeur : « On ne peut n'en déplaise à T. Todorov [qui d'ailleurs les réintroduit par la fenêtre après les avoir balayés par la porte] éliminer du Fantastique les sentiments angoissants, la terreur, l'horreur ou pour tout résumer

⁷³ J. Fabre, *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, p. 84.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 227.

⁷⁵ *Ibid.* p. 99.

la peur »⁷⁶. Pour lui, le conte fantastique se présente comme un événement se produisant dans le familier inexplicable par les lois connues. Cette rupture provoque le dérèglement, « l'altération »⁷⁷ du monde environnant. Tous les repères se métamorphosent et le lecteur demeure réticent, indécis parce qu'il se retrouve en présence d'objets équivoques.

1.2.7. L'effet de l'œuvre fantastique sur le lecteur

Si la peur occupe une place prépondérante dans la théorie de Jean Fabre, Rachel Bouvet affirme que toute œuvre fantastique se caractérise essentiellement par l'effet qu'elle produit sur le lecteur. Il peut alors être question d'un sentiment (comme la frayeur) ou même d'une impression (comme l'étrangeté). Ce qui compte c'est l'impact qu'un récit peut avoir sur le lecteur : « C'est que l'effet ressenti à la lecture fantastique est d'abord un effet de lecture »⁷⁸. Selon Rachel Bouvet, « [...] La progression rapide à travers le texte, la présence de certains procédés et le plaisir de l'indétermination sont trois conditions déterminantes dans la création de l'effet fantastique »⁷⁹. Les procédés étudiés dans son essai sont : le suspense, l'enchâssement des cadres de référence, les jeux de l'espace, l'ambiguïté et la distorsion temporelle.

Bouvet déclare que le mystère est la principale caractéristique du récit fantastique. Ainsi le lecteur, conscient des indéterminations et des non-dits que le texte dissimule, accélère-t-il son rythme de lecture, en espérant se délivrer de son

⁷⁶ *Ibid.*, p. 84.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 226.

⁷⁸ R. Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures: essai sur l'effet fantastique*, p. 9.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 11.

angoisse. Mais l'auteur soutient que le récit fantastique n'apporte pas les réponses tant espérées. Il ne fait que frustrer notre attente parce qu'il s'organise autour d'un vide :

« Le plaisir de l'indétermination, c'est de se laisser happer par le vide, de ne rien offrir en compensation, de se laisser glisser au bord de l'abîme, juste pour avoir la sensation d'être à la dérive, d'avoir perdu pour un temps les repères familiers et rassurants du monde quotidien »⁸⁰.

Nous pourrions alors assimiler la lecture d'un conte fantastique à une aventure où on tente de combler des lacunes sans pour autant y parvenir. Étant donné que l'effet ressenti par chaque lecteur dépend de sa capacité à saisir les indéterminations des récits, il peut donc varier d'un récit à un autre et d'un lecteur à un autre. Puisque Rachel Bouvet traite l'ambiguïté comme un procédé de l'effet fantastique et que celle-ci fait l'objet d'une étude particulière («La Vénus d'Ille»), nous présenterons dans le deuxième chapitre cette définition.

En examinant toutes ces théories, nous pouvons constater que certains chercheurs comme Todorov ou Caillois tentent de définir le fantastique en évoquant le rapport qu'il entretient avec des genres environnants (le merveilleux, la science-fiction, la féerie, etc.). Il semble donc que le fantastique soit plus facilement définissable par les frontières qu'il touche qu'en lui-même, d'où son ambiguïté : « il ne faut pas se dissimuler les difficultés qu'il y a à traiter du fantastique⁸¹ », note Irène Bessière. Cette ambiguïté a été abordée par les théoriciens de plusieurs manières et nous pouvons en distinguer essentiellement

⁸⁰ R. Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures: essai sur l'effet fantastique*, p. 73.

⁸¹ I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, op. cit., p. 9.

deux types :

1- Le premier type concerne le récit fantastique :

L'objet du récit : Irène Bessière soutient que « la fiction fantastique fabrique un autre monde avec des mots, des pensées et des réalités qui sont de ce monde »⁸². L'écriture fantastique ne fait que pervertir le monde réel qui est imprévisible et ambigu.

Les personnages : les récits fantastiques nous mettent souvent en présence de personnages hors du commun, des personnages dont l'identité est loin d'être déterminée (Vax).

Le cadre spatio-temporel : dans les textes fantastiques, la notion du temps et celle de l'espace peuvent devenir problématiques à cause de leur interpénétration (Fabre).

2- Le deuxième type est en rapport avec la réception du texte : il concerne l'attitude du lecteur qui demeure partagé entre plusieurs hypothèses (Todorov, Bessière, J. Finné et Bouvet).

Dans le prochain chapitre, les ambiguïtés perçues dans *La Morte amoureuse* et dans *Arria Marcella* seront abordées par le biais des théories du fantastique.

⁸² *Ibid.*, p. 12.

CHAPITRE 2

Étude de l'Ambiguïté dans « La Morte
amoureuse » et dans
« Arria Marcella »

Dans ce deuxième chapitre, nous tenterons de cerner la manière dont se présente l'ambiguïté dans deux nouvelles de Théophile Gautier : « La Morte amoureuse » et « Arria Marcella ». Pour ce faire, nous focaliserons d'abord notre attention sur le caractère équivoque des personnages et du cadre spatio-temporel dans « La Morte amoureuse ». Ensuite, en étudiant « Arria Marcella », nous évoquerons les particularités du rêve et de la réalité. Nous parviendrons ainsi à distinguer l'ambiguïté narrative polysémique de l'ambiguïté narrative disjonctive. Nous verrons aussi que le rapport entre la réalité et la fiction est problématique dans les deux récits.

2.1. L'ambiguïté narrative disjonctive dans « La Morte amoureuse »

Le terme « ambigu » est issu du mot latin *ambiguus*, du verbe *ambigere* qui signifie « être indécis ». Le *Dictionnaire historique de la langue française* mentionne que l'adjectif ambigu a le sens d'« équivoque ». Il « se dit de ce qui réunit des caractères différents ou opposés », de ce qui « est difficile à interpréter ou est incertain »⁸³. Et on peut lire dans *Le Petit Robert* :

« Ambigu [...] Qui présente deux ou plusieurs sens possibles, dont l'interprétation est incertaine. Double, équivoque, incertain, obscur [...] Mal déterminé, qui semble participer à des natures contraires et appeler des jugements contraires. Ambivalent »⁸⁴.

Ce bref relevé lexical montre que l'ambiguïté peut avoir le sens d'indécision, d'imprécision ou d'incertitude. Des théoriciens

⁸³ A. Rey, éd., *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, vol. 1, p. 105.

⁸⁴ P. Robert, *Le Petit Robert I*, p. 56.

comme Shlomith Rimmon⁸⁵ exploitent cette notion d'ambiguïté dans leurs thèses. Ainsi l'auteur distingue-t-elle l'ambiguïté verbale (qui se situe au niveau du mot ou de la phrase) de l'ambiguïté narrative (qui se rapporte au récit en entier).

En ce qui concerne l'ambiguïté narrative, Rimmon soutient que le lecteur n'attend pas la fin du récit ambigu pour pencher vers une interprétation du texte. Il construit plutôt sa propre vision des faits tout au long de sa lecture en adoptant les éléments qui lui semblent cohérents et en rejetant les autres. Ainsi, les hypothèses qu'il découvre en lisant le récit le font-il pencher pour une interprétation plausible des événements. Toutefois, si les deux possibilités sont également admissibles et s'excluent mutuellement, alors, nous sommes en présence d'une ambiguïté narrative.

Rachel Bouvet complète la définition de Rimmon en ajoutant un deuxième type de distinctions : en plus de l'ambiguïté verbale (concernant la phrase ou le mot) et de l'ambiguïté narrative (se rapportant au récit), elle différencie « l'ambiguïté [narrative] disjonctive »⁸⁶ (coexistence de deux versions du même événement s'excluant mutuellement) de l'ambiguïté narrative polysémique (coexistence de plusieurs significations du même incident, mais ces significations ne s'excluent pas nécessairement) et l'ambiguïté verbale disjonctive (deux sens qui s'excluent mutuellement peuvent être attribués au même terme ou à la même expression) de l'ambiguïté verbale polysémique (coexistence de plusieurs significations de la même expression,

⁸⁵ Shlomith Rimmon, *The concept of ambiguity -The exemple of James*, The University of Chicago Press, 1977.

⁸⁶ R. Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures, op. cit.*, p. 110.

pourtant, ces significations ne s'excluent pas obligatoirement).

2.1.1. **Clarimonde : le vampire féminin**

Nous découvrons dans « La Morte amoureuse » les particularités de l'ambiguïté narrative disjonctive dans la mesure où Romuald se montre indécis tout au long du récit: il croit tantôt qu'il a rêvé et tantôt qu'il a réellement vécu des aventures extraordinaires. Nous nous intéresserons dans un premier temps à l'étude du personnage de Clarimonde afin de mettre au jour son ambivalence. Puis, nous verrons que le protagoniste lui-même finit par vivre une véritable crise d'identité, en jouant le rôle du moine pendant le jour et celui du riche seigneur pendant la nuit. Nous montrerons aussi que le dédoublement du héros s'accompagne d'un dédoublement spatio-temporel.

Clarimonde est l'être étrange, l'insolite qui sème le doute et qui ébranle la vie du protagoniste. Pourtant, Joël Malrieu soutient que « rien, en dehors de sa beauté peu commune, ne la [...] différencie des autres femmes et ne permet d'avoir le moindre soupçon sur sa véritable nature »⁸⁷. Cette beauté si surprenante bouleverse le jeune prêtre. Ce dernier est séduit par « ses cheveux d'un blond doux, se séparaient sur le haut de sa tête et coulaient sur ses tempes comme deux flammes d'or »⁸⁸, par « les commissures des lèvres, le velouté du front, l'ombre tremblante des cils sur les joues [...] » (p. 120). Rien ne semble lui échapper. Ce souci d'exhaustivité, de dénomination complète rappelle la précision de l'œuvre d'art. Le narrateur dit à ce propos :

⁸⁷ J. Malrieu, *Le fantastique, op. cit.*, p. 81.

⁸⁸ Th. Gautier, « La Morte amoureuse », in *Récits fantastiques*, p. 119. Les citations tirées de cette nouvelle seront dorénavant suivies du folio entre parenthèses.

« Oh ! Comme elle était belle ! Les plus grands peintres, lorsque, poursuivant dans le ciel, la beauté idéale, ils ont rapporté sur la terre, le divin portrait de la Madone, n'approchent même pas cette fabuleuse réalité. Ni les vers du poète ni la palette du peintre n'en peuvent donner une idée. » (p. 119-120).

Le personnage principal souligne, ici, l'impuissance de la poésie et celle de la peinture à décrire Clarimonde. Cette femme sort de l'ordinaire et paraît transparente grâce à la « limpidité » (p. 120) de son regard. Elle place Romuald dans un monde idéal submergé par des couleurs exceptionnelles : « blond », blanc « bleuâtre », « vert de mer » et « rose » (p. 120). Or, la couleur cristalline s'ajoutant à une atmosphère de transparence définit le personnage spectre : celui-ci a le teint trop blanc ou trop rose pour qu'il soit réel. Par ailleurs, l'auteur parvient à mettre au jour la perfection de cette femme en employant des métaphores telles que : « une taille et un port de déesse » (p. 120) et des hyperboles comme : « que je n'ai jamais vues à un œil humain » (p. 120).

Dans ce texte, Gautier nous donne l'impression qu'on est en train de contempler un tableau au moment où on est en train de lire. Nous pouvons constater que Gautier accorde une valeur particulière aux couleurs qui sont mises en valeur comme dans la peinture. Cette description accorde donc une grande importance à la dimension visuelle. A ce sujet Barthes déclare : « toute description littéraire est une vue »⁸⁹. Gautier semble écouter la voix de son imagination afin de transformer les sens en couleurs. Le sens de la vue qu'il développe essaie de cerner l'esprit, le fantôme et le spectre dans une toile extraordinaire. Ainsi présente-t-il Clarimonde sous un angle de luminosité qui estampe

⁸⁹ R. Barthes, S/Z, p. 61.

les contours pour la faire apparaître comme un tableau fantastique. Autrement dit, la description minutieuse ne vise pas à reproduire le réel. Le détail favorise plutôt le glissement vers un univers autre. Il joue le rôle d'un médiateur qui nous entraîne vers le fantastique. C'est dans un dialogue des *Jeunes-France* que Gautier déclare : « Les détails sont tout, sans détails il n'y a pas d'histoires »⁹⁰. La description gautiériste ne tient pas à nous cantonner dans le quotidien mais tente de le subvertir. Le but de l'auteur est de créer une écriture nouvelle qui séduirait le lecteur tant par le sujet abordé que par le style car le fantastique est également lié aux procédés d'écriture; il est indissociable du discours figuré que fonde le langage par l'expression suggestive.

