

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

CES RITES QUI DÉRAPENT :
LES RITES DE PASSAGE DANS LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE
(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, GAUTIER, MÉRIMÉE)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAITRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
VIVIANE PAYETTE

JANVIER 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

La rédaction de ce mémoire ne s'est pas faite seule. Entre la montagne de livres, tant de théories que de fictions, et les remarques, reproches et conseils de ma directrice, se cache un troisième pilier qui est venu me soutenir dans mon travail. Sans le support inconditionnel de ma famille et de mes amis, je n'aurais jamais eu le courage et la motivation d'achever cette étape de ma vie. C'est donc avec beaucoup de gratitude que je remercie ma famille proche : Sophie, ma petite sœur, Yves, mon père et Ninon, ma mère. Je remercie également mon entourage plus étendu (mais qui n'a pas été témoin de mes embêtements aussi fréquemment) : mon oncle et parrain François, ma tante Marie-France, et Cassandra, ma meilleure amie sur terre. J'offre également une mention spéciale à chaton Théo, mon amour poilu.

Et bien sûr, je tiens à remercier infiniment ma directrice Rachel Bouvet, qui a su me guider agilement dans cette aventure, en me poussant gentiment lorsque je quittais le droit chemin. Je n'ose pas imaginer l'état de mon texte sans son support et sa constante révision.

Merci à tout ce beau monde, sans qui je n'aurais (presque) rien accompli.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LES THÉORIES DU FANTASTIQUE ET L'APPROCHE ETHNOCRITIQUE.....	9
1.1. Balises pour les théories du fantastique : définition, personnage principal, phénomène fantastique, temps et espace	9
1.1.1. Le cadre réaliste.....	11
1.1.2. Le phénomène fantastique	13
1.1.3. Le personnage principal.....	15
1.1.4. Le temps et l'espace fantastique	20
1.2. Balises pour le domaine de l'ethnocritique : définition, rites de passage et phase liminaire, personnage liminaire, temps et espace	23
1.2.1. Les rites de passage	24
1.2.2. La liminarité et la phase liminaire	26
1.2.3. Le personnage liminaire	29
1.2.4. Des figures importantes	31
1.3. Entrecroisement des deux domaines : proposition et explication.....	34
1.3.1. Le personnage principal.....	35
1.3.2. Le phénomène fantastique	37
1.3.3. Les conséquences de l'entrecroisement.....	39
1.3.4. Le temps et l'espace.....	41
CHAPITRE II LE POINT DE DÉRAPAGE : LA RENCONTRE ENTRE LE PERSONNAGE PRINCIPAL ET LE PHÉNOMÈNE FANTASTIQUE	46
2.1. « Se trouver entre les griffes d'un animal si féroce. » – « Lokis », de Prosper Mérimée.....	48
2.1.1. Une nature double.....	48
2.1.2. Au cœur de l'indicible	53
2.1.3. Le rite du mariage.....	57
2.2. « [Je] regardai avec un redoublement d'attention l'objet de mon incertitude. » – « La morte amoureuse », de Théophile Gautier.....	60
2.2.1. Clarimonde	61
2.2.2. Romuald.....	68
2.2.3. L'ordination et le sommeil.....	71

2.3. « La nuit sans nom était passée. » – « Véra », d'Auguste Villiers de l'Isle-Adam.....	75
2.3.1. L'hypothèse du retour.....	76
2.3.2. L'intervention du doute	78
2.3.3. Le deuil	79
CHAPITRE III RETOURS ET DÉTOURS : L'ASPECT SPATIOTEMPOREL	85
3.1. La forêt dans « Lokis »	86
3.2. Le dédoublement dans « La morte amoureuse »	94
3.3. La chambre close dans « Véra ».....	103
CONCLUSION	110
BIBLIOGRAPHIE.....	120

RÉSUMÉ

Ce mémoire cherche à comprendre le fonctionnement des rites de passage dans les textes fantastiques de la France du XIX^e siècle, en particulier dans trois nouvelles : « Vera », tirée des *Contes cruels* (1883) d'Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889), « La Morte amoureuse », issue des *Contes fantastiques* (1836) de Théophile Gautier (1811-1872), et « Lokis » (1869), de Prosper Mérimée (1803-1870). Parmi les trois phases du rite de séparation selon van Gennep (1909) (phase de séparation, phase liminaire et phase de réintégration), c'est la seconde phase qui nous intéresse davantage. Notre hypothèse principale est que, lorsque les rites de passage apparaissent dans des récits fantastiques, ils en viennent à être bouleversés, disloqués, et finissent par échouer dans leurs fonctions habituelles. Le personnage qui est témoin du phénomène fantastique, que ce soit le personnage principal ou le narrateur, accomplit la phase de séparation, que cela soit volontaire ou non. C'est au moment de la phase liminaire qu'est introduit le phénomène fantastique, et le protagoniste, alors incapable de composer avec cette nouvelle réalité dont les règles sont tout à fait différentes de celles qu'il connaît, met en place de nouveaux rites dont l'objectif est de pallier l'instabilité de sa nouvelle réalité.

Cette hypothèse se décline à travers quatre axes, qui correspondent aux catégories suivantes: le personnage principal, le phénomène fantastique, le temps et l'espace. Nous avons sélectionné un corpus de manière à pouvoir examiner quatre rites de passage : le deuil, l'ordination, le sommeil et le mariage.

Le mémoire est composé de trois chapitres. Le premier chapitre est de nature théorique et s'attarde à définir différents concepts-clés. Le deuxième chapitre porte sur les deux premiers axes, ceux du personnage principal et du phénomène fantastique. Le troisième chapitre est consacré au temps et à l'espace, qui sont affectés par l'échec des rites de passage.

Mots-clés : littérature française du XIX^e siècle, fantastique, ethnocritique, rite de passage, liminarité, phase liminaire, personnage liminaire, Auguste Villiers de l'Isle-Adam, Théophile Gautier, Prosper Mérimée

INTRODUCTION

La France du XIX^e siècle est secouée, à la suite du coup d'État de Bonaparte, par une volonté de modernisation, de réactualisation empreinte d'une saveur révolutionnaire, qui passe notamment à travers les différents courants littéraires qui marquent cette période. Plusieurs courants atteignent à cette époque le sommet de leur popularité : tel est le cas pour la littérature fantastique. Dans son ouvrage *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, ouvrage de référence des études sur le fantastique publié en 1951, Pierre-Georges Castex qualifie le XIX^e siècle français « d'âge d'or¹ » du fantastique. Les nouvelles du corpus de ce travail proviennent de cette période prolifique de la littérature.

Une question en particulier sera abordée au cours de ce mémoire, à savoir les frontières. Elles sont partout autour de nous, sans pour autant être perçues adéquatement. Car nous ne parlons pas de frontières politiques. Les frontières explorées ici sont symboliques, elles ont un impact sur les comportements, et même sur la vie, des différents personnages de notre corpus. Lorsque nous parlons de frontières, nous nous imaginons une scission précise entre deux entités. Néanmoins, il s'agit là d'une sous-estimation du pouvoir symbolique des frontières. La frontière dans l'imaginaire est riche de sens et de significations qui vont au-delà de sa fonction habituelle de délimitation. Effectivement, les frontières ne sont pas aussi imperméables qu'à première vue on pourrait le penser. Il existe des personnes qui habitent la frontière, et qui la traversent librement. Les frontières dans les récits fantastiques sont particulièrement problématiques à ce niveau : elles n'accomplissent que rarement le rôle qu'ordinairement on leur attribue. À cet égard, nous parlerons plutôt de seuil, c'est-à-dire cette condition qui est impliquée dans le passage d'un état à un autre.

¹ Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p. 57.

C'est souvent lors de ces passages, ces traversées que le récit fantastique bascule et plonge dans le surnaturel. C'est à ce moment précis que s'insinue le fantastique dans le récit, ce qui est d'ailleurs ce que maints chercheurs² ont retenu comme point de départ pour tenter de définir le genre. On pense ici surtout à Tzvetan Todorov³, Roger Caillois⁴, Louis Vax⁵ et Pierre-George Castex⁶. Leurs propos seront rapportés au premier chapitre, lors de la définition des différents concepts qui seront utilisés dans ce mémoire. Toutefois, qu'advient-il du récit et de ses personnages à ce moment ? Telle est la question qui sera explorée au cours de ce mémoire.

Le seuil et le passage sont des notions très populaires, qui ne sont pas exclusifs au domaine du fantastique. Ils sont également largement explorés par l'approche ethnocritique, basée sur l'ethnologie et l'anthropologie. Elle accorde au seuil une fonction plus large que celle de délimitation, elle étudie avec rigueur la signification et la symbolique de leur traversée. De fait, la traversée d'un seuil est souvent synonyme de passage d'une étape à une autre. À cet égard, les rites de passage présentent une multitude de seuils et de traversées.

La notion de rite de passage a été introduite par Arnold van Gennep. En se basant sur les travaux de folkloristes du XIX^e siècle, il a réussi à créer un principe classificateur qui vient donner forme aux divers récits populaires qui parcourent la France de cette époque⁷. Ponctué d'au moins trois frontières, le rite de passage propose une traversée certes difficile au premier abord, mais qui permet à quiconque qui s'y

²Afin de simplifier la lecture, l'emploi du masculin sera utilisé lorsque nous ferons référence à un groupe ou un sujet inconnu.

³Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970.

⁴Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

⁵Louis Vax, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1987 [1965].

⁶Pierre-Georges Castex, *op. cit.*

⁷Arnold van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1981. En ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/gennep_arnold_van/rites_de_passage/rites_de_passage.pdf. (Page consultée le 9 janvier 2023)

aventure de progresser, ou de régresser, dans la formation de son identité même. Le rite de passage est composé de trois phases : la phase de séparation, la phase liminaire et la phase de réintégration. Victor Turner, anthropologue anglais, s'est penché davantage sur la phase liminaire, qu'il juge la plus riche des trois, et propose le concept de liminarité, en l'extirpant de son contexte et en lui donnant corps⁸.

Est-il possible de rapprocher le domaine du fantastique et l'approche ethnocritique, en exploitant comme motif commun le rite de passage ? Y a-t-il possibilité de jumeler l'approche ethnocritique et le domaine du fantastique, à travers ce même concept ? Il faut bien admettre que généralement, l'explication de la transgression du phénomène fantastique manque : le lecteur ne peut que constater les conséquences de cette traversée. Cette hypothèse n'a jamais été encore formulée sur papier. Ce que nous proposons dans notre mémoire, c'est une nouvelle approche du fantastique, à travers un regard ethnocritique sur des textes français du XIX^e siècle.

Contrairement au domaine du fantastique, dont la naissance, selon certains critiques, date du début du XIX^e siècle en Allemagne, avec les récits de E.T.A. Hoffman⁹, l'approche ethnocritique est encore relativement jeune. Apparue aux alentours des années 1990, elle se concentre sur des récits réalistes et naturalistes de la France du XIX^e siècle. Les textes des auteurs Émile Zola, Victor Hugo et Gustave Flaubert sont les plus étudiés. Aucun texte fantastique n'a été le sujet d'analyses usant de l'approche ethnocritique, alors que les périodes de publication privilégiées sont sensiblement les mêmes.

Notre hypothèse principale est que, lorsque les rites de passage apparaissent dans des récits fantastiques, ils en viennent à être bouleversés, disloqués, et finissent par échouer dans leurs fonctions habituelles. L'introduction du phénomène fantastique dans le récit est souvent la cause du dérèglement. Il faut spécifier que lorsque nous

⁸ Victor Turner, *The ritual process: structure and anti-structure*, New York, Cornell University Press, 1977.

⁹ Pierre-Georges Castex, *op. cit.*

parlons du phénomène fantastique, nous parlons de l'introduction d'éléments surnaturels dans un univers stable et réglé.

Généralement, le personnage qui est témoin du phénomène fantastique, que ce soit le personnage principal ou le narrateur, est en train d'accomplir la phase de séparation, de façon volontaire ou non. Le personnage devrait déjà être en phase liminaire au moment de la rencontre, car c'est à ce moment qu'est introduit le phénomène fantastique, mais il est incapable de composer avec cette nouvelle réalité dont les règles sont tout à fait différentes de celles qu'il connaît. L'introduction du phénomène fantastique, qui ne répond à aucune des normes ou règles de la réalité du personnage principal, vient déstabiliser le personnage. Ce dernier se crée alors de nouvelles normes et règles, dont l'objectif est de pallier l'instabilité de sa nouvelle réalité. Nous émettons l'hypothèse que le phénomène fantastique, qui, nous allons le voir, peut se dérouler différemment selon les récits, porte lui-même en soi la marque de la liminarité.

Le corpus est composé de trois nouvelles d'auteurs-phares de la France du XIX^e siècle. Il s'agit de « Lokis », publié en 1869 et écrit par Prosper Mérimée (1803-1870), de « La morte amoureuse », issue des *Contes fantastiques*, recueil de nouvelles publié en 1836 et écrit par Théophile Gautier (1811-1872), et de « Véra », tirée des *Contes cruels*, recueil écrit par Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) et publié en 1883. Ces trois auteurs ont été sélectionnés puisqu'ils sont les plus représentatifs de cette période. Le choix des nouvelles a fait l'objet d'une grande attention. Chacune d'entre elles présente un rite de passage précis parmi les plus populaires, ce qui permet de constituer un ensemble diversifié. Effectivement, les rites étudiés sont ceux du mariage, de l'ordination, du sommeil et du deuil. Étant donné la notoriété de nos auteurs, les nouvelles de ce corpus ont été longuement étudiées. Nous allons donc reprendre certaines analyses déjà menées, dans le but de mettre à l'épreuve et de consolider notre hypothèse de travail. Évidemment, nous reprendrons également des analyses de

théoriciens du fantastique, de même que des analyses symboliques, sociologiques, ethnologiques, philosophiques et même psychologiques¹⁰.

Dans la nouvelle « Lokis », le personnage éponyme s'éprend d'une jeune fille et envisage de se marier. Le rite de passage est alors celui du mariage. C'est pour cette occasion que le narrateur vient lui rendre visite, dans son domaine isolé, et c'est alors qu'il apprend des choses troublantes sur son hôte, qui n'est pas exactement qui il dit être.

Dans le cas de « La Morte amoureuse », l'ordination de Romuald constitue la première instance du rite de séparation. Au même moment, il fait la rencontre de Clarimonde, dont il va tomber amoureux, alors que les plaisirs de la chair viennent à l'instant de lui être interdits. Cependant, Clarimonde sera peu de temps après déclarée mourante, et Romuald, ayant été appelé à son chevet, doit lui administrer l'extrême-onction. La mort de Clarimonde va déclencher un brouillage de la frontière entre le rêve et la réalité. Les rites de passage qui seront analysés dans cette nouvelle sont ceux de l'ordination et du sommeil.

Finalement, dans le cas de « Véra », il s'agit du deuil. Le comte d'Athol a dû passer par une douloureuse phase de séparation lors du décès de sa femme. Incapable d'imaginer la vie sans elle, il instaure des rites dans sa chambre isolée du monde extérieur pour s'imaginer qu'elle est encore à ses côtés.

Pour l'analyse des nouvelles et du domaine du fantastique, nous allons surtout nous référer aux principaux théoriciens du fantastique que sont Tzvetan Todorov, Pierre-Georges Castex, Roger Caillois et Louis Vax. Beaucoup de chercheurs se sont intéressés à la question de la définition du fantastique, et chaque chercheur semble avoir

¹⁰ Notons toutefois que beaucoup d'analyses psychanalytiques et psychocritiques ont été faites sur ces œuvres, mais nous ne les considérons pas dans le présent travail. Par ailleurs, certains chercheurs ont également jumelé le magnétisme, le spiritualisme et même l'épistémocritique avec le récit fantastique et, quoique ces analyses ont leur propre mérite, nous ne nous en approcherons pas, puisqu'elles ne nous sont pas utiles dans cette étude.

sa propre définition, et même leur façon de définir les différents thèmes du fantastique. La première partie du premier chapitre s'attarde à examiner les divers éléments de leurs définitions.

Nous allons également utiliser dans ce travail les notions de personnage principal, de narrateur-personnage et de phénomène fantastique. Il s'agit là des trois acteurs les plus importants d'un récit fantastique, qui ont été largement explorés par Joël Malrieu¹¹. Nous allons nous inspirer fortement de ses écrits pour clarifier ces concepts. Par la suite, nous allons également explorer le concept de distorsion spatiotemporelle. Certains chercheurs ont abordé ce concept en le considérant comme un thème du fantastique, pour ensuite le subdiviser en d'autres sous-catégories. Roger Caillois procède ainsi : il subdivise en douze aberrations ce concept, dans son texte « De la féerie à la science-fiction », premièrement publié en 1958¹². Todorov, quant à lui, décide de ne pas à en faire un thème, mais cherche quand même à le classer dans les thèmes du « je », une des catégories qu'il a créés pour son ouvrage *Introduction à la littérature fantastique*¹³. Rachel Bouvet, quant à elle, considère plutôt qu'il s'agit là d'un procédé de l'effet fantastique, au même niveau que le suspense et l'ambiguïté¹⁴. Notre analyse des distorsions spatiotemporelles, que percevons comme des conséquences des déraillements des rites de passage, servira à formuler une hypothèse sur le sujet qui nous est propre.

Ce mémoire est composé de trois chapitres, eux-mêmes subdivisés en trois sections. Pour le premier chapitre, nous nous attardons à définir le domaine du fantastique de fond en comble, avant de présenter les différentes notions que nous venons de présenter plus haut.

¹¹ Joël Malrieu, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992.

¹² Roger Caillois, « De la féerie à la science-fiction », *op. cit.*

¹³ Tzvetan Todorov, *op. cit.*

¹⁴ Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec, PUQ, 2007 [1998].

Nous parcourrons aussi les théories relatives aux concepts qui constituent l'approche ethnocritique dans la seconde partie du premier chapitre. Nous reparlerons des théories de van Gennep et de Turner, que nous avons mentionné plus tôt. Néanmoins, ces deux auteurs sont avant tout anthropologues et ethnologues. Pour articuler ces notions en littérature, nous allons utiliser les théories de l'ethnocritique de Jean-Marie Privat, Marie Scarpa et Sophie Ménard, théories qui se penchent sur l'aspect littéraire de l'ethnocritique.