Théophile Gautier a essayé de chercher derrière les apparences une forme d'expression originale qui pourrait rendre compte de la complexité et de l'ambiguïté de ce monde surnaturel qu'il nous invite à explorer. L'écriture gautiériste ne propose pas seulement de voir, mais aussi d'interpréter le choix des couleurs : si la couleur cristalline traduit la transparence, le rouge semble animer les cadavres. C'est la couleur du sang qui coule dans les veines de Romuald et qui permet à Clarimonde de rester en vie. D'ailleurs, dès qu'elle aperçoit l'entaille du protagoniste, cette femme devient une créature surnaturelle : un soir, le jeune prêtre se coupe le doigt, en mangeant un fruit. En voyant le sang couler, « [la] physionomie [de sa dulcinée prend] une expression de joie féroce et sauvage » (p. 145). Dans cette phrase, l'emploi des adjectifs « féroce » et « sauvage » est assez redondant; il permet de souligner une transformation physique et traduit le passage de

⁹⁰ M-C. Schapira, « Le langage de la couleur dans les nouvelles de Théophile Gautier », in *L'Art et L'Artiste*, Actes du colloque international de Montpellier, 1982, p. 277.

l'état de l'être humain à celui du vampire. En effet, lorsqu'elle « [saute] à bas du lit avec une agilité animale, une agilité de singe ou de chat » (p. 145), les gestes de la courtisane ressemblent à ceux d'un être étrange. Gautier assimile constamment Clarimonde à des animaux. Mais, ni le chat ni le singe ne sont dangereux. Elle est donc loin de l'image de la goule qui tente de rassasier la passion de ses amants pour mieux se nourrir de leur chair : même en suçant le sang du prêtre, elle n'est nullement impitoyable aux yeux du lecteur ; l'amour qu'elle porte à l'élu de son cœur lui confère un aspect humain. Par ailleurs, en buvant le sang de son amant, Clarimonde « [cligne] les yeux à demi, et la pupille de ses prunelles vertes [est] devenue oblongue au lieu de ronde » (p. 145). Les adjectifs « vertes » et « oblongue » rappellent la comparaison avec le chat et la transformation de cette femme. De surcroît, nous pouvons affirmer que le fait de cligner les yeux permet de souligner l'ambiguïté de la courtisane : d'une part, parce qu'il pourrait rappeler la sensualité de l'attitude amoureuse (jouissance) ; d'autre part, parce qu'il pourrait aussi rejoindre celle du vampire (sucrer).

L'auteur dépeint dans son récit un vampire hors du commun. En effet, le terme vampire « a été emprunté (1738, d'Argens) à l'allemand Vampir, lui-même empr. au serbe vâmpir [...] [et qui] pourraient remonter au turc uber « sorcière » [...] Ce mot conserve le sens de l'étymon, désignant un fantôme qui sort la nuit de son tombeau pour sucer le sang des vivants »⁹¹. Le vampire est un être sanguinaire qui devrait inspirer la terreur. Or, Clarimonde n'est pas un monstre démoniaque, destructeur et cynique, incarnant la force du mal. Dans ce texte, le vampire est

⁹¹ A. Rey, éd., *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, vol 3, p. 3996.

une femme entretenue qui ne révèle pas sa véritable identité à son amant. Ainsi boit-elle son sang, et lui dérobe-t-elle la vie mais, elle se montre aussi particulièrement affectueuse à son égard. De plus, cette femme appartient tantôt au royaume des morts et tantôt à celui des vivants. Clarimonde est donc un être hybride et ambigu. Voici ce que Madalina Grigore-Muresan dit à ce propos :

« Le vampire peut être considéré [...] comme un être hybride, bien qu'il ne provienne pas de deux espèces différentes. L'hybridité se rattache à sa nature composée : il réunit des états et des particularités qu'on ne conçoit pas ensemble d'habitude : il est à la fois mort et vivant, démoniaque et angélique. La spécificité du vampire par rapport aux autres créatures hybrides tient au fait qu'il se nourrit du sang des êtres vivants »⁹².

Cette auteur étudie les caractéristiques de la femme-vampire à partir de trois personnages : Clarimonde, héroïne de notre récit, *Carmilla* de J. Sheridan le Fanu (1872) et Christina, protagoniste du roman *Dominsara Christina* (1936) de M. Eliade. Dans son article, Madalina Grigore-Muresan rend compte du caractère antithétique de ces créatures : elles sont belles, perverses et vicieuses. Leur apparition trouble la tranquillité de trois individus : Egor se trouve sous le charme de Christina, Romuald est épris de Clarimonde et la narratrice de « *Carmilla* » est ensorcelée par les paroles de sa jeune amie. Les trois femmes exercent donc un pouvoir sur leurs partenaires, malgré leur laideur morale. De leur côté, Romuald, Camille et Egor transgressent un interdit en éprouvant de l'amour à l'égard de trois mortes.

⁹² M. Grigore-Muresan, « La femme vampire chez Mircea Eliade, Théophile Gautier et Joseph Sheridan Le Fanu », p. 47.

Ainsi Clarimonde est-elle un personnage ambivalent, une créature surnaturelle et ambiguë. Son ambiguïté transparait lorsque le narrateur dit : « Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux; elle ne sortait certainement pas du flanc d'Eve la mère commune» (p. 120). Dans cette phrase la conjonction «ou» et l'adverbe «peut-être» introduisent une incertitude quant à la nature de Clarimonde. Ils mettent le narrateur en présence de deux possibilités qui s'excluent mutuellement. En effet, l'ange est un « être spirituel, le "messager" entre Dieu et les hommes »⁹³. C'est le symbole de la bonté et de la perfection. De son côté, le démon incarne le mal et la méchanceté. Le récit fantastique remet donc en question la vision manichéenne du monde. La frontière séparant le bien du mal finit par s'estomper pour nous mettre en présence d'individus équivoques. Clarimonde fait partie de ces personnages dont l'identité est loin d'être déterminée. Elle est à la fois « un ange » et « un démon». Il ne s'agit pas d'une créature ordinaire dont l'origine est bien connue, mais d'un être hors du commun, appartenant à une « réalité, [...] régie par des lois inconnues de nous »⁹⁴.

Dans cette nouvelle, Gautier assimile Clarimonde à une « couleuvre », à un « paon » (p. 120) et même à un « caméléon » (p. 144). Le *Robert historique de la langue française* mentionne que le mot « couleuvre » (1174, 1200) avait un emploi figuré : c'était « une insulte pour une personne perfide ». Par conséquent, « l'expression faire avaler des couleuvres à quelqu'un » (1667, Bussy-Rabutin, *Lettres à Mme de Sévigné*) signifiait « infliger

⁹³ A. Rey, éd., *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, vol 1, p 135.

⁹⁴ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique, op. cit.*, p. 29.

des désagréments, des mensonges⁹⁵ ». De son côté, le terme « caméléon » désigne « un reptile saurien analogue à un grand lézard orné d'une crête dorsale, ayant la propriété de changer de couleur »⁹⁶. Quant au paon, c'est un oiseau dont le plumage est coloré.

D'un côté, nous pouvons constater que le mensonge qui se révèle à travers l'image de « couleuvre » ne fait que refléter la personnalité de Clarimonde dans la mesure où cette dernière n'a jamais révélé sa véritable identité à son amant. D'un autre côté, la métaphore du « caméléon » rend compte de l'aptitude qu'a cette femme à se métamorphoser, comme s'il s'agissait d'une sorcière qui est capable de prendre plusieurs formes et d'adopter la personnalité qui lui permettrait d'envoûter Romuald. Elle est tantôt la courtisane qui vit dans le château Concini et tantôt la femme éprise qui demeure fidèle au jeune prêtre, tantôt un être vivant, celle qui se distingue par « une taille et un port de déesse » (p. 120) et tantôt un corps sans vie, une « dépouille glacée » (p. 134). Elle est celle qui se donne au protagoniste, lui permettant de découvrir les plaisirs de l'amour, et celle qui « [verse] une poudre dans la coupe de vin » (p. 146) de son amant afin de lui dérober quelques gouttes de sang. Pour sa part, le « paon » symbolise la beauté extraordinaire de l'héroïne. En fait, elle est une nouvelle « Madone » (p. 119). Dans un premier temps, nous pouvons affirmer que le mot « Madone » a une connotation religieuse puisqu'il renvoie à une représentation de la vierge. Par ailleurs, ce substantif est aussi employé pour désigner les peintures ou les sculptures italiennes (et plus particulièrement

⁹⁵ A. Rey, éd., *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française, op.cit.*, vol 1, p. 918.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 596.

les vierges à l'enfant). Ainsi retrouvons-nous la volonté de l'auteur de représenter Clarimonde comme le personnage d'un tableau extraordinaire (comme on l'avait mentionné précédemment). Gautier a donc tendance à idéaliser cette femme en l'assimilant à un ange (la Vierge dans l'imaginaire chrétien) ou même à une œuvre peinte. Cette créature incarne « la beauté idéale » (p. 119). Or, sa perfection tout autant que les trois métaphores (« la couleuvre », « le paon » et « le caméléon »), nous mettent en présence d'un être insolite. Ainsi, « les portes s'ouvraient devant elle aussitôt qu'elle les touchait » (p. 142). Aussi passait-elle « devant le chien sans l'éveiller » (p. 142).

Personnage ambigu quant à son identité, cette femme met chaque fois le lecteur et le protagoniste en présence de deux possibilités s'excluant mutuellement : est-elle morte ou vivante ? Est-elle un vampire ou une femme éprise ? La lecture de « La Morte amoureuse » ne permet pas de trouver de réponses à ces interrogations. Elle incite plutôt à se montrer réticent et à suspendre le jugement parce qu'on se retrouve chaque fois en présence d'un être hybride, composé de deux aspects antithétiques. Clarimonde est tantôt un ange et tantôt un démon, tantôt une femme fidèle à l'élu de son cœur et tantôt une courtisane qui a plusieurs amants. Sa capacité à se transformer nous rappelle que la métamorphose est également au cœur de la figure du vampire (mort le jour, vivant la nuit). D'ailleurs, à la fin du récit nous assistons à la scène où l'abbé Sérapion réduit le corps de la défunte en poussière. Cette scène est assez significative dans la mesure où Romuald et Sérapion deviennent des profanateurs de tombe. Pour sa part, Clarimonde apparaît comme une victime dans la mesure où elle épargne son amant par

amour. Sérapion lui-même est comparé à un démon. Ainsi, en inversant les valeurs, Gautier parvient à maintenir le doute concernant la personnalité de cette femme jusqu'à la fin de la nouvelle.

Clarimonde est la femme fatale archétypale qui parvient à séduire un homme de religion. En effet, dans ce récit, le narrateur est un prêtre âgé de soixante six ans qui raconte à un interlocuteur qu'il désigne comme « frère » les aventures fantastiques qu'il a vécues alors qu'il avait vingt-quatre ans. Et c'est au cours de son voyage avec l'abbé Sérapion qu'il croit apercevoir, dans le château Concini, celle qui lui a fait découvrir les plaisirs de la vie et de l'amour : « En ce moment, je ne sais encore si c'est une réalité ou une illusion, je crus voir y glisser sur la terrasse une forme svelte et blanche qui étincela une seconde et s'éteignit. C'était Clarimonde ! » (p. 128). Le verbe « croire » signifie « tenir pour véritable [...], considérer comme vraisemblable ou probable⁹⁷ ». Or, dans la première phrase, ce verbe est employé à la forme affirmative, ce qui permet d'introduire une incertitude quant à cette apparition. Autrement dit, le narrateur ignore s'il a réellement vu « une forme svelte et blanche » ou s'il l'a imaginée. Ce doute est renforcé par l'emploi de la conjonction « ou » qui met « la réalité » et « l'illusion » sur un pied d'égalité. Le protagoniste semble agir comme un homme raisonnable qui veut prendre du recul par rapport aux événements et qui refuse de se laisser emporter par ses sentiments. Et en mettant de l'avant son hésitation, il tente de se montrer objectif. Par ailleurs, c'est dans la deuxième phrase qu'il soutient qu'il a identifié Clarimonde. La brièveté de cette phrase tout autant que

⁹⁷ P. Robert, *Le Petit Robert I*, op. cit., p. 427.

le point d'exclamation expriment l'émotivité du personnage. Ils mettent au jour la sensibilité exacerbée d'un individu aveuglé par la passion et par la beauté extraordinaire d'une femme. Par conséquent, l'opposition entre le présent de l'indicatif (« je ne sais ») et le passé simple (« Je crus »), entre la réticence du vieux prêtre et la certitude d'un jeune amoureux ne peut qu'accroître l'incertitude du lecteur qui ignore si Romuald a aperçu Clarimonde ou s'il a été le jouet d'une illusion. Le narrateur ne fait que brouiller les pistes et tromper l'attente d'un lecteur avide de connaître la véritable nature de cette femme.

Le protagoniste croit apercevoir sa dulcinée une deuxième fois, après le départ de l'abbé Sérapion au séminaire :

« Un soir, en me promenant dans les allées de buis de mon petit jardin, il me semblait voir à travers la charmille une forme de femme qui suivait tous mes mouvements, et entre les feuilles étinceler les deux prunelles vert de mer [...] » (p. 129)

Le verbe sembler est un « synonyme de paraître (avec une nuance d'imprécision ou de subjectivité) »⁹⁸. En employant ce verbe, le narrateur laisse planer le doute puisqu'il n'est pas tout à fait certain qu'il a réellement vu Clarimonde. Aussi contribue-t-il à créer une atmosphère énigmatique, chargée d'imprécision : d'une part, parce que l'événement a lieu le soir, là où les jeux d'ombre et de lumière enfantent l'incertitude et l'hésitation, d'autre part, parce que « la charmille » est l'obstacle qui l'empêche de voir clairement l'élue de son cœur.

Il ne parvient à distinguer que « deux prunelles » vert de mer. Ces prunelles qui étincellent, dans le noir, comme celles des chats ne font que renforcer le mystère. C'est ainsi que le lecteur

⁹⁸ P. Robert, *Le Petit Robert I*, op. cit., p. 1794.

finit par se demander : est-ce que cette apparition est le fruit de l'imagination d'un jeune homme qui a été privé de l'objet de sa passion ? Ou est-ce un événement qui a vraiment eu lieu ?

Au début, Romuald croit qu'il a été victime d'une illusion, mais la « trace de pied » (p. 129) qu'il découvre sur le sable de son jardin le rend sceptique. Il hésite et fait hésiter son lecteur en disant : « Je n'ai jamais pu m'expliquer cette circonstance » (p. 129). Il suspend son jugement parce qu'il ne parvient pas à démêler le vrai du vraisemblable, le rationnel de l'irrationnel ni la réalité de la fiction.

Dès lors, nous pouvons constater que Clarimonde est la femme mystérieuse qui donne au récit un aspect fantastique. Au début du récit, ses apparitions sont particulièrement énigmatiques puisque le narrateur ne semble voir qu'« une forme svelte et blanche » (p. 128) ou même « une forme de femme » (p. 129). Il nous met en présence d'un portrait fantomatique qui correspond à la personnalité d'une morte-vivante, d'un être hybride et ambigu. Le nom « Clarimonde » lui-même comprend les mots *clair* et *immonde*⁹⁹. L'antonymie entre ces deux adjectifs apporte un flou quant à l'identité de cette femme. En effet, le terme « immonde » « est un emprunt (v. 1225) au latin *immundus* « sale », « impur » [...] L'adjectif s'applique d'abord à ce qui est impur selon la loi religieuse, et à ce qui a un caractère d'impureté morale, d'où les locutions *l'esprit, immonde* « le démon » (deuxième moitié du quatorzième siècle ...) et *le péché immonde* « le péché de la

⁹⁹ J. Bellemin-Noël a été le premier à avoir suggéré cette interprétation du nom de Clarimonde (« Notes sur le fantastique. Textes de Théophile Gautier », in *Littérature*, n°8, 1972, p. 12.)

chair » (1767, Voltaire) »¹⁰⁰. Ce bref relevé lexical montre que ce mot a une connotation religieuse. Ainsi Clarimonde est-elle condamnée par la religion et plus particulièrement par l'abbé Sérapion : elle n'est qu' « un démon », « une courtisane impudique, buveuse de sang et d'or » (p. 147). Elle est « une goule, un vampire femelle » et même « Belzébuth en personne » (p. 137). Mais, si le terme « immonde » signifie impur, le mot « clair » « a d'abord renvoyé à une notion de luminosité, de brillance qu'il ne conserve guère que dans *sang clair* (1080), *jour clair* (1080) [...] Il est appliqué à un fluide avec la nuance de « limpide, transparent » (v. 1250), d'après l'idée de ce qui laisse passer la lumière »¹⁰¹. Ce qui veut dire que cet adjectif pourrait être le synonyme de pur, limpide ou de transparent. Il nous rappelle que Clarimonde est un être hors du commun ; elle nous donne l'impression qu'elle est elle-même faite de lumière : « Elle (semble) éclairée d'elle-même et donner le jour plutôt que de le recevoir » (p. 119). Aussi, ses « doigts longs et potelés [sont] d'une [si] idéale transparence qu'ils [laissent] passer le jour comme ceux de l'aurore » (p. 120). Cette transparence, déjà évoquée précédemment, ne peut que mettre en évidence son étrangeté. Pourtant, Romuald accepte le fait qu'elle appartienne au royaume des mort-vivants et qu'elle lui suce son sang. Elle est pour lui le symbole de la perfection et de la pureté.

Le nom de Clarimonde permet d'exprimer l'antagonisme entre la chasteté et l'amour charnel, entre ce qui est moral et ce qui est immoral. D'ailleurs, Todorov évoque « la courtisane Clarimonde qui fait du plaisir son métier » et « la personne de

¹⁰⁰ A. Rey, éd., *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, vol 2, p. 1788.

¹⁰¹ *ibid.*, vol 1, p.768.

l'abbé [qui] illustre l'autre terme de l'opposition : soit Dieu, et plus encore ses représentants sur terre, les serviteurs de la religion¹⁰² ». En fait, cet antagonisme se situe à l'intérieur du cadre religieux lui-même (entre l'ange et le démon). Clarimonde est donc le personnage qui contribue à créer l'ambiguïté narrative disjonctive dans la mesure où ce type d'ambiguïté se base d'abord et avant tout sur un personnage hybride, composé de deux aspects contradictoires.

2.1.2. **Romuald : du dédoublement à l'ambiguïté**

Ce type d'ambiguïté occupe une place très importante dans la thèse d'Irène Bessière étant donné qu'elle définit le récit fantastique comme un texte « qui provoque l'incertitude, à l'examen intellectuel parce qu'il met en œuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres »¹⁰³. Ce genre anticipe sur l'entendement de l'homme et évince le moi conscient pour l'entraîner dans un autre monde, un monde où se manifeste le conflit entre le rationnel et l'irrationnel, entre le naturel et le surnaturel, entre l'ordinaire et l'extraordinaire et même entre le rêve et la réalité. Cette intrusion de l'inexplicable dans la vie ordinaire peut donner à l'œuvre des effets divers : on parle alors de l'étrange, de l'insolite, du surnaturel ou du fantastique. Or, ce conflit entre le rêve et la réalité constitue le fondement même du fantastique gautiériste. De ce fait, se découvre chez Gautier la capacité de ses protagonistes à se délivrer du quotidien. Il est donc clair que l'expérience fantastique s'offre au personnage gautiériste comme un privilège qui le distingue des autres. Ainsi Romuald parvient-

¹⁰² T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 136.

¹⁰³ Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, op. cit., p. 10.

il à ressusciter sa dulcinée par un baiser. Cette femme lui offre un remède qui lui fait oublier les déceptions et les imperfections de la réalité. Elle lui permet de s'évader d'un monde où règnent l'ordre et la chasteté pour se retrouver dans un univers qu'il croit être celui du rêve. Le narrateur dit à ce propos : « J'avais à peine bu les premières gorgées de sommeil, que j'entendis ouvrir les rideaux de mon lit et glisser les anneaux sur les tringles avec un bruit éclatant » (p. 137). Il annonce ici, l'arrivée de celle qui fait son apparition pour l'inviter à partir en voyage le lendemain et qui l'entraîne dans des sentiers imaginaires. Cette ouverture sur le rêve se concrétise à travers le dédoublement du personnage principal. En effet, la métamorphose du jeune prêtre s'opère d'abord sur le plan physique. Elle se traduit par un changement de costume et annonce la vie luxueuse qu'il finira par mener :

« Je n'étais plus le même, et je ne me reconnus pas [...] J'étais beau, et ma vanité fut sensiblement chatouillée de cette métamorphose. Ces élégants habits, cette riche veste brodée, faisaient de moi un tout autre personnage. » (p. 142)

Cette transformation concerne le statut du protagoniste qui ne joue plus le rôle de l'homme de religion, mais plutôt celui du « gentilhomme ». Celui-ci avoue : « Je ne crois pas que depuis Satan qui tomba du ciel, personne ait été plus orgueilleux et plus insolent que moi. » (p. 144). Dans cette phrase, l'emploi du superlatif ne peut que mettre à jour une métamorphose psychologique. Nous nous retrouvons ainsi en présence de deux personnages antithétiques : tandis que le prêtre vit pendant le jour dans « une maison d'une simplicité et d'une propreté aride » (p. 129), le dandy se retrouve le soir à Venise. Chaque personnalité apparaît à un moment différent et dans un endroit différent. Le dédoublement du protagoniste s'accompagne d'un

dédoublement spatio-temporel. Et c'est en pénétrant des domaines invisibles que Romuald parvient à rendre compte de la faille qui sépare le rêve de la réalité, l'austérité de la débauche, la vie diurne de la vie nocturne et l'espace religieux du château luxueux.

Dans ce récit, le narrateur prend conscience de la présence d'un autre monde, parallèle à celui des humains. Or, le passage du réel au fantastique s'opère le soir, pendant son sommeil. Ce dernier devient alors une force ensorcelante qui met fin aux mouvements diurnes. C'est un état de repos qui rompt le déroulement de l'activité ordinaire et le moyen qui permet à notre héros de pousser les portes d'un monde invisible afin d'« ouvrir un soupirail vers des horizons ambigus, interdits ou anormaux »¹⁰⁴, comme le soutient P. Tortonese. Par conséquent, lorsque Clarimonde apparaît au jeune dormeur, elle le plonge dans une atmosphère chargée d'imprécision : « [...] Je me soulevais brusquement sur le coude, et je vis une ombre de femme qui se tenait debout devant moi. Je reconnus sur le champ Clarimonde » (p. 138). Romuald se retrouve face à une créature vêtue d'un « suaire de lin » (p. 138) et dont la couleur des yeux (« l'éclat vert de ses prunelles était un peu amorti » (p. 138)), celle de la bouche (« teintée [...] d'un rose faible » (p. 138)) tout autant que la froideur des mains prouvent qu'elle appartient au royaume des morts. Toutefois, elle semble vivante puisqu'elle bouge, parle et caresse son amant. L'ambiguïté de cette femme amène le narrateur à se montrer réticent. Son incertitude transparaît lorsqu'il dit : « Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même. » (p. 138). La

¹⁰⁴ P. Tortonese, *La vie extérieurement: essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, « Archives des Lettres modernes », p. 189.

structure antithétique de cette phrase met en évidence l'ambivalence de Clarimonde tout autant que l'incertitude du narrateur.

De ce fait, il est indéniable que le conte fantastique privilégie les instants nocturnes pour donner à voir une panoplie d'esprits et de vampires. Dans cette nouvelle, la plupart des faits et des rencontres insolites se déroulent la nuit. C'est le soir qu'un homme vient chercher le narrateur pour qu'il donne les derniers sacrements à une mourante. Or, la tenue vestimentaire de ce chevalier (habillé « selon une mode étrangère » (p. 130)), la vitesse extraordinaire de ses chevaux et le champ lexical de l'opacité (« noirs, la nuit, noires, sombre, opaque » (p.130-131)) mettent en évidence l'étrangeté du cadre spatio-temporel. Au cours de cette aventure, le protagoniste est plongé dans l'obscurité. Il se retrouve dans une forêt où il ne peut percevoir que « les yeux phosphoriques de quelques chats sauvages » (p.131). Et c'est ce soir-là qu'il parvient à ressusciter sa bien-aimée. Cette dernière lui apparaît pour l'inviter à partir avec elle loin du presbytère. Or, la personnification de la lune qu'on voyait « sauter d'arbre en arbre et s'essouffler pour courir après [eux] » (p. 142) permet à l'auteur de mettre en évidence la rapidité des chevaux. Cette vitesse hors du commun confère au récit une dimension surnaturelle et nous rappelle le voyage que Romuald avait déjà effectué au château de la courtisane. Ce dernier finit ainsi par se métamorphoser en jouant le rôle du prêtre pendant le jour et celui du gentilhomme pendant la nuit. La nuit est donc le milieu naturel et cosmique d'où le mystère surgit. D'ailleurs, Gautier déclare dans *Voyage en Espagne* :

« La vraisemblance des légendes paraît beaucoup

plus grande la nuit, dans ses ténèbres traversées de reflets incertains qui prêtent à tous les objets vaguement ébauchés des apparences fantastiques : le doute est fils du jour, la foi est fille de la nuit »¹⁰⁵.