La première et la deuxième section explorent donc respectivement le domaine du fantastique et l'approche ethnocritique. Dans la troisième section, nous proposons une hypothèse dans laquelle le fantastique et l'ethnocritique s'entrecroisent.

Le deuxième chapitre offre une première analyse de notre corpus, en se concentrant sur le personnage principal et le phénomène fantastique, ainsi que le rite de passage inscrit dans la nouvelle. Il s'agit du cœur de notre travail, puisque nous exposons à ce moment diverses façons dont notre hypothèse peut être appliquée dans des récits fantastiques. Le chapitre est séparé en trois sections, qui présentent chacune une nouvelle de notre corpus, qui elles-mêmes correspondent à un rite en particulier : le mariage, le sommeil et le deuil.

Enfin, le troisième chapitre procède au même travail, dans le but de montrer comment le temps et l'espace sont affectés par la liminarité. Il s'agit de mettre à l'épreuve la deuxième partie de notre hypothèse, afin de comprendre comment les distorsions spatio-temporelles peuvent se présenter comme des conséquences du déraillement des rites de passage. Nous allons également voir si elles provoquent d'autres distorsions à leur suite. Celles-ci sont au centre d'un conflit inhabituel, puisqu'à la fois liées à l'introduction du phénomène fantastique dans le récit ainsi qu'à la phase du rite de passage que vit un personnage.

Un récit fantastique a pour but de faire vivre de la peur et de l'angoisse chez le personnage principal et le lecteur empathique. Effectivement, le lecteur va souvent

s'identifier, voire s'associer au personnage principal, notamment grâce à certains repères qui permettent de l'extirper quasiment de son univers fictif. La plupart des personnages principaux de récits fantastiques sont des hommes ordinaires, que l'on pourrait croiser dans la rue à tout moment. Leurs péripéties et leur malheur viennent alors nous frapper avec une plus grande intensité. Nous vivons avec eux leurs émotions, alors qu'ils sont en train de perdre leur identité même.

CHAPITRE I

LES THÉORIES DU FANTASTIQUE ET L'APPROCHE ETHNOCRITIQUE

Ce premier chapitre présente diverses définitions qui serviront aux analyses à venir. Son but est de poser les bases pour effectuer un travail d'uniformisation et de clarification des diverses notions qui sont au fondement des théories du fantastique et de l'approche ethnocritique. Il se divise en trois sections. La première se penche sur des théories et notions primordiales qui encadrent le récit fantastique ; la deuxième explore le fonctionnement de l'approche ethnocritique, tandis que la dernière propose une manière inédite d'analyser le récit fantastique à partir d'une approche ethnocritique.

1.1. Balises pour les théories du fantastique : définition, personnage principal, phénomène fantastique, temps et espace

Le domaine du fantastique a été maintes fois exploré, et l'on peut dire qu'il y a autant de théories qu'il y a de théoriciens du fantastique. Certes, certaines théories se recourent, s'inspirent les unes des autres, puisque toutes s'inscrivent dans une riche et ancienne tradition de travail sur le fantastique, mais chacune d'elles présente des nuances importantes. Il est donc difficile de présenter une définition concise du genre fantastique¹⁵ : si l'un inclut telle œuvre dans une anthologie, l'autre peut la supprimer. Trouver un terrain commun est difficile pour le chercheur amateur. L'ouvrage de Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, résume trois définitions très

¹⁵ Certains chercheurs, comme Tzvetan Todorov, préfèrent les termes de « registre fantastique », pour justement souligner le manque de caractéristiques communes constantes d'une œuvre à l'autre.

populaires¹⁶ : celles de Castex, de Vax et de Caillois. Comme le souligne l'auteur, celles-ci se recoupent : « On le voit, ces trois définitions sont, intentionnellement ou non, des paraphrases l'une de l'autre : il y a chaque fois le "mystère", l'"inexplicable", l'"inadmissible", qui s'introduit dans la "vie réelle", ou le "monde réel", ou encore dans "l'inaltérable légalité quotidienne".¹⁷ » Cette citation nous servira de base pour la définition du fantastique dans le présent mémoire.

En fait, Todorov reprend surtout des éléments de la définition de Caillois. Effectivement, Caillois définit le fantastique ainsi : « Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne.¹⁸ » Le récit fantastique se déroulant dans un cadre réaliste, l'intrusion brutale, violente, d'un ou de plusieurs éléments inexplicables par les normes et lois de la réalité environnante provoque une rupture. C'est aussi ce que dit Castex : « [Le fantastique] se caractérise [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle.¹⁹ » Toutefois, même si cette citation démontre bien que le récit fantastique se déroule dans un cadre réaliste, vraisemblable, elle ne reflète pas assez la rupture, cette cassure qui en vient à aliéner la victime de cette intrusion. Quant à Vax, sa définition se rapproche de celle de Caillois, mais ses recherches se concentrent plutôt sur le sentiment d'étrangeté vécu à travers le récit fantastique, sur sa phénoménologie. Caillois a le mérite de souligner le « scandale, [la] déchirure [...] presque insupportable²⁰ » que provoque l'intrusion du phénomène fantastique dans le monde réel : il associe un état, une douleur, à l'irruption de l'insolite, primordiale pour que l'effet fantastique soit fort. En concevant le phénomène fantastique comme

¹⁶ À noter que seul le résumé des définitions que propose Todorov sera retenu de son travail. Effectivement, la propre définition de Todorov, qui propose de limiter le fantastique à l'instant d'hésitation entre deux explications, celle rationnelle et celle surnaturelle, ne convient pas à notre travail, car nous n'aborderons pas la question de la résolution, de l'explication du phénomène fantastique.

¹⁷ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸ Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161.

¹⁹ Pierre-Georges Castex, *op. cit.*, p. 8.

²⁰ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 14.

« l’irruption de l’inadmissible », Caillois propose une image figurée plus puissante que le « mystère » de Castex ou le « sentiment d’étrangeté » de Vax.

L’idée de la rupture qui fait violence joue un rôle essentiel dans la suite du présent chapitre. Observons maintenant de plus près le rôle du cadre réaliste dans un récit fantastique, celui du personnage principal, celui du phénomène fantastique, et les fonctions du temps et de l’espace dans ces mêmes récits.

1.1.1. Le cadre réaliste

Le souci du réalisme provient d’une volonté de réengagement avec une certaine sensibilité de la part des écrivains. Cela prend cœur dans « l’âge d’or du fantastique », comme Castex surnomme cette période, à savoir la France du XIX^e siècle. Certains auteurs romantiques, en réaction à la philosophie des Lumières et leurs textes jugés « trop rationalistes²¹ », vont produire des textes qui réintroduisent des phénomènes dignes de « croyances surnaturelles et superstitions [sous] l’influence des sciences occultes²² » en vogue à l’époque, comme le magnétisme et le mesmérisme. Le fantastique leur servira de pont entre le rationalisme des Lumières et la sensibilité romantique qu’ils cherchent à exploiter. Puis surviendra le mouvement réaliste, en réaction contre le romantisme, qui « jouissait alors de la faveur de la classe bourgeoise dirigeante²³ ». Le but du mouvement réaliste était de donner la parole aux classes sociales inférieures, en « [rejetant] les conventions et la suffisance de la classe bourgeoise²⁴ ».

²¹ Valérie Tritter, *Le fantastique, thèmes et études*, Paris, Ellipses, 2001, p. 7.

²² *Ibid.*, p. 7.

²³ Michel Laurin, *Anthologie littéraire, de 1850 à aujourd’hui, 2^e édition*, Montréal, Beauchemin, 2007 [2001], p. 12.

²⁴ *Ibid.*, p. 13.

La notion de « cadre réaliste » et ses synonymes, employés notamment par Todorov et Caillois tel que vu plus haut, s'inscrit dans le mouvement littéraire du réalisme, qui est apparu en France vers 1850 : l'auteur tente de représenter et d'imiter avec minutie et fidélité la réalité environnante, dans le but de la rendre convaincante :

[La littérature réaliste] prétend montrer la réalité telle quelle et ne pas l'embellir. [...] L'imagination n'est plus la qualité maîtresse du roman. Les romanciers réalistes aspirent à décrire la société de manière objective, voire scientifique, et ne se servent de la fiction que pour mieux convaincre le lecteur de la justesse de leur étude morale ou sociale. [Les romanciers réalistes] se documentent solidement et utilisent comme nouvelle source d'inspiration le réel et le présent, où ils puisent aussi bien leur intrigue que les caractéristiques du milieu social et les traits de caractère de leurs personnages.²⁵

Le tout s'inscrit dans l'ordre du vraisemblable. Néanmoins, à la différence des récits réalistes, le fantastique n'aborde par les thèmes privilégiés par des auteurs du réalisme, comme les classes sociales, notamment celle ouvrière.

À cet égard, le personnage principal ou la victime du phénomène fantastique présente généralement des caractéristiques qui respectent les normes, dans le but de créer efficacement un sentiment d'identification chez le lecteur. Le tout permet de ressentir efficacement l'effet fantastique : « [Le narrateur] facilite la nécessaire identification du lecteur avec les personnages.²⁶ » Ainsi, lorsque survient la rupture au sein de l'ordre reconnu, l'effet fantastique est accentué.