Dans cette citation, nous pouvons noter une contradiction entre « la foi » et « le doute ». Autrement dit, en opposant le scepticisme à la croyance, Gautier parvient à mettre au jour cette notion de mystère qui est propre au genre fantastique : si la nuit éveille les songes et les hallucinations qui contribuent à l'apparition de mort-vivants, la lumière du jour nous permettra de faire preuve de lucidité et de remettre en question notre jugement. Le lecteur du récit fantastique est toujours tourmenté par le doute, ce doute qui le ronge surtout le soir. Marc Eigeldinger affirme que chez Gautier, la nuit contient « de grands clairs à côté de ses grandes ombres »¹⁰⁶. La nuit favorise le jeu des rayons et des ombres nécessaire à l'émergence du fantastique et offre la confusion qui suscite le mystère. Sombre et énigmatique, la nuit sème le doute et rend le lecteur perplexe. Par ailleurs, le dédoublement spatial rend notre texte particulièrement ambigu.

Dans un article intitulé : « Les aberrations de l'espace dans le texte fantastique : étude de "La Morte amoureuse" »¹⁰⁷, Delphine Pédron soutient que le dédoublement du protagoniste s'accompagne d'un dédoublement spatial. Elle oppose le lieu religieux qui symbolise l'ordre, la chasteté et la protection à l'espace extérieur et inaccessible auquel aspire notre héros. Ainsi

¹⁰⁵ Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, p. 234.

¹⁰⁶ M. Eigeldinger, « Introduction », in *Récits fantastiques, op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁷ D. Pédron, « Les aberrations de l'espace dans le texte fantastique: étude de « La Morte amoureuse » de Théophile Gautier », dans Rachel Bouvet et François Foley, dir., *Pratiques de l'espace en littérature*, p. 141-165.

Romuald parvient-il à mener deux existences différentes à deux endroits différents. Pourtant, le dédoublement de l'espace l'empêche de savoir s'il se retrouve, réellement, au presbytère ou chez sa dulcinée. Il exprime alors son incertitude en disant : « Toujours est-il que j'étais ou du moins je croyais être à Venise » (p.143). Et c'est en employant le verbe « croire » qu'il parvient à mettre de l'avant son hésitation. Ce sont donc deux lieux différents qui rendent le héros réticent et la nouvelle ambiguë.

Aussi faut-il souligner l'importance de la chambre de Clarimonde : c'est l'endroit qui marque le commencement de l'aventure fantastique puisque c'est dans cette chambre que la résurrection a lieu. Et c'est après cet incident que le narrateur finit par quitter un espace étouffant pour vivre une aventure hors du commun. Autrement dit, le rapport établi entre le monde visible et le monde invisible s'effectue à travers l'entrée dans un nouvel espace profondément frappé par le sceau de l'extraordinaire. En pénétrant dans la chambre de Clarimonde, Romuald confie à son lecteur :

« Cette chambre n'avait rien d'une chambre de mort. Au lieu de l'air fétide et cadavéreux que j'étais accoutumé à respirer en ces veilles funèbres, une langoureuse fumée d'essence orientale, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme nageait dans l'air attiédi. » (p. 132)

Cet espace est empreint d'éléments surprenants : au lieu d'inspirer la tristesse, l'endroit donne l'impression au protagoniste d'être « un jeune époux » (p. 133) qui finira par retrouver sa « fiancée » (p. 133). Comme si la chambre funèbre était le lieu où les amours du jeune couple finiraient par se consommer. De

surcroît, c'est à travers cette « veilleuse au reflet jaune » (p. 132) et « cette pâle lueur [qui] avait [...] l'air d'un demi-jour » (p. 132) que le jeune prêtre perçoit le corps de la défunte. La lumière garde ici une visibilité singulière qui empêche le protagoniste de savoir si sa dulcinée est décédée ou si « le sang recommençait à circuler sous cette mate pâleur » (p. 134).

Dans ce récit, l'utilisation d'objets offrant la luminosité (la veilleuse (p. 132), la lampe (p. 138) et la lanterne (p. 148)) sert à créer des « reflets ambigus, des effets surprenants et des transitions inattendues »¹⁰⁸, comme le mentionne P. Tortonese. L'ombre et la lumière s'enchevêtrent afin de brouiller les limites entre la réalité et l'irréalité. La lumière tamisée de cette chambre contribue ainsi à créer une atmosphère particulière d'imprécision et d'ambiguïté. De plus, le vocabulaire que Gautier choisit vient renforcer le sentiment d'hésitation propre à l'écriture fantastique. Et nous pouvons citer l'exemple où le narrateur affirme : « Un instant même je crus avoir vu bouger son pied dans la blancheur des voiles, et se déranger les plis droits du suaire » (p. 133). Dans cette phrase, le verbe croire met en doute la véracité de l'événement dans la mesure où le protagoniste n'est pas certain que le pied de la morte a réellement bougé, d'autant plus que ce pied est dissimulé par des voiles. Nous pouvons alors constater que la chambre de Clarimonde est le lieu où le clair et l'obscur se mêlent et se démêlent, empêchant ainsi le narrateur de distinguer la réalité de l'illusion. Cet espace énigmatique finit par créer un doute quant à la résurrection de cette femme et instaurer un certain degré d'incertitude. Il sert aussi à maintenir le narrateur entre deux mondes différents. Du coup, le lecteur se trouve

¹⁰⁸ P. Tortonese, *La vie extérieure. Essai sur "œuvre de Théophile Gautier, op. cit.*, p. 99.

déboussolé par cet aller et retour constant entre le logique et l'illusoire. Il est confronté à des événements dont l'explication varie d'un cadre de référence à un autre. Nous montrerons dans la partie qui va suivre que nous assistons dans « La Morte amoureuse » à un dédoublement de cadres de références.

2.1.3. Le dédoublement des cadres de références

Dans son essai intitulé *Etranges récits, Etranges lectures*, Rachel Bouvet définit la notion de cadre de référence : elle établit un rapprochement entre l'interprétation des événements étranges et le cadre dans lequel on choisit de les placer. Aussi applique-t-elle cette notion de cadre de référence « à un domaine plus restreint que celui envisagé par Goodman »¹⁰⁹, en observant l'« événement [et la] version de l'événement »¹¹⁰ plutôt que le « monde [et la] version du monde »¹¹¹. Selon elle, « un événement étrange [peut se produire] et [donner] lieu à plusieurs interprétations, qui peuvent être mises en relation avec des cadres de référence particuliers »¹¹². En d'autres termes, l'événement étrange est unique. C'est la manière d'expliquer l'intrusion de l'insolite dans le quotidien qui est problématique puisqu'elle dépend du contexte dans lequel on considère cet événement.

Dans « La Morte amoureuse », Gautier présente l'événement fantastique dans le cadre du rêve car c'est pendant son sommeil que l'âme du narrateur se libère des liens du corps pour se prêter à des visions extraordinaires. Le rêve rend ces

¹⁰⁹ R. Bouvet, *Étranges récits. étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, op. cit., p. 131.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p. 130.

visions légitimes, voire même possibles puisque toute logique y est écartée. Il permet au protagoniste de dépasser les frontières de la réalité afin d'assister à une autre vie. D'où l'emploi de l'expression de « vie somnambulique » (p.117). L'activité du sommeil n'exclut donc pas l'ouverture de l'esprit du personnage principal sur d'autres mondes ; la présence de Romuald dans une autre dimension s'explique par une sorte d'enivrement à travers lequel il franchit le seuil de l'infini. Ce qui veut dire que le rêve est le cadre de référence qui justifie l'apparition de l'insolite au sein de la vie ordinaire. D'ailleurs, même avant de s'endormir, le protagoniste semble vivre un état spécifique qui le prédispose à atteindre des mondes irréels. Il déclare : « Cette femme s'était complètement emparée de moi, un seul regard avait suffi pour me changer; elle m'avait soufflé sa volonté : je ne vivais plus en moi, mais dans elle et par elle» (p. 124).

Ces propos sont ceux d'un homme séduit par une femme hors du commun. Ce qui montre qu'un autre cadre de référence précède celui du rêve : l'amour. C'est parce qu'il tombe amoureux et qu'il refoule sa passion qu'il finit par voir sa dulcinée dans ses rêves. Clarimonde est donc la créature qui finit par déposséder Romuald de sa propre volonté. Elle incarne la tentation qui incite l'homme de religion à renier sa vocation. Aussi délivre-t-elle notre protagoniste de tous ses devoirs pour l'amener à vivre des aventures extraordinaires : il parvient à redonner la vie à une morte, à voyager avec elle jusqu'à Venise et à jouir pleinement de la vie. Ces événements étranges s'inscrivent dans le cadre du rêve puisque le narrateur affirme : « Je m'endormis bientôt profondément, et mon rêve se continua. Les rideaux s'écartèrent et je vis Clarimonde [...] » (p. 141). Il parle même de « visions »

et d'« hallucinations » (p. 147). Cette mise en abîme du récit dans le cadre du rêve permet à l'auteur d'hypnotiser son lecteur, d'endormir son sens de la critique pour le plonger dans une atmosphère insolite où les limites de l'illusoire et du réel sont habilement effacées. Or, ce lecteur n'est guère perturbé parce qu'« un rêve peut être rempli des événements les plus bizarres, sans signification apparente »¹¹³ comme le dit Rachel Bouvet.

Toutefois, le personnage principal finit par nous confier : « Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l'illusion » (p.143). Il exprime sa confusion et son incapacité à démêler l'éveil du sommeil. Il ne sait même pas si c'est le prêtre ou si c'est le gentilhomme qui fait ces rêves. Il hésite et introduit le doute dans l'esprit du lecteur. De plus, ce dernier constate qu'au cours de son aventure, Romuald, et donc Gautier à travers lui, décrit les personnages et les lieux avec un souci d'exhaustivité assez déroutant. De là se dégage « l'intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle »¹¹⁴. En effet, Castex affirme que « le fantastique ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit »¹¹⁵. Le fantastique est donc loin d'être un genre où on donne libre cours à son imagination. Il s'inscrit plutôt dans le cadre de la réalité, une réalité particulièrement étrange. Ainsi, même si la chambre de Clarimonde n'est pas bien éclairée, le protagoniste parvient à distinguer les formes et les couleurs. Il semble voir « les rideaux

¹¹³ R. Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, op. cit., p. 136.

¹¹⁴ P-G. Castex, *Le Conte fantastique français de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1963, p. 8.

¹¹⁵ *Ibid.*

de damas rouges à grandes fleurs » (p. 132) et la défunte qui « était couverte d'un voile de lin d'une blancheur éblouissante [...] » (p. 132). Le narrateur évoque « la forme charmante [du] corps » de sa dulcinée tout autant que ses « belles lignes onduleuses » (p. 132). Gautier prend le temps de décrire cette femme tout en énumérant des détails précis. Il accorde une attention de peintre à « ses longs cheveux dénoués, où se trouvaient encore mêlées quelques petites fleurs bleues », à « la nudité de ses épaules » et à « ses belles mains, plus pures, plus diaphanes que des hosties, [qui] étaient croisées dans une attitude de pieux repos et de tacite prière [...] » (p. 134). Par ailleurs, notre protagoniste semble même se souvenir de cette « langoureuse fumée d'essences orientales » (p. 132). Dès lors, il donne au texte une certaine vraisemblance et inscrit les événements étranges dont il est le témoin dans un autre cadre de référence : celui de la réalité. C'est ainsi que le lecteur finit par vivre avec le personnage une aventure extraordinaire dont le cadre semble purement véridique.

Le narrateur tente de comprendre ce qui lui arrive et affirme : « Je me réveillais [...] Je finis par me persuader que c'était une pure vapeur de mon imagination échauffée » (p. 141). Pourtant, il se remet aussitôt en question et déclare : « [...] Les sensations avaient été si vives qu'il était difficile de croire qu'elles n'étaient pas réelles » (p. 141). Ce dédoublement des cadres de référence intrigue le lecteur qui ne cesse de se demander si le protagoniste ne faisait que rêver ou s'il a réellement vécu cette aventure. Aussi donne-t-il à la nouvelle une dimension fantastique puisqu'il saisit l'ambiguïté du cadre de référence. Nous nous retrouvons chaque fois en présence de deux

explications s'excluant mutuellement : la première interprétation est tout à fait naturelle puisqu'il s'agit d'illusions, d'hallucinations, de visions et de rêve. Pour sa part, la deuxième hypothèse finit par nous introduire dans un univers surnaturel dans la mesure où l'auteur inscrit l'étrange dans le cadre de la réalité. Il est donc indéniable que l'ambiguïté narrative disjonctive devienne la principale caractéristique de ce récit. Le lecteur glisse d'un vraisemblable à un autre en prenant en considération la frontière séparant la fiction de la réalité puisqu'il s'agit de deux mondes parallèles ayant chacun sa propre spécificité. Toutefois, dans « Arria Marcella », la frontière séparant le rêve de la réalité finit par s'estomper. Pour être mieux en mesure de comprendre ce qu'est l'ambiguïté narrative polysémique, nous tenterons de mettre l'accent sur le rapport que la fiction entretient avec la réalité dans cette nouvelle.

2.2. Étude de l'ambiguïté narrative polysémique dans « Arria Marcella »

Dans « Arria Marcella », le lecteur participe avec le personnage à cette connexion qui se produit entre le rêve et la réalité, deux univers dont les cloisons se rompent pour favoriser l'irruption du fantastique. C'est ainsi que Gautier finit par brouiller notre vision du monde en attribuant à cette réalité un aspect étrange. Par ailleurs, la description minutieuse du rêve que fait le protagoniste confère au récit une certaine vraisemblance. En d'autres termes, l'auteur de récits fantastiques, brise « la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables »¹¹⁶. Or, Gautier invente son propre style, en nous livrant des textes où le rapport entre le vrai, le

¹¹⁶ R. Caillois, art. « Fantastique », in *Encyclopedia Universalis*, vol 4, p. 923.

vraisemblable et le caractéristique s'avère particulièrement complexe.

L'interpénétration du rêve et de la réalité rend le protagoniste perplexe et l'incite à trouver une explication adéquate aux événements insolites dont il est le témoin. Certaines de ces interprétations semblent naturelles : il croit que l'ivresse peut être la cause de ses visions ou peut être il est en train de rêver. Dès lors le lecteur finit par se diriger vers une hypothèse surnaturelle. Or toutes ces possibilités nous incitent à parler d'une ambiguïté narrative polysémique, une ambiguïté que nous aborderons en étudiant les particularités du rêve tout autant que celles de la réalité dans cette nouvelle.

2.2.1. **L'étrangeté de la réalité**

Gautier, très jeune, révèle un goût pour la couleur et la lumière. Du coup, apparaît chez lui une mise en abîme de la peinture dans ses récits. Il commence ainsi à peindre et à se frayer un chemin parmi les jeunes artistes qui fréquentent l'atelier du jeune sculpteur Jehan Du seigneur où Gautier découvrira Walter Scott, Byron, Nodier, Musset et Dumas. Il commence à crayonner et à peindre de petits tableaux. Il fait par la suite le portrait de ses parents, copie un tableau religieux et peint pour l'église un grand tableau de Saint-Pierre guérissant un paralytique. Du coup, et au sein de cette perspective qui s'offre à lui, il se livre à ce que Stendhal appela « la traduction en peinture »¹¹⁷.

C'est ainsi qu'il développe dans *Emaux et Camée* un certain

¹¹⁷ D. Berges, *La littérature et la peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 18.

nombre de réflexions et de rêveries poétiques sur la musique, la danse, la sculpture et la peinture. Sa destinée aurait pu être remarquable sans la myopie qui avait frappé l'apprenti. Mais, ce qui entraîne un véritable changement d'orientation chez lui c'est la découverte de la poésie de Hugo et la fascination pour le nouvel univers intellectuel et surtout poétique qui s'offre à lui. L'intrusion de l'art pictural dans l'œuvre narrative de Gautier provient d'un amour pour la palette et le pinceau. Le poète sait que pour exprimer pleinement son idéal de beauté, il faut opter pour une écriture qui dit par les mots ce que le tableau peut évoquer par les couleurs.

Après avoir renoncé à une carrière de peintre, il a tenté de produire dans ses écrits l'art plastique qu'il considère comme supérieur. D'ailleurs, il contribue à la création de la revue *L'Artiste* en 1831, qui accueille généreusement toutes les tendances artistiques. C'est un « journal de la littérature et des arts [qui] embrasse tout le monde de l'intelligence : la poésie comme la prose, le livre comme le théâtre, la musique comme la danse, la statue comme le palais, le tableau comme l'estampe, le bijou comme la médaille, l'archéologie comme la curiosité [...] »¹¹⁸, dira M. Cernakian. En dirigeant la revue, Gautier se fixe pour objectif de mettre en valeur l'art proprement dit, de lui donner la primauté. Il choisit ainsi des nouvelles ou des poèmes ayant une tendance plastique : « tout ce que la forme touche est notre ressort »¹¹⁹ déclare-t-il.

¹¹⁸ M. Cennakian, « Les années d'apprentissage de Théophile Gautier: peintre ou poète », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, p. 225.

¹¹⁹ M. Cennakian, « Les années d'apprentissage de Théophile Gautier: peintre ou poète », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, p. 227.

Dans les récits que nous nous proposons d'étudier, les descriptions de lieux, de paysages, de personnages et d'objets séduisent parce qu'elles ont un charme qui rappelle l'œuvre peinte à cause de la précision des lignes et des contours. En les examinant, le lecteur est transporté vers des contrées oniriques comme s'il contemplait des nuages qui, à chaque souffle de vent, revêtent une forme particulière. Toutefois, Gautier choisit d'accumuler les détails qui donnent à la réalité une dimension étrange.

C'est d'ailleurs le cas dans « Arria Marcella », puisque la ville de Pompéi est décrite avec une grande précision « Il faisait une de ces heureuses journées si communes à Naples, où par l'éclat du soleil et la transparence de l'air les objets prennent des couleurs qui semblent fabuleuses dans le Nord et paraissent appartenir plutôt au monde du rêve qu'à celui de la réalité » (p.21). L'auteur parvient à rendre compte que la ville est féérique. Aussi prend-il le temps de présenter les formes et les couleurs « La ville ressuscitée, ayant secoué un coin de son linceul de cendre, ressortait avec ses mille détails sous un jour aveuglant. Le Vésuve découpait dans le fond son cône sillonné de stries de laves bleues, roses, violettes, mordorées par le soleil. » (p.21-22). La ville semble aussi être d'une autre époque tantôt le lecteur plonge dans le passé tantôt dans le présent autrement dit, le narrateur finit par créer une ambiguïté temporelle « ... mélange d'antique et de moderne » (p.21), « une ville gréco-romaine et un débarcadère de railway ! » (p.21), « l'aspect de Pompéi est des plus surprenants ; ce brusque saut de dix-neuf siècles en arrière étonne même les natures les plus prosaïques et les moins compréhensives ; deux pas vous mènent de la vie antique à la vie

moderne et du christianisme au paganisme » (p.22).

Gautier choisit de nous ancrer dans une réalité hors du commun, ainsi que l'explique Claudine Lacoste-Veysseyre : « L'abondance de détails et le raffinement poussé à l'extrême détruisent toute attache avec un être réel pour tendre à la perfection d'une œuvre d'art »¹²⁰. Cet hymne à la minute parvient à créer un aspect irréel puisque le détail est soutenu et relayé par l'imagination qui l'amplifie. Dans ce récit, la description pittoresque permet à l'auteur de mettre en relief l'étrangeté de la ville, de ses rues, ses temples, ses boutiques, ses casernes, ses théâtres et ses maisons, sans omettre l'ironie du sort.

« Il regardait d'un œil effaré ces ornières de char creusés dans le pavage cyclopéen des rues et qui paraissent dater d'hier tant l'empreinte en est fraîche : ces inscriptions tracées en lettres rouges , d'un pinceau cursif , sur les parois des murailles : affiches de spectacle, demandes de location , formules votives , enseignes , annonces de toutes sortes curieuses comme le serait dans deux mille ans , pour les peuples inconnus de l'avenir , un pan de mur de Paris retrouvé avec ses affiches et ses placards ; ces maisons aux toits effondrés laissant pénétrer d'un coup d'œil tous ces mystères d'intérieur , tous ces détails domestiques que négligent les historiens et dont les civilisations emportent le secret avec elles ; ces fontaines à peine tarées , ce forum surpris au milieu d'une réparation par la catastrophe , et dont les colonnes les architraves toutes taillées, toutes sculptées , attendent dans leur pureté d'arête qu'on les mette en place ; ces temples voués à des dieux passés à l'état mythologique et qui

¹²⁰ C. Lacoste-Veysseyre, « Notice », in *Romans, contes et nouvelles*, p. 1312.

alors n'avaient pas un athée ; ces boutiques où ne manque que le marchand, ces cabarets où se voit encore sur le marbre la tache circulaire laissée par la tasse des buveurs ; cette caserne aux colonnes peintes d'ocre et de minium que les soldats ont égratignée de caricatures de combattants ... » (p.23-24).

Et si Gautier « sacrifie la psychologie des personnages à la description extérieure de leur personne »¹²¹ comme le soutient P. Whyte et s'il prend soin de tout dénommer, c'est pour dépeindre des êtres extraordinaires. La technique descriptive de cet auteur est assez originale puisqu'il considère les personnages d'un œil d'artiste et transpose le visuel en écriture au moyen d'une description précise jusqu'à ce que le portrait finisse par devenir vivant. Du coup, l'acuité du regard de l'écrivain myope donne à son lecteur le plaisir de contempler des portraits hors du commun. Ce dernier finit par regarder le monde avec des yeux enchanteurs qui le transforment en une toile. Et c'est à travers cette toile que se manifestent des couleurs, des formes, des ombres, des lumières et des reflets susceptibles de nous transporter vers un univers exceptionnel, vers une réalité rêvée et imaginée par un artiste.

D'ailleurs, l'objet que le narrateur choisit d'utiliser comme un morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse semble faire partie de cette réalité extraordinaire : en le voyant de loin, le protagoniste le prend d'abord pour « un fragment de moule de statue, brisé par la fonte » (p.16). Or, après une contemplation profonde, le

¹²¹ P. Whyte, « La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier », in *L'Art et L'Artiste*, t. 2, Actes du colloque international de Montpellier - Université Paul-Valéry, p. 290.

protagoniste se rend compte qu'il s'agit de « la coupe d'un sein admirable » (p.16). « Cette noble forme, tombée en poussière depuis deux mille ans bientôt est parvenue jusqu'à nous; la rondeur d'une gorge a traversé les siècles lorsque tant d'empires disparus n'ont pas laissé de trace ! Ce cachet de beauté, posé par le hasard sur la scorie d'un volcan, ne s'est pas effacé » (p.16). Cette énumération montre que le personnage principal n'est pas en présence d'un objet ordinaire et courant, mais un moule d'un organe humain. La description que fait le narrateur est tellement précise qu'elle finit par rendre cet objet vivant, un objet qui favorisera le glissement du protagoniste vers un univers onirique « c'est ici [...] que l'on trouva, parmi dix-sept squelettes, celui de la dame dont l'empreinte se voit au musée de Naples. » (p.33), « il se sentait pris d'un amour rétrospectif » (p.34), « Octavien, qui regrettait fort de ne pas s'être trouvé à Pompéi le jour de l'éruption du Vésuve pour sauver la dame aux anneaux d'or et mériter son amour » (p.35).

Dans cette nouvelle, l'auteur nous invite à contempler les êtres et les lieux avec l'acuité visuelle d'un artiste. Regarder les choses en changeant leur nature première, en les libérant de leur immobilité semble donc l'obsession de cet écrivain. Ainsi nous fait-il découvrir dans ce récit une réalité autre que celle que nous vivons. Mais, si l'écriture gautiériste parvient à subvertir le quotidien, l'univers onirique lui-même finit par se métamorphoser : le rêve cesse d'être cet espace extraordinaire qui permet à l'écrivain de fuir la réalité et de laisser libre cours à une imagination débridée. Nous montrerons dans la partie qui va suivre que le rêve gautiériste finit par acquérir dans ce texte une certaine vraisemblance.

2.2.2. La vraisemblance du rêve :

Dans cette nouvelle, le narrateur nous révèle d'abord les traits de caractère du protagoniste : « Aussi s'était-il épris tour à tour d'une passion impossible et folle pour tous les grands types féminins conservés par l'art ou l'histoire. Comme Faust, il avait aimé Hélène » (Hélène héroïne du second Faust de Goethe, adapté par Nerval en 1840) ; « Il s'était composé un sérail idéal avec Sémiramis, Apasie, Cléopâtre, Diane de Poitiers, Jeanne D'Aragon. Quelques fois aussi il aimait des statues » (p.41), l'auteur met en relief l'étrangeté du protagoniste « Octavien », puis son état d'âme ce soir la « un certain nombre de flacons vidés, surtout lorsque le vin est capiteux » (p.38) , « Octavien, qui avait souvent laissé son verre plein devant lui, ne voulant pas troubler par une ivresse grossière l'ivresse poétique qui bouillonnait dans son cerveau, sentit à l'agitation de ses nerfs que rafraichir son front et calmer sa pensée à l'air de la nuit » (p.42).

Or, lorsque sa rêverie débute dans la ville morte tout semblait être à l'état, même lors de sa visite la journée –en ruines– dès lors, « cette restauration étrange, faite de l'après-midi au soir par un architecte inconnu, tourmentait beaucoup Octavien, sûr d'avoir vu cette maison le jour même dans un fâcheux état de ruine » (p.45), marque l'entrée du personnage dans l'autre monde. « Tous les piliers étaient coiffés de leurs chapiteaux ; pas une pierre, pas une brique, pas une pellicule de stuc, pas une écaille de peinture ne manquaient aux parois luisantes des façades » (p.45). Dans ce récit le personnage voit la ville prendre vie « il se promenait non dans une Pompéi morte, froid cadavre de ville qu'on a tiré à demi de son linceul, mais

dans une Pompéi vivante, jeune intacte, sur laquelle n'avaient pas coulé les torrents de boue brulante du Vésuve » (p.46-47).