Mais qu'est-ce que l'effet fantastique exactement ? D'une part, il s'agit d'un « effet de lecture » qui se produit « lors de l'interaction entre un lecteur et un texte²⁷ » : « L'effet fantastique ne peut se produire que lorsque les trois éléments cités plus haut (les procédés, le plaisir de l'indétermination et la progression rapide à travers le texte)

²⁵ *Ibid.*, p. 15-16.

²⁶ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 91.

²⁷ Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures, essai sur l'effet fantastique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2007, p. 68.

sont présents.²⁸ » L'effet fantastique provoque de la peur et de l'angoisse chez le lecteur, par l'entremise du personnage principal, auquel le lecteur s'identifie.

Le « cadre réaliste » d'un récit fantastique se constitue à partir d'un héritage complexe, composé de divers éléments provenant de plusieurs courants littéraires, tels que le gothique, le romantisme et le réalisme : sans tomber dans la mélancolie et le mal-être, le contexte géographique du récit fantastique permet à ses participants d'exprimer leur sensibilité et leur subjectivité librement. Effectivement, il est important qu'un personnage puisse exprimer ses émotions pour que l'effet de peur, d'angoisse et/ou de terreur soit réussi²⁹.

1.1.2. Le phénomène fantastique

L'expression « phénomène fantastique » renvoie à ladite intrusion de l'inexplicable dans le cadre réaliste du récit fantastique, c'est-à-dire l'irruption du surnaturel dans le réel. Le théoricien Joël Malrieu emploie cette même expression pour traiter de l'intrusion du « surnaturel » dans la réalité. Il faut noter ici que le terme « surnaturel » ne comprend pas uniquement l'imaginaire populaire des fantômes, loups-garous, vampires et autres créatures magiques. Il faut considérer le surnaturel dans sa définition brute, comme un phénomène qui ne se conjugue pas avec les lois de la nature : il est « outre » la nature (d'où le préfixe « sur »). L'auteur le décrit ainsi : « Le surnaturel désigne l'ensemble des manifestations qui contredisent les lois de la nature.³⁰ »

²⁸ *Ibid.*, p. 68.

²⁹ Nous reviendrons sur ce sujet plus tard.

³⁰ Joël Malrieu, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p. 86.

Voici comment il approfondit sa réflexion sur le phénomène fantastique : « Le phénomène se trouve à cheval sur deux mondes, celui du vivant et celui du non-vivant [...].³¹ » Cette caractéristique de l’ambiguïté et de l’entre-deux, à savoir le chevauchement entre deux mondes d’apparence inconjugables, est la pierre angulaire de la réflexion qui sous-tend le présent mémoire, puisque cela provoque « une remise en cause [des] valeurs ou [des] systèmes [de représentation traditionnels que l’homme a du réel, de quelque ordre qu’ils soient, scientifique, religieux, juridique, moral, ou autre]³² ».

Dans le cas de notre corpus, les différents phénomènes fantastiques sont de l’ordre de l’indicible. Ce type de phénomène appartient à ce que l’on appelle le « fantastique de l’indétermination » ou le « fantastique de l’indicible », qui se résume ainsi :

Le « fantastique de l’indétermination », dans lequel les événements surnaturels, intériorisés, sont placés sous le signe de l’incertitude, et le lecteur est invité à utiliser de façon prioritaire son intellect plutôt que ses sens, afin de tenter de produire une interprétation. [Le fantastique de l’indétermination] met en place des stratégies narratives chargées d’ambiguïté, qui ne permettent pas de fixer le sens, et recourt donc quant à lui davantage à l’esthétique de la suggestion, de la retenue, de la litote. L’indicible serait donc mis en scène en employant tantôt les ressources de l’excès, tantôt celles de la retenue.³³

³¹ *Ibid.*, p. 87.

³² *Ibid.*, p. 88. Le caractère de la remise en question de la réalité du personnage sera davantage exploré dans la section **I.3.** de ce premier chapitre.

³³ Le procédé de « l’excès » présenté ici par l’auteur fait référence à l’excès d’informations que le personnage n’est pas capable d’interpréter. Timothée Picard, « Indicible et fantastique », *Acta fabula*, vol. 10, n° 6, 2009, p. 1. [En ligne] <https://www.fabula.org/acta/document5085.php#> (Page consultée le 9 janvier 2023). Picard propose ici un résumé de sa lecture de l’ouvrage de Nathalie Prince et Lauric Guillaud, *L’indicible dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, publié en 2008 chez Michel Houdiard Éditeur.

Le « fantastique de l'indicible³⁴ » ne décrit pas le phénomène fantastique tel que le ferait son opposé, le « fantastique de la monstration³⁵ ». Le personnage principal, ainsi que le lecteur, ne sont pas capables de déterminer la nature du phénomène fantastique à la fin du récit : a-t-il bien eu lieu ? ou cela n'était-il que le fruit de l'imagination du personnage ? Le doute est la clé de l'effet fantastique.

Il faut souligner qu'il y a une distinction à établir au sein du phénomène fantastique. Ce dernier se sépare en deux catégories : l'être fantastique et la distorsion spatiotemporelle. D'un côté, l'être fantastique (ou surnaturel) est un phénomène fantastique qui a une corporalité. Il peut s'agir d'un vampire, d'un fantôme, d'un loup-garou, d'une sorcière, d'un centaure, etc. Il s'agit souvent de figures folkloriques anciennes. D'autre part, la distorsion spatiotemporelle permet l'intrusion du fantastique grâce à une disruption de la continuité temporelle ou de l'intégralité spatiale.

1.1.3. Le personnage principal

Dans toutes les nouvelles de notre corpus, le personnage principal est un homme blanc, relativement aisé, qui se positionne également comme narrateur. Cela n'a rien d'exceptionnel, puisque tel est le cas pour la majorité des récits fantastiques du XIX^e siècle français :

Le personnage plongé au cœur du fantastique est généralement un homme. C'est celui qu'on nomme, dans le schéma actantiel, le sujet. C'est à lui que revient principalement l'autorité de la narration, à moins qu'on parle de lui. Il

³⁴ Au sujet du « fantastique de l'indétermination », voir le livre de Rachel Bouvet, *Étranges récits, Étranges lectures*, publié en 2007, et le livre d'Irène Bessière, *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, publié en 1973.

³⁵Le « fantastique de l'indicible » vient s'opposer au « fantastique de la monstration », « qui s'affirme par des formes extériorisées (usage abondant du personnel surnaturel), [qui] vise à produire un effet de terreur, et privilégie donc l'émotionnel à l'intellectuel ». Thimothée Picard, *op. cit.*, p. 1. À ce sujet, voir le livre de Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, publié en 1992, et celui de Denis Mellier, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, publié en 1999.

s'agit principalement d'hommes jeunes inclus dans la réalité, non fantastique par essence, mais plongés au sein de l'expérience fantastique [...].³⁶

Les trois œuvres du corpus sont en effet des récits homodiégétiques, dont la perspective passe par le narrateur. Cela veut dire que le lecteur a accès aux réflexions du narrateur, à son intériorité dans l'immédiat de l'action, mais pas à celle des autres personnages³⁷. Dans un souci de réalisme, le lecteur doit pouvoir s'identifier au personnage principal, afin de ressentir les sentiments de peur, d'angoisse, de terreur, qui peuvent survenir, et qui, selon certains, sont la clé de réussite du récit fantastique³⁸.

Le personnage principal se trouve souvent isolé, tant physiquement que mentalement : « Le héros fantastique, en particulier, est seul : solitude sociale, affective et intellectuelle qu'il revendique le plus souvent avec force.³⁹ » Cet isolement est également présent chez le lecteur, puisque l'acte de lecture se fait généralement seul : l'isolement comme point commun permet au lecteur de s'identifier au personnage.

Aussi, ce dernier a une certaine difficulté à s'intégrer à la communauté : « Le héros a un rapport particulier à la société : il n'est jamais reconnu socialement, ou qu'il participe de cet environnement et cherche vainement à s'y réaliser, ou qu'il s'en marginalise en s'isolant.⁴⁰ » Il est « mal à l'aise dans son univers⁴¹ », son « harmonie originelle [le semblant de cohabitation paisible] [n'est] qu'un leurre⁴² ». Notons que ce ne sont pas tous les personnages qui éprouvent un tel mal-être. Le protagoniste doit également avoir un équilibre mental faible pour être disposé à être choqué par sa

³⁶ Valérie Tritter, *op. cit.*, p. 66.

³⁷ Yves Reuter, *L'analyse du récit, 2^e édition*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 53.

³⁸ Pour plus de détails sur cette théorie, voir le livre de H.P. Lovecraft, *Supernatural horror in literature*, publié en 1927.

³⁹ Joël Malrieu, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁰ Valérie Tritter, *op. cit.*, p. 66.

⁴¹ Joël Malrieu, *op. cit.*, 116.