Dans cet avènement de puissances occultes, notre protagoniste se trouve complètement bouleversé. Il n'arrive pas à trouver une explication logique à la frayeur éprouvée qui se transforme en stupéfaction :

« Les sentiments qu'éprouvait Octavien avaient changé de nature. Tout à l'heure, dans l'ombre trompeuse de la nuit, il était en proie à ce malaise dont les braves ne se défendent pas, au milieu de circonstances inquiétantes et fantastiques que la raison ne peut expliquer. Sa vague terreur s'était changée en stupéfaction profonde ; il ne pouvait douter, à la netteté de leurs perceptions, du témoignage de ses sens, et cependant ce qu'il voyait était parfaitement incroyable. – Mal convaincu encore, il cherchait par la constatation de petits détails réels à se prouver qu'il n'était pas le jouet d'une hallucination – » (p.49). Le personnage va entraîner le lecteur vers des sentiers imaginaires, vers un espace-temps particulier : celui de la Rome antique.

De ce fait, Gautier se livre à la description des personnages qui rappelle le type gréco-romain le plus pur « Octavien se trouva face à face avec un beau jeune homme [...] vêtu d'une tunique couleur de safran, et drapé d'un manteau de fine laine blanche, souple comme du cachemire. » (p.51).

« Il venait d'apercevoir une créature d'une beauté merveilleuse [...] elle était brune et pâle ; ses cheveux ondés et crespelés, noirs comme ceux de la Nuit, se relevaient légèrement vers les tempes, à la mode grecque, et dans son visage d'un ton

mat brilliaient des yeux sombres et doux [...] ; sa bouche, dédaigneusement arquée à ses coins, protestait par l'ardeur vivace de sa pourpre enflammée contre la blancheur tranquille de masque ; son col présentait ces belles lignes pures qu'on ne retrouve à présent que dans les statues. Ses bras étaient nus jusqu'à l'épaule, et de la pointe de ses seins orgueilleux, soulevant sa tunique d'un rose mauve, partaient deux plis qu'on aurait pu croire fouillés dans le marbre par Phidias ou Cléomène » (p.60-61).

Il est clair que l'amalgame de termes et de couleurs que Gautier emploie ici confère à ce portrait une touche exotique. Il nous semble voir un être exceptionnel dont les traits sont peints par le biais de cette couleur claire qui distingue les femmes romaines. La description nous fait voir une œuvre sculptée ou même un tableau.

Nous constatons que Gautier tient à tout prix à se cantonner dans la plus grande précision. Toutefois, nous pouvons aussi noter qu'il y a une opposition entre la netteté du tableau et le cadre dans lequel il est censé être vu. Cette précision permet à l'auteur de décrire une créature hors du commun. En effet, Arria Marcella, n'est pas une jeune femme ordinaire puisque le protagoniste voyage à travers l'espace et le temps juste pour la voir et lui exprimer son amour. Ce passage du présent au passé se déploie dans le cadre du rêve. C'est le manque de précision temporelle (« Il était bien minuit ... la lune se fondait sur l'azur de plus en plus lumineux ; le soleil se levait » (p.46), « un siècle disparu » (p.49)) qui assigne au texte une dimension onirique : le rêve est une activité psychique, une expression de l'inconscient et de la vie mentale. Parce que cette activité permet surtout

d'exprimer des sentiments refoulés, parce qu'elle a lieu pendant le sommeil, on finit par oublier la notion de la lucidité et le souci d'exhaustivité. C'est ainsi que le temps dans cet espace onirique devient une durée déterminée alors que le temps dans la vie réelle est composé d'heures, de minutes et de secondes.

Autrement dit, dans cette nouvelle, l'auteur transporte l'esprit du lecteur en dehors du temps, de l'espace et dépeint Pompéi telle qu'il l'imagine. Il accumule les détails qui confèrent à sa description une dimension merveilleuse :

« Une cour entourée de colonnes de marbre grec d'ordre ionique peintes, jusqu'à la moitié de leur hauteur, d'un jaune vif, et le chapiteau relevé d'ornements rouges et bleus [...] et près d'un bassin encadré de plantes, un flamant rose se tenait debout sur une patte. » (p.64), « régnait au-dessus d'un revêtement de marbre cipolin ; la mosaïque du pavé » (p.67). Tout ce qui fait partie de cette Rome de fantaisie. Par ailleurs, Gautier cite les noms de quelques anciens Empires, de peintres, de sculpteurs (« Titus » (p.47) « Ingres » (p.48) « Les Gaules », « le grand Jules César » (p.53), « Néron » (p.54), « Phidias ou Cléomène », « Arrius Diomèdes » (p.61) « Cléopâtre » (p.68)). Il réunit de cette manière des personnages qui ont vécu à des époques différentes dans un même endroit. L'auteur tient donc à nous ancrer dans un espace onirique tout en exprimant une ambiguïté temporelle. Pour ce faire, il énumère les noms des dieux et déesses faisant partie de la mythologie grecque, romaine et égyptienne appartenant à des espaces différents qui finissent par se retrouver dans un même lieu (Isis, Mars, Vénus, Éros, Aphrodite). Par conséquent, l'ambiguïté temporelle finit par s'accompagner d'une ambiguïté spatiale. On remarque par

ailleurs que dans ce récit, l'antiquité romaine est présentée comme un vaste répertoire de mythes, d'illusions, de fantômes et de spectres.

Dans ce contexte nous pouvons comprendre la fascination de cet auteur pour les temps révolus qu'il considère comme des périodes mythiques de l'humanité. D'ailleurs, Tortonese parle d'« une pathologie du temps dans la narration de l'écrivain »¹²². Selon Tortonese, Gautier est obsédé par le temps ; il pousse au premier plan l'idée que tout homme (et tout objet) est soumis à l'écoulement du temps. Pour sa part, « Arria Marcella » parvient à garder sa fraîcheur et sa jeunesse. Elle semble défier le temps qui la revêt d'une beauté exceptionnelle au lieu de la détruire. Gautier la détache du cadre temporel pour ne discerner que la beauté pure. G. Van Den Bogaert estime que pour l'auteur « la beauté est un diamant qui doit être monté et enchâssé dans l'or, la beauté chez Gautier ne provoque pas seulement l'admiration, elle est un désir. Un désir de fuir hors des imperfections réelles. Gautier en vient ainsi à imaginer hors de la vie quotidienne, un monde de luxe et de plaisirs délicats »¹²³.

L'écriture gautiériste est profondément marquée par le rêve de l'idéal qui est avant tout un idéal d'artiste, c'est un miroir où se reflètent toutes les formes possibles de beauté. L'auteur affiche sa volonté de s'évader dans un ailleurs où la beauté se substitue à la laideur quotidienne et déploie ses personnages (féminins) à la découvertes du sublime. Mais, cela reconnu,

¹²² P. Tortonese, *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Op. cit, P. 80.

¹²³ G. Van Den Bogaert, « Introduction », In *Mademoiselle de Maupin*, P.17.

ajoutons que cette écriture n'obéit à aucun modèle, qu'elle produit des effets fantastiques et qu'elle invite le lecteur à voyager vers de nouveaux horizons. L'univers de Gautier est donc régi par une conception utopique de la beauté. Cette soif de beauté et l'idéal a fait naître chez l'écrivain un désir de dépeindre des personnages dépassant la réalité et de transformer cette réalité elle-même. Cela explique « l'étrangeté de la réalité » et la « vraisemblance du rêve » : nous savons que le narrateur ne fait que rêver, pourtant, les détails qui font « vrai » rendent le récit particulièrement ambigu.

2.2.3. **L'interférence du rêve et de la réalité :**

L'écriture gautiériste tente de métamorphoser le réel parce qu'il ne peut guère répondre aux attentes d'un poète ni à celles d'un artiste. De ce fait, l'auteur prend comme point de départ une réalité imaginaire qui n'a aucun rapport avec le quotidien et présente un personnage (Octavien), un lieu (le musée) et un objet (le morceau de cendre). En outre, Gautier décrit le rêve avec précision et donne l'impression d'avoir réellement assisté à la scène qu'il semble avoir observée dans ses moindres détails. Ce rapprochement imprévisible entre le réel et l'irréel lui permet d'actualiser le fait invraisemblable et de l'inscrire dans le cadre de la réalité. La conception fantastique chez Gautier semble donc rejoindre largement celle d'Hoffman dans la mesure où Gautier prête une certaine vraisemblance et un certain naturel à tout ce qui se présente comme fantastique. Quant au conteur allemand, Castex soutient que c'est « un homme qui dessine d'une main ferme les figures les plus fantastiques qui rendent présentes, par la netteté du récit et la vérité des détails, les scènes les plus

étranges »¹²⁴.

En d'autres termes, la frontière séparant le rêve de la réalité finit par s'estomper et permet à l'auteur de libérer son imagination. Cette interpénétration du rêve et de la réalité donne au texte une dimension fantastique. En effet, à la fin du récit, le narrateur réalise que celui qui le secouait n'est pas Arrius Diomède (le père d'Arria Marcella) mais plutôt ses amis Fabio et Max. Le retour à la réalité implique l'impossibilité du rêve.

Le lecteur a l'impression que le rêve a réellement eu lieu même si le personnage se réveille. L'auteur nous met en présence de plusieurs possibilités : nous pouvons croire que le personnage principal a réellement vécu ces événements étranges, nous pouvons aussi penser qu'il les a imaginés parce qu'il était sous l'emprise de l'alcool (étant donné que le vin fut servi à table lors du dîner avec ses amis) ou un désir refoulé qui fit face (« voyant qu'il s'obstinait dans sa contemplation » (p.16-17) « Comme un homme surpris dans son secret », « Octavien rougit faiblement » (p.17)). Mais nous pouvons aussi dire qu'il s'agit d'un simple rêve. Toutes ces hypothèses sont possibles, mais elles ne s'excluent pas mutuellement. Ce qui veut dire que l'ambiguïté narrative polysémique est la principale qualité de « Arria Marcella ». Dès lors, nous pouvons affirmer que la fonction première de l'écriture gautiériste est de produire un effet esthétique chez le lecteur qui, selon le poète, ne peut se passer que dans une dimension surnaturelle, loin des attaches du monde réel. C'est ce jeu de reflets miroitants et chatoyants qui fausse le regard et offre l'image floue qui déclenche l'imagination du

¹²⁴ P-G Castex, *Anthologie du conte fantastique français*, p. 218.

lecteur. La quête de l'idéal est aiguisée par un désir profond d'accéder à l'impossible, un désir qui agit comme une provocation et qui invite l'écrivain à créer un univers imaginaire. Tout ce que Gautier ne peut pas accomplir dans l'ici-bas, il cherche à le sublimer dans l'extra-monde. L'univers fantastique permet à Gautier d'oublier les imperfections de la réalité.

2.3. L'Art, la Mort et la Beauté : Le désir de Pygmalion inverse dans l'œuvre de Théophile Gautier :

La passion pour l'art, l'éducation du regard par les musées, la formation d'un idéal de la beauté, la quête de ce rêve, l'amour impossible pour une statue ou pour des femmes représentées dans des tableaux ou dans des tapisseries sont des thèmes fréquents chez Gautier. Ce n'est pas une coïncidence si l'on rapproche souvent les textes de cet auteur au mythe de Pygmalion (roi légendaire de Chypre. Amoureux d'une statue qu'il avait lui-même sculptée, il obtint d'Aphrodite qu'elle lui donnât la vie, et il l'épousa).

Dans *Arria Marcella*, Octavien tombe amoureux d'une femme-statue, dont une partie du corps a été pétrifiée par la lave du Vésuve. Dans ce récit fantastique, le désir d'Octavien de vivre cette passion impossible reconstruit Pompeï avant la tragique destruction de la ville et rend possible la rencontre avec sa bien-aimée. De cette façon, la femme qui devient un objet artistique de par l'éruption du Vésuve, et qui est capable d'inspirer l'amour au cœur du protagoniste, revient à une forme humaine pour satisfaire les rêves du héros, ce qui souligne la ressemblance de ce récit avec le mythe de Pygmalion.