⁴² *Ibid.*, p. 117.

rencontre avec le phénomène fantastique. Le personnage, selon Malrieu, « n'est pas seulement ordinaire, il est généralement médiocre.⁴³ » Effectivement, si un personnage fort d'esprit, qui ne doute pas de ses capacités, rencontre le phénomène fantastique, il balaira facilement ses émotions du revers de la main, en les qualifiant d'étourdissement momentané. Il peut y avoir dissonance entre cette faiblesse de caractère et le lecteur, qui cherche à s'identifier au personnage. Néanmoins, le lecteur présente lui-même une faiblesse, puisqu'il est aveugle : s'il veut poursuivre le récit qu'il lit, il doit s'en remettre totalement à la narration. Il doit être empathique envers le personnage, afin d'oublier ses différences et d'adhérer à la fiction.

Le personnage principal est celui qui fait l'expérience de la rencontre avec le phénomène fantastique. Il devient alors la victime ou le témoin du phénomène fantastique, c'est-à-dire qu'il est celui qui est le plus affecté par l'intrusion du phénomène : « Ce sont des personnages essentiellement contemplatifs, passifs, qui, confrontés à un phénomène qui les domine et qu'ils ne maîtrisent pas, ont surtout un statut de victime.⁴⁴ » Il faut mentionner que le personnage principal n'est cependant pas toujours le narrateur (tel est le cas pour plusieurs récits de Mérimée, par exemple). Le narrateur est celui qui raconte le récit. Dans notre corpus, la narration est dévoilée selon la perspective d'un narrateur-personnage : le récit est présenté au « je », souvent de manière rétrospective. Le narrateur est un personnage dans le récit, il occupe une place physique, mais ce n'est pas toujours lui qui fait l'expérience du phénomène fantastique.

La majorité des récits fantastiques présentent le narrateur comme le personnage principal ; néanmoins, ce n'est pas toujours le cas. Il y a des récits où le narrateur n'est qu'un spectateur des ravages du phénomène fantastique : il est alors un narrateur-personnage et non un narrateur-témoin⁴⁵, car il participe tout de même à

⁴³ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁴ Joël Malrieu, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁵ Un narrateur-personnage raconte l'histoire de quelqu'un d'autre dont il a été témoin. Il n'a accès qu'à ce que lui-même perçoit ou ressent. Il fait partie du récit, c'est-à-dire qu'il est un personnage nommé, et

l'intrigue. Il n'expérimente que l'après-coup de la rencontre entre le personnage principal et le phénomène. « La Vénus d'Ille » de Mérimée exemplifie parfaitement ces propos étant donné que ce n'est pas le narrateur qui devient la victime du phénomène fantastique. Ce narrateur, qui reste anonyme tout au long du récit, est invité chez M. de Peyrehorade, qui vient de découvrir une magnifique statue de Vénus. Dans le but de rester plus longtemps pour examiner la Vénus, il est convié au mariage du fils de M. de Peyrehorade, Alphonse, à la jeune Mademoiselle de Puygarrig. Un jour, peu de temps avant la cérémonie, Alphonse, voulant jouer une partie de son jeu préféré, pose au doigt de la Vénus la bague de mariage. Il sera incapable de la lui retirer, et choisira une autre bague pour sa fiancée. Le même soir, pendant la nuit de noces, de gros bruits se font entendre, et Alphonse sera découvert mort, écrasé, peu de temps après. L'hypothèse formée par le narrateur – et le lecteur – est que la statue aurait possiblement pris vie pour aller réclamer la nuit de noces que la bague au doigt lui aurait autorisé. Le narrateur n'est manifestement pas la victime du phénomène fantastique, mais bien le spectateur des dégâts que la rencontre entre le personnage principal, Alphonse, et le phénomène fantastique, hypothétiquement la Vénus, a provoqués.

De la même façon, dans le cas de la nouvelle « Lokis » de Mérimée, faisant partie de notre corpus, le narrateur n'est pas la victime du phénomène fantastique, il n'en est que le spectateur.

Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que le jugement du personnage principal est souvent susceptible d'être remis en question. Rappelons-nous que le doute forme la pierre angulaire du genre fantastique. Or, c'est à travers le narrateur que ce doute s'exprime. Dans un premier temps, la narration est biaisée, puisqu'elle passe par son point de vue. Todorov traitera de la question ainsi : la « structuration du rapport entre

la narration est écrite au « je ». Au contraire, un narrateur-témoin ne participe pas à l'intrigue du récit. Marie-Thérèse Bataïni et Marie-Josée Dion, *L'analyse littéraire*, Montréal, Modulo, 1997, p.153-155 et 162-163.

l'homme et le monde » est « une perception du monde plutôt qu'une interaction avec lui⁴⁶. » Le lecteur n'a accès à l'univers environnant qu'à travers les yeux d'un narrateur partial. Dans un second temps, deux axes simultanés vont sous-tendre le discours du témoin ou de la victime du phénomène fantastique. Si le discours d'un personnage semble facile à démentir⁴⁷, il sera soutenu par un autre personnage plus crédible. Tel est encore le cas dans « La Vénus d'Ille » de Mérimée :

Lorsque la parole d'un personnage risque de ne pas suffire, c'est le narrateur qui assure le relais : la statue de *La Vénus d'Ille* n'a été vue en action que par un homme en état d'ivresse, un enfant et une folle, mais il suffit que le narrateur, archéologue de son état, rapporte ces témoignages avec sérieux pour qu'aussitôt le doute s'insinue à nouveau dans l'esprit du lecteur.⁴⁸

Effectivement, il n'est pas rare de rencontrer des personnages « rationnels », qui portent la voix de la raison et de la rationalité. Leur crédibilité est exprimée à travers leur « situation sociale et professionnelle » : « Le personnage appartient, en toute logique, aux couches aisées et cultivées de la population, et par là même, est *a priori* digne de foi.⁴⁹ » Ces personnages sont des professeurs, des savants, des archéologues, des érudits, etc. Ils présentent une connaissance intime du monde qui *a priori* est similaire à celui du lecteur, ce qui renforce l'effet d'identification chez lui. L'effet fantastique peut prendre place quand un doute raisonnable s'inscrit tant au sein du discours rationnel que dans le discours irrationnel.

De fait, dans la majorité des récits fantastiques, la suspicion autour d'un phénomène fantastique sera souvent propagée entre un personnage dont le lecteur doute de la crédibilité, et un autre, davantage crédible. Ainsi, dans le récit « Véra » de Villiers de l'Isle-Adam (qui fait partie du présent corpus), le doute du retour de Véra est partagé

⁴⁶ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 126-127.

⁴⁷ Dans certains récits fantastiques, le personnage principal est en état d'ébriété, ayant abusé de l'alcool et/ou de la drogue.

⁴⁸ Joël Malrieu, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 55.

par le comte d'Athol, mais aussi par son serviteur Raymond, qui se présente comme un personnage sain d'esprit.

1.1.4. Le temps et l'espace fantastique

La scène réaliste dans laquelle se déroule le récit sert de cadre environnant. Ainsi, un auteur va se baser sur des espaces géographiques et temporels qu'il a réellement expérimentés pour construire son univers narratif, le but étant d'offrir le plus de repères connus aux lecteurs, pour que l'effet fantastique soit efficace. Cette pratique remonte aux récits gothiques⁵⁰, dont la popularité a atteint son paroxysme entre 1780 et 1830 en Angleterre⁵¹. Le gothique, étant un précurseur du fantastique⁵², servira d'excellente source d'inspiration en termes de thèmes et sujets pour les fantastiqueurs du XIX^e siècle. Le gothique lui-même est fortement inspiré d'une prouesse architecturale qui remonte à l'Europe médiévale, à savoir les arcbutants, qui permettent de construire des édifices, et particulièrement des églises et des cathédrales, dans le but « d'évoquer la grandeur divine »⁵³. Les châteaux anglais, lieux par excellence du gothique,

partagent avec les bâtiments religieux ce goût pour le mystère et la démesure. Leurs longs corridors ténébreux, leurs grandes salles voûtées et leur vastitude constituent un contexte idéal pour des récits sentimentaux pimentés par des événements surnaturels (ou d'apparence surnaturelle) : apparition fantomatiques, tableaux animés, claquement de portes, passages secrets obscurs, lieux étranges ou souterrains labyrinthiques.⁵⁴

⁵⁰ Pour plus de lectures sur le genre gothique, voir les articles de Maurice Lévy, « De la spécificité du texte fantastique », *Recherches anglaises et américaines*, vol. VI, 1973, p. 3-13, et « Le roman gothique, genre anglais », *Europe*, n° 659, 1984, p. 5-13.

⁵¹ Alexandre Limoges, *Anthologie de la littérature fantastique*, Anjou, Les éditions CEC, 2015, p. 28.

⁵² Le gothique va « paver la voie du fantastique qui le suivra au XIX^e siècle ». *Ibid.*, p. 33.

⁵³ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 30-31.

C'est justement cette fascination pour l'architecture gothique qui va être transférée au fantastique et transcrite dans les récits par la quête de constructions réalistes.

Le labyrinthe est également un thème spatial directement inspiré du gothique et qui revient dans le fantastique. Dans un labyrinthe, le personnage principal perd de vue la bonne route, qui mène vers le centre, vers la vérité en d'autres termes. Plus le personnage s'enfonce dans le labyrinthe, plus il se perd, tant physiquement que psychologiquement⁵⁵. Entre culs-de-sac et détours, la vérité échappe au personnage principal, qui devient de plus en plus désorienté : « En somme, le labyrinthe est la métaphore généralisée du fantastique, trajet qui nous ramène fatalement à ce que nous cherchons à fuir, et ontologiquement, aux questions que nous voulons éluder.⁵⁶ »

De manière générale, les aberrations du temps et de l'espace sont des thèmes privilégiés dans le fantastique. Rappelons que le fantastique est l'intrusion de l'insolite dans la réalité. Dans certains cas, l'insolite peut prendre la forme de dérèglements du temps et de l'espace. À cet égard, Tritter note que plusieurs récits fantastiques présentent des endroits plus grands et étendus qu'ils n'y paraissent, tandis que le temps peut se figer ou s'accélérer :

Alors que préexistaient au fantastique des lieux codifiés qui permettaient d'objectiver la peur des personnages, tout espace devient potentiellement fantastique avant que d'être car il naît désormais d'un regard, de la subjectivité du personnage, d'où l'instabilité descriptive et par conséquent, le fantastique. Toute taxonomie s'avère, dès lors, impossible.⁵⁷

Fabre fait de ce thème la pierre angulaire du fantastique : « Le fantastique c'est, plus que tout, le franchissement du seuil, l'espace-temps étiré, équivoque.⁵⁸ » Todorov, quant à lui, traitera cette « transformation du temps et de l'espace » comme une « mise

⁵⁵ Il s'agit d'une notion fondamentale que Luis Jorge Borges (1899-1986) a développé davantage : « Le recueil de nouvelles de Borges, *L'Aleph*, présente [...] des labyrinthes réels où s'égarer non seulement la pensée mais le corps du héros, ce qui lie explicitement la sensation au sentiment. » Valérie Tritter, *op. cit.*, p. 59. (sic.)

⁵⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁸ Jean Fabre, *Le miroir de sorcière*, Paris, José Corti, 1992, p. 221.

en question de la limite entre matière et esprit⁵⁹ », c'est-à-dire que la perception de l'environnement du personnage principal ne correspond pas à celle du lecteur⁶⁰, qui n'a pas expérimenté ces distorsions spatio-temporelles.

Certains thèmes spatiaux et temporels utilisés dans le fantastique ont une place prépondérante, par leur fréquence d'apparition. « Minuit » est l'un de ces thèmes. Les récits fantastiques se déroulent souvent aux abords de minuit, au creux de la nuit :

Traditionnellement, l'instant fantastique a lieu la nuit, de préférence à minuit, l'heure intermédiaire, temps de l'horloge et temps mythique. Il est évident que la nuit, dans le genre fantastique, est perçue autant en termes spatiaux que temporels : elle enveloppe le héros et le phénomène qui l'atteint ; l'obscurité se fait si dense qu'elle en devient presque palpable.⁶¹

Minuit est aussi l'instant ambigu entre le creux de la nuit et le début du jour, soit le moment parfait pour que les êtres d'outre-tombe franchissent la frontière à ce moment poreuse pour revenir dans le monde des vivants. Beaucoup de récits ont lieu la nuit, à l'image des récits gothiques⁶² : l'obscurité rend la vérité difficile à repérer et à identifier. Il devient difficile pendant la nuit de mesurer le temps :

En s'enfonçant dans la nuit avec un mélange d'attrance et de crainte, le personnage pénètre avant tout dans le hors-temps : « Donc hier – était-ce hier ? oui, sans doute, à moins que ce ne soit auparavant, un autre jour, un autre mois, une autre année, - je ne sais pas. Ce doit être hier pourtant, puisque le jour ne s'est plus levé, puisque le soleil n'a pas reparu. Mais depuis quand la nuit dure-

⁵⁹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 126. Notons que Todorov classe la rupture de la limite entre matière et esprit comme un thème découlant de sa remise en question. Dans le pan-déterminisme fantastique, selon Todorov, la limite entre la matière et l'esprit perd son étanchéité : « Le pan-déterminisme signifie que la limite entre le physique et le mental, entre la matière et l'esprit, entre la chose et le mot cesse d'être étanche. » *Ibid.*, 119. Cela signifie que les relations mentales que les personnages établissent avec les objets dans un récit fantastique ont une répercussion directe sur l'environnement physique.

⁶⁰ C'est d'ailleurs en cela entre autres qu'intervient la narration biaisée : le lecteur ne peut vivre le récit qu'à travers les yeux du narrateur. Si ce dernier fait de mauvaises inférences, le lecteur n'aura pas accès à la vérité.

⁶¹ Valérie Tritten, *op. cit.*, p. 63.

⁶² « L'obscurité, les ténèbres, la nuit jouent dans tout conte fantastique un rôle trop évident pour qu'il soit utile de s'y appesantir. » Maurice Lévy, « De la spécificité du texte fantastique », *Recherches anglaises et américaines*, vol. 6, 1973, p. 8.

t-elle ? depuis quand ? ... Qui le dira? Qui le saura jamais ? (Maupassant, *La Nuit*.)⁶³

Le temps se disloque, ne répond plus aux lois naturelles : il présente une certaine autonomie. Son évolution habituelle est dérangée. On peut même dire que ses cadres de références sont mis à mal. Et cela fait écho à un autre thème très important, mais cette fois en ethnocritique du texte littéraire, à savoir celui de la liminarité.

1.2. Balises pour le domaine de l'ethnocritique : définition, rites de passage et phase liminaire, personnage liminaire, temps et espace

L'ethnocritique est un domaine de recherche en littérature relativement jeune⁶⁴. Il s'agit d'une approche théorique qui « se définit principalement [...] comme l'étude de la pluralité et de la variation culturelle constitutives des œuvres littéraires telles qu'elles peuvent se manifester dans la configuration d'univers discursifs plus ou moins hétérogènes et hybrides.⁶⁵ » Pour résumer, il s'agit d'une approche qui s'intéresse aux inscriptions ethnologiques dans des écrits littéraires, notamment ceux issus des mouvements réalistes et naturalistes de la France du XIX^e siècle. Ses théories s'inspirent de travaux d'ethnologues, d'anthropologues et de folkloristes pour former leurs propres théories applicables en littérature.

Comment appliquer ces théories anthropologiques et sociologiques à la littérature ? C'est cette question que l'ethnocritique, qui justement jumelle tous ces domaines, cherche à mettre en avant. En appelant moult chercheurs littéraires

⁶³ Joël Malrieu, *op. cit.*, p. 124.

⁶⁴ C'est en 1988 que Jean-Marie Privat mentionne pour la première fois le terme « ethnocritique » pour définir son approche analytique du livre *Madame Bovary* de Flaubert, dans son article « Essai d'ethnologie du texte littéraire : les charivaris dans *Madame Bovary* », *Ethnologie française*, vol. XVIII, n° 3, p. 291-295.

⁶⁵ Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dirs.), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Approches de l'imaginaire », 2011, p. 2.

structuralistes à leur aide, ceux en ethnocritique invoquent les avantages de leur domaine de recherche en stipulant « [qu’au] delà de la mise en intrigue et du personnage, [il permet] de repenser d’autres grandes catégories narratives, comme l’espace et le temps par exemple⁶⁶ ». Selon Marie Scarpa, l’intérêt littéraire de l’ethnocritique se trouve dans l’exploration des rites inscrits dans une cosmologie au sein d’un univers narratif :

[Le] roman moderne met en scène des conflits de cosmologie. Empruntant ce concept aux anthropologues M. Douglas et L. Dumont - cosmologie est une « théorie collective du monde », le « système du monde d’un groupe social », [V. Descombes] associe procès d’individualisation et définition du roman : le personnage moderne, s’éprouvant comme « un pur individu », tente de se poser « hors de toute identité institutionnelle » et entraîne de ce fait même la rupture, le changement dans la/les cosmologies romanesques. Si le rite permet donc de mesurer le type de « socialisation » (en termes d’intégration, d’autonomisation, etc.) du personnage et sa plus ou moins grande réussite, son organisation formelle aussi peut servir à penser la narrativité.⁶⁷

Selon Scarpa, il y a une manifeste « homologie entre le rite (de passage) et le récit, tant au plan diégétique qu’au plan énonciatif.⁶⁸ » Le récit des aventures d’un personnage romanesque sont souvent initiatiques, c’est-à-dire que le héros va recueillir des savoirs qui lui étaient auparavant inconnus et dont il va se servir pour grandir.

1.2.1. Les rites de passage

Les rites de passage ont une grande importance en ethnocritique, et c’est autour de ces notions que s’articulera le second axe de ce mémoire. Premièrement mentionnés

⁶⁶ Marie Scarpa, « Le personnage liminaire », Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dirs.), *L’ethnocritique de la littérature*, Montréal, Presses de l’Université du Québec, 2011, p. 181.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 179.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 179. Marie Scarpa cite Vincent Descombes, qui lui-même cite Mary Douglas et Louis Dumont.

par van Gennep dans son fameux ouvrage publié en 1909, les rites de passage se présentent comme des événements dans la vie d'un individu ou d'une collectivité qui soulignent un changement de statut, qu'il soit social, culturel, biologique, etc. Le mariage, le deuil et la puberté sont des exemples de rites de passage.