Néanmoins, on notera ensuite, au moyen de l'analyse de quelques textes de Théophile Gautier, que le bonheur vécu par Pygmalion dans les Métamorphoses d'Ovide est absent de ses contes, nouvelles et romans. Les héros de Gautier ne réussissent pas à rendre réels intégralement ces « spectres de beauté »¹²⁵ d'une façon durable. Une autre différence entre le Pygmalion classique d'Ovide et les protagonistes de Gautier est l'objectif. Celui-là cherche l'amour, ceux-ci cherchent la beauté, ou plutôt un idéal de beauté concrétisé dans une femme. Le dénouement des amours des Pygmalions modernes est toujours tragique : le temps joue inexorablement un rôle destructeur. Les belles formes féminines sont réduites en cendres (Arria Marcella, *La Morte amoureuse*) ou se brisent « en mille morceaux »¹²⁶ (*La Cafetière*). Mademoiselle de Maupin, une héroïne qui échappe à la mort, reconnaît l'effet dévastateur du temps et décide de devenir un très beau souvenir éternel.

Seule l'œuvre d'art peut affermir et fixer la beauté, c'est pourquoi on rencontre souvent dans les textes de Gautier, un désir de Pygmalion inverse : ce n'est pas la figure du tableau ou la statue qui doit vivre, mais la femme qui doit devenir un objet artistique, en conservant, de cette façon, à jamais, sa beauté. Ce double chemin est également observé par Annie Ubersfeld dans son essai *Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion* (1989).

L'amour des femmes, et même l'Aphrodite populaire, passe, pour lui, par la matérialisation physique de l'objet d'amour en objet d'art, et de

¹²⁵ Cette formule est utilisée pour décrire Madeleine dans *La Toison d'Or*, Cléopâtre dans *La nuit de Cléopâtre* et Nyssia dans *Le Roi Candaule*. Nous citerons également la caractérisation d'Alice comme un ange, presque immatérielle.

¹²⁶ GAUTIER, Théophile. *Romans, contes et Nouvelles*. Tome I, p. 788-789.

l'objet d'art en objet d'amour – d'amour concret, physique. Minéralisation de la chair, animation de l'objet d'art ce double mouvement nourrit jusqu'au dernier jour l'écriture de Gautier.¹²⁷

la plupart des personnages masculins de Gautier nourrissent une grande passion pour l'art, mais curieusement pas un seul n'est peintre ou sculpteur, ce sont toujours des amateurs de tableaux et de statues, jamais des artistes créateurs. Ils occupent la position de l'observateur, leurs regards sont pleins de désir. Annie Ubersfeld rapprochera ces jeunes gens de Gautier lui-même.

Dans *Mademoiselle de Maupin*, D'Albert cherche la créature la plus parfaite, et la moindre imperfection la lui rend inacceptable. La moindre tache sur la peau, le moindre mouvement dysharmonieux, et le miracle du désir cesse d'opérer. De là le dégoût et proprement le désabusement qui envahissent des héros pourtant aussi jeunes et naïfs que leur auteur, et lui ressemblant autant par le goût de l'art que par l'impuissance à créer – à créer des objets d'art : nous n'avons pas fini de retrouver cette tare originelle, celle de l'amateur.¹²⁸

La création d'un style plastique par Gautier se fait à travers de la présence des techniques de la peinture dans ses textes. La position de l'observateur passionné, occupé par ses personnages permet au narrateur de construire des « tableaux textuels » et de transformer le roman à une œuvre d'art, à un chef-d'œuvre, comme l'auteur français le souligne dans un commentaire à Feydeau sur *Le Capitaine Fracasse* (1863).

« C'est une œuvre purement plastique, objective, comme

¹²⁷ UBERSFELD, Annie. Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion. In : *Romantisme*, p. 54.

¹²⁸ *ibid*, p. 51.

diraient les Allemands. C'est précisément pour ces causes, dirai-je à mon tour, que c'est un chef-d'œuvre »¹²⁹.

Il [Tiburce] saisissait admirablement bien tous les types réalisés dans les œuvres des maîtres, mais il ne les aurait pas aperçus de lui-même s'il les eût rencontrés dans la rue ou dans le monde ; en un mot, s'il eut été peintre, il aurait fait des vignettes sur les vers des poètes ; s'il eût été poète, il eût fait des vers sur les tableaux des peintres.¹³⁰

Décrire des tableaux de peintre réels, décrire des tableaux imaginaires, décrire une scène comme un tableau, le mythe de Pygmalion n'est pas présent seulement dans le récit du jeune homme qui aime un objet d'art, mais dans la transformation du récit dans un tableau.

Dans un premier regard, l'identification des récits de Gautier à l'histoire du sculpteur Pygmalion est presque complète, néanmoins, il y a des divergences qui, sans éliminer la comparaison, désignent une inversion de ce mythe. Le personnage d'Ovide a souhaité transformer sa statue en une femme. Dans les textes de l'écrivain français, par contre, ou bien la femme devient, en mourant une statue ou bien elle est exhaustivement confrontée à la mort. Le désir des personnages de l'auteur est orienté plutôt vers la perfection de marbre que vers l'être de chair.

Annie Ubersfeld indique dans son article Théophile Gautier et le regard de Pygmalion « ce double mouvement » qui oscille de la pierre à la chair et de la chair de la pierre.

¹²⁹ FEYDEAU, Ernest. *Théophile Gautier, Souvenirs Intimes.*, p. 213-214.

¹³⁰ GAUTIER, Théophile. *Romans, contes et Nouvelles.* Tome I, p. 784.

Anne Geizler-SZmulewicz explique cette modification du mythe du sculpteur chez Gautier par le rapprochement des histoires de Pygmalion et Méduse. D'après elle, le phénomène de la coalescence¹³¹ du mythe au XIXe siècle va renouveler les légendes grecques, en les modifiant, c'est-à-dire, Pygmalion dans l'œuvre de Gautier prendra des caractéristiques de la Méduse. Anne Geizler-SZmulewicz remarque aussi dans l'œuvre de Gautier un double cheminement de l'être aimé : « Ces va-et-vient de la pierre à la vie et de la vie à la pierre posent l'impossible conciliation de la forme idéale et du réel. »¹³². L'impossibilité naît, en vérité, de l'incapacité du réel à conserver le Beau, l'art qui arrête le temps est le seul réceptacle du « rêve de beauté ». Cependant, on ne peut pas aimer une œuvre d'art c'est pourquoi il y a ces « va-et-vient » et les personnages féminins les plus beaux, les plus charmants sont ceux qui côtoient la mort, qui sont blancs et froids comme des marbres de Paros.

La femme-statue réunit dans son image l'Art, la Beauté et la Mort. Clarimonde, dans *La Morte amoureuse* (1836) reste l'exemple le plus expressif de cette union. Romuald, jeune prêtre, fait sa connaissance le jour de son ordination, malgré la passion immédiate pour cette mystérieuse femme, il a prononcé ses vœux. Clarimonde disparaît et pour le comble de malheur, le jeune homme est nommé, quelques jours après, à une paroisse éloignée. Une année s'est écoulée, il a été appelé par une dame mourante qui demande la présence d'un prêtre. Arrivé au château où habitait la femme moribonde, Romuald a reconnu le page de Clarimonde en désespoir et a compris immédiatement que sa bien-

¹³¹ Concept créé par Anne Geizler-Szmulewicz.

¹³² GEISLER-SZMULEWICZ, Anne. *Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle : pour une approche de la coalescence des mythes.*, p. 169.

aimée était morte. Il est mené à la chambre funéraire et il y reste seul. Elle était au lit figée par l'immobilité de la mort, couverte « d'un voile de lin d'une blancheur éblouissante »¹³³ et le jeune prêtre la décrit comme « une statue d'albâtre faite par quelque sculpteur habile pour mettre sur un tombeau de reine, ou encore une jeune fille endormie sur qui il aurait neigé. »¹³⁴.

Comparée à une statue d'albâtre, cette femme morte dont les formes sont encore parfaites, était plus désirable qu'à l'époque où elle était vivante. Quand Romuald a décidé de lever le drap qui la couvrait, il était « navré de douleur, éperdu de joie, frissonnant de crainte et de plaisir »¹³⁵ et, selon lui, « la mort chez elle semblait une coquetterie de plus ».¹³⁶ Le prêtre la décrit longuement et les caractères propres des statues et, en même temps, de la mort, sont énumérés sans cesse. La blancheur et la froideur de sa peau, son immobilité, sa séduction tacite montrent très bien l'union entre l'Art, la Mort et le Beau. Anne Ubersfeld souligne aussi cette union, en réfléchissant sur la liaison entre femme et statue chez Gautier.

C'est le même mouvement, et il est difficile de dire si la statue est médiatrice entre la morte et le vivant ou si c'est la mort qui est médiatrice entre l'art et la vie. Un nœud extraordinairement serré unit la femme, la Mort, la statue. Un étrange poème intitulé « Coquetterie posthume » et inspiré par Marie Mattéi, imagine la femme aimée, sur son lit de mort, immobile et fardée : l'Art, la Mort, le Désir.¹³⁷

¹³³ GAUTIER, Théophile. *Romans, contes et Nouvelles*. Tome I, p. 538.

¹³⁴ Idem, p.538.

¹³⁵ Ibidem, p.539.

¹³⁶ Ibidem, p.539.

¹³⁷ UBERSFELD, Annie. Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion. In : *Romantisme*, p.54.

Cette combinaison entre la mort et l'art chez Gautier s'explique par leur pouvoir de fixer le Beau. Presque tous ses personnages féminins meurent jeunes et beaux, acquérant les caractéristiques des statues.

La représentation de la mort est la métaphore de cette angoisse, c'est la simplification de cette terreur : l'extermination du beau. Toute la beauté féminine est une métaphore de la mort, car on sait qu'elle finira ; dans ce jeu il faut exalter la beauté pour cacher cette terrible réalité. La conservation du beau par la mort (Clarimonde), la beauté de la personnification de la mort, la conservation de l'idéal de la beauté par l'art dissimule la peur de la destruction, du laid, du néant.

Pour conclure cet essai et fixer définitivement ce désir de Pygmalion inverse qui réunit l'Art, La Mort et la Beauté chez Gautier, il faut observer que, pour lui, l'art empêche la mort, enferme la beauté et la prémunit de toute altération. Dans « Arria Marcella » l'image de la beauté qui survit aux siècles au moyen d'un objet d'art se trouve dans ses textes et poèmes : « Tout passe. L'art robuste/ seul à l'éternité / le buste / survit à la cité »¹³⁸. Enfin, ce désir de Pygmalion inverse est aussi bien au cœur de plusieurs récits de Gautier que la clé de son esthétique, développée, entre autres, au moyen de descriptions picturales.

¹³⁸ GAUTIER Théophile Œuvres poétiques complètes., p. 571.

CONCLUSION

Dans un premier temps, nous avons abordé les théories du fantastique. Mais, le principal problème qui s'est dressé devant nous remonte au fait que les chercheurs eux-mêmes ne sont pas parvenus à définir le fantastique ni même à retracer ses origines de manière exhaustive. Les différents points de vue auxquels nous étions confrontés nous ont amenés à considérer l'ambiguïté comme étant une particularité essentielle de ce genre littéraire. Ainsi, avons-nous choisi d'évoquer dans la première partie la théorie de Joël Malrieu, qui établit un rapprochement entre la traduction des contes d'Hoffmann et la genèse du fantastique français, pour démontrer que cette littérature est née suite à des erreurs de traduction. Aussi avons-nous constaté qu'avec le succès qu'a connu l'écrivain allemand, le mot fantastique qui avait le sens d'« insensé », d'« irréel » est devenu le synonyme d'« insolite » ou d'« extraordinaire ». Mais, cela ne le rendait pas plus précis puisque son contenu sémantique demeura flou, d'où son ambiguïté. Par ailleurs, nous avons remarqué que l'émergence du fantastique français correspondait à cette période où on a assisté au développement des sciences occultes et humaines. Et aussi paradoxal que cela puisse paraître, nous avons constaté que l'on ne peut s'empêcher, en littérature fantastique, de se poser des questions concernant l'homme et son rapport au monde tout comme les sciences qui étaient encore à leur début. Ce qui veut dire que l'ambiguïté fantastique ne fait que traduire la complexité de la réalité puisqu'elle remet en question la frontière séparant la raison de la folie, le vrai du vraisemblable, la réalité de la fiction et même la vie diurne de la vie nocturne.

D'ailleurs, dans *La Morte amoureuse*, Clarimonde est le personnage qui rend compte de la difficulté à cerner le réel. Il s'agit en effet d'une créature ayant une double identité : elle est à

la fois un ange et un démon, une morte et une vivante, une courtisane et une femme qui ne trompe guère l'élus de son cœur, celle qui suce le sang du prêtre et celle qui est éprise d'un homme de religion. Sa beauté hors du commun et la perfection de ses traits ne font que mettre au jour son étrangeté puisqu'elle met chaque fois le lecteur en présence d'un être hybride constitué de deux aspects contradictoires. De ce fait, nous avons constaté que Clarimonde produisait l'ambiguïté narrative disjonctive dans la mesure où ce type d'ambiguïté repose sur des individus énigmatiques qui comprennent deux éléments opposés.