Les rites de passage s'exécutent en trois phases. Dans la première, la phase de séparation, l'individu en transition se sépare de sa communauté originelle. La deuxième phase se nomme la phase liminaire, aussi appelée phase marginale : l'individu se trouve dans un état d'entre-deux, en transition entre l'ancien statut et le prochain. Van Gennep spécifie qu'un individu qui passe par la phase liminaire « se trouve immédiatement et magico-religieusement, pendant un temps plus ou moins long, dans une situation spéciale : il flotte entre deux mondes.⁶⁹ » Victor Turner ajoutera à cela que la phase liminaire est ponctuée d'épreuves qui permettent à l'individu de s'affirmer dans sa nouvelle identité. La dernière phase est la phase de réintégration. Pour qu'un rite de passage soit complet, une communauté doit reconnaître le succès de la transition de l'individu. Une autre source fondamentale pour les rites de passage se trouve être l'ouvrage d'Yvonne Verdier *Coutumes et destin*. Cet essai, écrit par une ethnologue qui s'est intensément penchée sur la place du rite dans les récits, explique que les contes mettent en scène des rites de passage accomplis, et que, dans les romans, « on nous raconte ce qui se passe quand on s'en écarte⁷⁰ ».

Le corpus analysé dans ce mémoire présente quatre rites spécifiques. Dans la nouvelle « Véra », de Villiers de l'Isle-Adam, le comte d'Athol, en deuil, vient de perdre sa femme, décédée dans ses bras. Le deuil est un rite de passage où l'endeuillé doit apprendre à vivre avec l'absence d'un être aimé. La nouvelle « La morte amoureuse » de Gautier met en scène deux rites : celui de l'ordination et celui du sommeil. Le récit s'ouvre sur Romuald, le personnage principal, qui se fait

⁶⁹ Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1981 [1909], p. 28. En ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/gennep_arnold_van/rites_de_passage/rites_de_passage.pdf

⁷⁰ Yvonne Verdier, *Coutumes et destin*, Paris, Éditions Gallimard, 1995, p. 30.

ordonner prêtre: il passe du statut de simple étudiant en théologie à celui de prêtre. Le sommeil est également un rite du fait de sa répétition, des pratiques et des valeurs qui lui sont liées. Il s'agit d'un rite chargé de symboles, qui fait la transition entre « la période dite du Jour (la raison, la science, le rationnel...) » et « la période de Nuit (les rêves, l'irrationnel, l'intimité...) ». ⁷¹ »

Le sommeil est un rite important, spécialement pour Romuald, qui suit une routine quotidienne spécifique, ponctuées de prières et de sermons. Toutefois, le rêve, qui peut être perçu comme la phase liminaire du sommeil, permet au rêveur de « se dissocier ⁷² » et d'entrer dans une « réalité onirique ⁷³ » parallèle, où réalité et illusion se mélangent.

Enfin, le dernier rite est celui du mariage. Dans « Lokis » de Mérimée, Michel Szémióth, l'hôte du narrateur, doit se marier à une jeune Polonaise. Le mariage est un des rites sociaux les plus anciens de l'histoire, tout comme le deuil. Notons qu'il y a également d'autres rites de passage dans ces récits, mais nous n'examinerons que ces quatre rites. Leur prédominance est incontestée dans la société occidentale, particulièrement celle du XIX^e siècle, et cela justifie qu'on s'y attarde plus intensément.

1.2.2. La liminarité et la phase liminaire

Van Gennep est le premier à avoir proposé la notion de rite de passage, au début des années 1900. Par la suite, la notion de liminarité sera reprise et approfondie,

⁷¹ Jean-Claude Reinhardt, « Les rituels du coucher », *Gérontologie et société*, vol. 29, n° 116, 2006, p. 143. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2006-1-page-143.htm> (Page consultée le 9 janvier 2023)

⁷² Marie Scarpa, « L'Éternelle jeune fille », Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dirs.), *op. cit.*, p. 192.

⁷³ *Ibid.*, p. 192.

quelques soixante années après sa première mention, par Turner, en 1967⁷⁴. Le travail qu'a effectué Turner sur les recherches de Van Gennep lui permettront d'expliciter davantage cette notion abstraite qu'il résume ainsi :

This condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial.⁷⁵

La phase liminaire dépouille non seulement un individu des caractéristiques qui lui permettent d'être reconnu par sa société, mais le propulse également dans un état d'entre-deux, un « no-man's land », où les codes et les normes sont suspendus.

La réévaluation de la liminarité par Turner a pour effet d'ouvrir ce concept à une certaine inclusivité, ce qui permet de l'introduire à un plus grand domaine des possibilités. Effectivement,

Turner realized that "liminality" served not only to identify the importance of in-between periods, but also to understand the human reactions to liminal experiences: the way in which personality was shaped by liminality, the sudden foregrounding of agency, and the sometimes dramatic tying together of thought and experience.⁷⁶

Turner explique que la phase liminaire n'est pas seulement un état d'entre-deux, ce à quoi van Gennep la limitait. La grande différence entre van Gennep et Turner est que ce dernier ne limite pas la liminarité aux individus en transition. Il considère en effet que des sociétés complètes, des époques, des constructions peuvent présenter des caractéristiques liminaires. Il inclut le temps et l'espace dans la phase liminaire :

Time and space yield to great discontinuities and the liminal domain becomes the container of transformation. As such, liminal persons may discover revelatory knowledge and new awareness in that liminal time and space. Sacred

⁷⁴ La majorité des citations sur la liminarité est en anglais puisque le concept a été beaucoup plus exploré dans le domaine de l'anthropologie anglophone.

⁷⁵ Victor Turner, *The ritual process: structure and anti-structure*, New York, Cornell University Press, 1977, p. 95.

⁷⁶ Bjørn Thomassen, « The uses and meanings of liminality », *International Political Anthropology*, vol. 2, n° 1, 2009, p. 14.

time and space are characterized by the experience of darkness, death, awe, and descent to the womb of initiation and transformation. Forms of ecstasy are commonly experienced through the passages.⁷⁷

Les actions d'un individu dans un espace liminaire, c'est-à-dire l'espace qui se construit pendant sa phase liminaire, ont des impacts sur la réflexion et la formation de sa nouvelle identité. L'individu ne se reconnaît pas dans les structures qui l'entourent, et il doit donc réaffirmer son identité pour pouvoir retourner au sein de sa structure communautaire : « it [is] an in-between period between two structured world-views [where] "man asks radical questions", and where the "unquestioned grasp on life is loosened".⁷⁸ » La phase liminaire est caractérisée par une perte de l'ordre social et de sa structure équivalente, ce qui permet à l'individu de se questionner sur la nature de sa place dans la société.

Un individu dans sa phase liminaire va perdre les caractéristiques, les attributs et les composantes qui lui permettaient d'être identifié par sa communauté. Souvent, le personnage va passer par un ensauvagement⁷⁹, c'est-à-dire qu'il va davantage être proche des animaux que des humains. Certains auteurs vont aussi carnavaliser⁸⁰ l'individu : ils vont le transformer en ce qu'il n'était pas au départ. Le renversement est la clé de la carnavalisation : une jeune fille va se déguiser en garçon, un individu riche va vivre dans un état de pauvreté, etc. Rappelons que la carnavalisation (ou le carnavalesque) est une notion développée par Mikhaïl Bakhtine, issue de ses recherches sur les carnivals du Moyen Âge. Il s'agissait de festivités qui permettaient au peuple démuné de se moquer de ses dirigeants sans peur de représailles, dans le but

⁷⁷ Timothy Carson, *Neither here nor there, the many voices of liminality*, Cambridge, The Lutterworth Press, 2019, p. 6.

⁷⁸ Bjørn Thomassen, *op. cit.*, p. 20. Thomassen cite Karl Jaspers.

⁷⁹ La théorie de l'ensauvagement a été développée par Jean-Marie Privat, Marie Scarpa, Véronique Cnockaert et Daniel Fabre, en se basant sur les travaux de Jack Goody, à partir notamment de son ouvrage *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, publié en 1977 aux Éditions de Minuit.

⁸⁰ La carnavalisation est une notion développée par Mikhaïl Bakhtine dans ses ouvrages *La poétique de Dostoïevski*, publié en 1929, et *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, publié en 1940.

d'alléger l'oppression unilatérale des souverains au pouvoir. Les systèmes de valeur étaient renversés, le haut et le bas confondus. Sous l'optique du divertissement grotesque, on s'amusait à dépeindre les dirigeants dans des positions compromettantes, qui pouvaient inclure des substances douteuses. À cet égard, le déguisement était un élément important : pour que l'illusion soit efficace, certaines personnes prenaient l'apparence des chefs d'état.

C'est principalement ce renversement des valeurs, notamment à travers l'emprunt d'habits qui ne reflètent pas la position sociale véritable d'un individu, qui est repris par l'approche ethnocritique. Pour traiter d'un individu qui, dans sa phase liminaire, se défait des éléments qui lui permettaient d'être identifié par d'autres, certains chercheurs vont parler de carnavalisation. Le conte de Charles Perreault, « Peau d'Âne », publié en 1694, présente un tel cas de carnavalisation⁸¹.