Personnage ambigu quant à son identité, cette femme-vampire est celle qui vient perturber le réel : elle apparaît au jeune prêtre pendant son sommeil et c'est grâce à elle qu'il réalise qu'il existe à côté de la réalité un monde mystérieux qu'il croit être celui du rêve. Ainsi, le narrateur finit par connaître un véritable dédoublement : pendant le jour, il joue le rôle de l'homme de religion qui mène une vie austère et qui se conforme au vœu de chasteté. Mais, le soir, il devient le riche gentilhomme qui réside à Venise, dans un château, et qui connaît les plaisirs de la passion amoureuse. Dès lors, nous avons noté que le dédoublement du protagoniste s'accompagne d'un autre dédoublement qui se situe au niveau du temps et de l'espace. C'est ainsi que nous retrouvons le prêtre face au dandy, la nuit face au jour, le presbytère face à Venise, la simple maison face au château luxueux, la pauvreté face à la richesse et la chasteté face à la débauche. Le protagoniste ne comprend pas ce qui lui arrive, il ne sait pas s'il a réellement vécu des aventures extraordinaires (il a ressuscité une morte, voyagé avec elle jusqu'à Venise et joui pleinement de la vie) ou s'il ne faisait que rêver, s'il se retrouve à

Venise ou au presbytère, s'il est un riche seigneur ou un prêtre parce qu'il se retrouve chaque fois en présence de deux possibilités s'excluant mutuellement. Placés dans le cadre du rêve, les événements insolites pourraient avoir une explication rationnelle. Mais, en les mettant dans le cadre de la réalité, ces incidents auraient une explication irrationnelle. C'est ce dédoublement de cadres de références qui crée l'ambiguïté narrative disjonctive et qui empêche le héros de démêler le vrai du vraisemblable et la réalité de l'illusion.

L'étude de cette nouvelle permet de prouver que dans ce récit, l'insolite se situe au niveau du rêve, alors que la réalité correspond à ce monde où règnent l'ordre et la chasteté. Le parallélisme existant entre la vie diurne et la vie nocturne finit par donner au texte sa dimension fantastique.

Dans *Arria Marcella*, même le protagoniste est un être particulièrement étrange puisqu'il éprouvait une passion impossible et folle pour tous les grands types féminins conservés par l'art ou l'histoire. Dès lors, le narrateur induit le doute quand à la personnalité de cet homme. Pour sa part, le morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse provoque des désirs et des fantasmes chez le protagoniste puisqu'il ne s'agit pas d'un objet ordinaire mais d'une rondeur d'une gorge qui a traversé des siècles. En l'apercevant de loin, il le prend d'abord pour un fragment de moule de statue brisé mais en l'examinant de près il réalise qu'il s'agit d'un moule d'un organe humain. Cette opposition entre l'être et le paraître parvient à mettre au jour l'aspect insolite de cet objet. En d'autres termes, nous avons vu que dans cette nouvelle, la réalité présentée par Gautier est un peu fantaisiste. L'auteur ne semble donc pas se conformer aux

théories qui affirment que dans le fantastique, un élément insolite doit s'introduire dans le quotidien pour rendre le réel problématique puisque la réalité évoquée dans ce texte est elle-même étrange et ambiguë.

Le protagoniste voit la ville morte prendre vie, puisqu'il suit Rufus Holcanius le Pompéien qui le conduisit au théâtre où il vit sa bien aimée « Arria Marcella » puis il suit Tyché Novaleja qui fut envoyée par Arria Marcella pour qu'elle le conduise chez elle. Il arrive enfin à la maison d'Arrius Diomédès dont la description n'est pas du tout naïve. Les mosaïques sont « doux et tendres à l'œil », les salles invitent au plaisir. L'œil d'Octavien réunit objets, lumières et couleurs et il se crée ainsi une prémonition d'une satisfaction possible de ses sens. Au milieu d'une conversation amoureuse entre les deux jeunes Octavien et Arria Marcella, Arrius Diomédès le père de la jeune fille fit son entrée, le rêve se dissipe et Arria se dissout, ne laissant d'elle plus qu'une pincée de cendres mêlée de quelques ossements calcinés et de là, toute la ville disparaît. Ce qui reste au protagoniste est « l'inéluctable » souvenir d'Arria.

Nous avons constaté que l'interpénétration du rêve et de la réalité permet à Gautier de libérer son imagination et d'inscrire la nouvelle dans le genre fantastique. Dès lors, le lecteur finit par se demander si Octavien a réellement rendu visite à Arria Marcella dans sa chambre. Il demeure confronté à trois possibilités : 1° le protagoniste a réellement vécu ces événements étranges, 2° il ne faisait que rêver ou 3° il était sous l'emprise de l'alcool. Donc, si nous parlons dans ce récit de l'ambiguïté narrative polysémique, c'est parce que toutes ces hypothèses sont possibles et parce qu'elles ne s'excluent pas mutuellement. De ce fait, nous avons

pu remarquer que le conflit du rêve et de la réalité constituait le fondement même du fantastique gautiériste dans *La Morte amoureuse* et dans *Arria Marcella*. Toutefois, nous avons tenté de démontrer que la passion pour l'art, l'éducation du regard par les musées, la formulation d'un idéal de beauté, la quête de ce rêve, l'amour impossible pour des femmes représentées dans des tableaux ou dans des tapisseries sont des thèmes fréquents chez Gautier. Donc, ce n'est pas une coïncidence si l'on rapproche souvent les textes de cet auteur au mythe de Pygmalion.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

GAUTIER, Théophile, « La Morte amoureuse », in *Libro Veritas*, Paris, coll. *Romans/Nouvelles*, 2006.

GAUTIER, Théophile, « Arria Marcella, Souvenir de Pompéi » Présentation et notes de Bernard Auzanneau, Paris, 1996.

Indications bibliographiques

BARONIAN, Jean-Baptiste, *Un nouveau fantastique : esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, Coll. « Bibliothèques fantastiques », 1977, 103 p.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 413 p.

BELLEMIN-NOËL, Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques », *Littérature*, n°2, 1971, p.103-118.

BERGERAT, Emile, *Théophile Gautier : Entretiens souvenirs et correspondances*, Paris, Charpentier, 1879, 160 p.

BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », n° 255, 1974, 256 p.

BEUEMIN- NOEL Jean, *Psychanalyse et littérature « Que sais-je ? »*, Paris 1978.

BOUVET, Rachel, *Etranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Balzac-Le Goriot, Coll. « L'univers des discours », 1998, 306 p.

CASTEX, Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique*

français, Paris, José Corti, 1963, 348 p.

CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1963, 468 p.

CERMAKIAN, Michel, « Les années d'apprentissage de Théophile Gautier : peintre ou poète », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, Paris, n° 4, 1982, p.223-230.

CHARLES MAURON, Des métaphores obsédantes au MYTHE PERSONNEL « Introduction à la psychocritique » Ed. 1995.

DAVID-WEILL, Natalie, *Rêve de pierre : La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989, p.157.

EIGELDINGER, Marc, «L'inscription de l'œuvre d'art dans les récits de Théophile Gautier», *L'Art et L'Artiste*, t. 2, Actes du colloque international de Montpellier - Université Paul-Valéry, Septembre 1982, p. 290-310.

FABRE, Jean, *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, 517 p.

FEYDEAU, Ernest. Théophile Gautier, Souvenirs intimes. Paris : Plon, 1874.

FINNÉ, Jacques, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1980, 216 p.

GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, Paris, Club des librairies de France, 1954, 424 p.

GRIGORE-MURESAN, Madalina, « La femme vampire chez Mircea Eliade, Théophile Gautier et Joseph Sheridan Le Fanu », *Les cahiers du GERE*, Grenoble, n°7, 2000, p.45-59.

GEISLER-SZMULEWICZ, Anne. Le Mythe de Pygmalion au XIXe siècle : pour une approche de la coalescence des mythes. Paris : Honoré Champion, 1999.

JAMES, A. R. W., « La fraternité des arts et la revue *L'Artiste* », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, n°4, mars 1965, p.165-177.

MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette supérieur, Coll. « Contours littéraires », 1992, 160 p.

MARTE-CATHERINE Huet-BRICHARD, "Littérature et Mythe", ED. Hachette supérieur. Paris 2001.

MELLIER, Denis, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, Coll. « Mémo », 2000, 63 p.

MONTANDON, A, « De Gautier à Balzac, à propos de "la Morte amoureuse" », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°15, p.263-286.

NODIER, Charles, *Du fantastique en littérature*, Paris, Chimères, Coll. « Barbe bleue », 1989, 38 p.

PÉDRON, Delphine, «Les aberrations de l'espace dans le texte fantastique : étude de «La Morte amoureuse» de Théophile Gautier, dans Rachel Bouvet et François Foley, dir., *Pratiques de l'espace en littérature*, UQAM, coll. Figura. Textes et imaginaires, 2002, p.141-167.

SCHAPIRA, M-C, « Le langage de la couleur dans les nouvelles de Théophile Gautier », in *L'Art et L'Artiste*, Actes du colloque international de Montpellier, 1982, p.269-280.

SCHNEIDER, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985, 425 p.

STEIMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », n° 907, 1990, 126 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, Coll.« Littérature + Points », 1976, 188 p.

TORTONESE, Paolo, *La vie extérieure : essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Minard, coll. « Archives des Lettres Modernes » 1992, 149 p.

UBERSFELD, Annie. Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion. In : *Romantisme*. Paris : N°66, 1989.

VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », 1963, 127 p.

VAX, Louis, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, 230 p.

VAX. Louis, *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Quadrige », 1965, 230 p.

WHYTE, Peter, « La référence artistique comme procédé

littéraire dans quelques romans et contes de Gautier», in *L'Art et L'Artiste*, t. 2, Actes du colloque international de Montpellier - Université Paul-Valéry, septembre 1982, p.281-296.

WHYTE, Peter, « Du mode narratif dans les récits fantastiques de Gautier », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n°6, 1984, p.1-20.

Usuels

GIRODET, Jean, Grand dictionnaire de la langue française, Paris, Bordas, 1976, vol. 3, et. 2.

FREUD SIGMUND, Introduction à la psychanalyse, Ed, HATIER - 1973.

PICOCHÉ, Jacqueline, Dictionnaire étymologique du français *Le Robert*, Paris, Nouvelle édition 2008, p.216.

REY, Alain, Dictionnaire historique de la langue française, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1999, Vol. I, 2 et 3.

ROBERT, Paul, Le Petit Robert 1, Paris, Nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour, 1986.

Résumé

ملخص

إن أهم ما يميز الأدب العجائبي والخرق هو اللبس .
لقد سعينا من خلال هذا العمل وراء دراسة أقصوصتين للأديب تيوفيل فوتيه هما : "الميتة العاشقة" (1836) و "أريا مارسيلا" (1852) قصد حرصنا على الوقوف على المشتبهات القصصية سواء تعلقت بالأشخاص في إطارهم المكاني و الزماني أو بموقف القارئ من التعددية الفرضية .
من هذا المنطلق تمكنا من تفسير وظيفة أسطورة "بيقماليون" في المذاهب الفنية للروايات و الأفاصيص عند نفس الكاتب من زاوية العلاقة الرابطة بين الحلم و الواقع و كذا بين الإنسان و الزمان و الموت .

الكلمات المفتاحية:

الأدب الخارق – "الميتة العاشقة" – "أريا مارسيلا" – الحلم – الزمان – المكان – الهلوسة – الموت – الأسطورة الذاتية .

Abstract

The main feature of the fantastic literature is ambiguity .We tried to analyze two novels of Théophile GAUTIER : « La Morte amoureuse » (1836) and «Arria Marcella » (1852) aiming at raising disjunctive narrative ambiguities (object of the account , the characters and the spatial-temporel frame) and polysemic (that concerns the reader's attitude that remains shared out between many hypotheses) . Ever since , we have been able to explain the function of Pygmalion myth in the aesthetic conception of fictions and novels of the same auther through the relation that the dream maintains with reality and that of man with time and death.

Key words: Fantastic literature , « La Morte amoureuse », « Arria Marcella », dream , time ,space , hallucination, death, personal myth

Résumé

L'ambiguïté est la principale caractéristique de la littérature fantastique .Nous avons tenté d'analyser deux nouvelles de Théophile GAUTIER : «La Morte amoureuse » (1836) et «Arria Marcella» (1852) dans le but de relever les ambiguïtés narratives disjonctive (l'objet du récit , les personnages et le cadre spatio-temporel) et polysémique (qui concerne l'attitude du lecteur qui demeure partagé entre plusieurs hypothèses) . Dès lors , nous avons pu expliquer la fonction du mythe de Pygmalion dans la conception esthétique des romans et nouvelles du même auteur à travers le rapport que le rêve entretient avec la réalité et celui de l'homme avec le temps et la mort .

Mots clés: La littérature fantastique, « La Morte amoureuse », « Arria Marcella », rêve , temps, espace, hallucination, la mort , mythe personnel.