1.2.3. Le personnage liminaire

Les théories de Van Gennep et de Turner ont servi d'inspiration à Marie Scarpa pour créer sa définition du personnage liminaire. Il s'agit d'un individu qui se trouve activement dans sa phase liminaire, mais qui n'est pas capable d'en sortir :

[Tout] personnage [...] se trouve sans doute amené à traverser une ou plusieurs étapes de la « marge » [...], mais il nous a semblé que certains d'entre eux précisément ne la traversaient pas du tout, ne « passaient » pas et c'est à ces

⁸¹ Ce récit débute avec un rite de passage : une jeune princesse, réalisant qu'elle doit se marier, fuit son château natal. Peau d'âne, néanmoins, revient après plusieurs épreuves auprès du Roi son père, et se déclare prête à se marier. Elle est passée de jeune fille éperdue à jeune femme mature et consciente de son devoir de princesse. Ayant trouvé l'amour auprès d'un prince pendant sa fuite, elle est prête à se ranger auprès de lui. Pourtant, ce n'est pas sans difficulté qu'elle est devenue une telle femme. Effectivement, son apprentissage a débuté lorsqu'elle a endossé le rôle de fermière, dont la tâche principale était de nettoyer l'auge aux cochons. Ses compagnons de ferme se moquaient d'elle car elle était toujours sale et la tiraillaient à tout bout de champ. Son identité est à ce moment victime d'un renversement : elle passe de princesse aux mains propres à fermière souillonne. Elle est victime d'une carnavalisation de son identité et de ses attributs. Cette analyse est tirée d'un exposé par Véronique Cnockaert le 15 octobre 2019, dans le cadre du cours LIT2035 – Ethnocritique, donné à l'UQAM.

figures bloquées sur les seuils, figées dans un entre-deux constitutif et définitif, « inachevés » du point de vue qui est le nôtre ici [dans le cadre de l'article], que nous proposons de réserver l'étiquette de « personnage liminaire ». ⁸²

Le personnage liminaire fonctionne sur la logique du « ni » : ayant délaissé sa structure communautaire, il ne peut y retourner, mais n'ayant pas non plus acquis sa nouvelle identité, il ne peut s'affirmer comme individu. Il « ne parvient pas à revenir de cette altérité⁸³ » dans laquelle il est coincé indéfiniment.

À cet égard, le personnage liminaire devient une sorte de paria, puisqu'exclu de sa société. Son entourage est incapable de communiquer avec lui, et vice versa. Il « échappe aux classements sociologiques⁸⁴ ». De plus, étant donné qu'un individu dans sa phase liminaire perd ses attributs et caractéristiques d'identification, « [son] invisibilité sociale peut être marquée par la perte du nom, par l'enlèvement des vêtements, insignes et autres signes de [son] premier statut. ⁸⁵ »

Le personnage liminaire peut parfois prendre la forme d'un individu sur-initié ou sous-initié⁸⁶. Un personnage sur-initié a des connaissances interdites pour son statut social. Ainsi, une jeune femme vierge qui se spécialise comme sage-femme est un personnage sur-initié : elle a des connaissances sur l'accouchement, alors qu'elle n'est pas encore passée par le rituel de la défloration. Un sous-initié, dans la même veine, est un personnage qui n'a pas acquis de savoirs nécessaires pour sortir de sa phase liminaire. Le tout peut être causé par des « défaillance rituelles⁸⁷ ». À partir du moment où le rite dérape, l'individu devient prisonnier de sa phase liminaire : « Le personnage liminaire, spécialiste du cumul des décumuls, est en quelque sorte un personnage-

⁸² Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 180.

⁸³ *Ibid.*, p. 181.

⁸⁴ Martine Segalen, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan Université, 1998, p. 36.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁶ « [Il] est, selon les circonstances et les contextes, un non initié, un mal initié ou un sur-initié (voire le tout en même temps) [...] » Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 181.

⁸⁷ Sophie Ménard, « Le "personnage liminaire" : une notion ethnocritique », *Litter@ Incognita*, Toulouse, Université Toulouse Jean Jaurès, no 8, 2017, p. 7. [En ligne] <http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/> (Page consultée le 9 janvier 2023)

témoin, placé simplement sur le degré ultime d'une échelle, celle du ratage initiatique, qu'emprunte à des degrés divers l'ensemble du personnel romanesque.⁸⁸ »

Néanmoins, le personnage liminaire, même s'il reste coincé dans cet état d'entre-deux, ne souffre pas nécessairement de sa condition : cela lui permet d'assurer un rôle particulier de guide et de protecteur. Effectivement, « [l']initiation impossible marque [le personnage liminaire] d'une altérité et d'une ambivalence constitutives qui autorisent parfois une véritable compétence. Figé sur les seuils, il peut en être le gardien ; actant de l'entre-deux, il peut faire le lien, etc.⁸⁹ »

1.2.4. Des figures importantes

Outre l'espace-temps de la phase liminaire, qui est par définition marginale, la relation de l'espace et du temps au sein d'une analyse ethnocritique n'est jamais fixe. Tout dépend de l'individu qui vit ces expériences. Un lieu peut avoir une signification symbolique pour un personnage, mais pas pour un autre. Néanmoins, certains lieux et temps partagent une symbolique du fait de leur historicité, de leur inscription dans le folklore. Tel est le cas pour les motifs généraux importants que sont la forêt, la nuit, et l'heure de minuit particulièrement, le seuil, la chambre close.

L'historien et helléniste Jean-Pierre Vernant indique que les jeunes hommes en Grèce antique, à l'aube de l'âge adulte, devaient survivre un certain temps dans la forêt en marge de la ville, sans aide ni équipement⁹⁰. Il s'agit d'ailleurs d'une première forme de phase liminaire : les jeunes hommes, ensauvagés car démunis de tout outil, étaient

⁸⁸ Marie Scarpa, *op. cit.*, p. 186.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 186.

⁹⁰ Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1996, 434 pages.

ignorés par leur société. Le but de cette expérience en forêt était d'aider ces garçons à acquérir des forces et à ouvrir leur esprit :

Dans une société où l'adolescence n'existe pas, où l'on passe de l'enfance à la vie adulte directement, il est socialement important de marquer un passage. Aussi, comme ce passage demande parfois une inversion des valeurs ou, dans notre cas, un exercice technique (la chasse), l'initiation se pratique en dehors de ce qui forme la cité, et souvent, comme le montre l'exemple de l'initiation d'Ulysse, sur les pentes d'une montagne couverte de forêt. De manière plus générale, les sociétés qui pratiquent, ou ont pratiqué, des rites d'initiations, « instaurent » des zones pour ces expériences. Et Van Gennep explique que: « ces zones sont ordinairement un désert, un marécage et surtout la forêt vierge, où chacun peut voyager et chasser de plein droit. »⁹¹

La forêt, étant donc « propice aux initiations⁹² », est restée dans l'imaginaire social et littéraire comme un espace de la marginalité. Reprenons « Peau d'Âne » comme exemple. Ce conte, paru en 1694, et qui suit la structure du rite de passage, indique que le personnage éponyme doit se cacher dans la forêt le temps de fuir son père, et que, une fois maintes épreuves passées, elle en ressort en princesse prête à se marier. Avant qu'elle n'entre dans la forêt, Peau d'Âne n'était qu'une jeune fille perdue ; et lorsqu'elle en sort, elle comprend son devoir de se marier pour assurer la pérennité de son royaume.

En ce qui concerne la nuit, qui n'est pas un moment fixe et tangible (« Plusieurs études descriptives [...] indiquent que la nuit ne peut pas toujours être appréhendée comme le simple symétrique du jour [...].⁹³ »), c'est l'instant où les frontières deviennent floues, du fait de l'absence de lumière, souvent synonyme de vérité. Le

⁹¹Nicolas Noël, *Les représentations de la forêt en Grèce ancienne : usages et imaginaires de l'espace boisé dans la littérature épique*, Maitrise, département d'Histoire, Université du Québec à Montréal, 2006, p. 84. L'auteur cite l'ouvrage Thierry Goguel d'Allondans *Rites de passages, rites d'initiation, Lecture d'Arnold van Gennep*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002.

⁹² *Ibid.*, p. 84.

⁹³ Jean-Pierre Desclés, « La nuit pensée et vécue comme une frontière quasi topologique », *Ateliers d'anthropologie*, n° 48, 2020 p.1. En ligne : <http://journals.openedition.org/ateliers/13561> (Page consultée le 9 janvier 2023)

symbolisme et l'inscription folklorique de la nuit sont immenses, ainsi que le souligne cet extrait :

Mais entrer dans la nuit, c'est revenir à l'indéterminé, où se mêlent cauchemars et monstres, les idées noires. [...] Comme tout symbole, la nuit elle-même présente un double aspect, celui des ténèbres où fermente le devenir, celui de la préparation du jour, où jaillira la lumière de la vie. Dans la théologie mystique, la nuit symbolise la disparition de toute connaissance distincte, analytique, exprimable, bien plus, la privation de toute évidence et de tout support psychologique.⁹⁴

En outre, minuit, qui se définit littéralement par « milieu de la nuit », est également un moment critique pour les expériences liminaires. Il s'agit du seuil entre la fin d'une journée et le commencement d'une autre, moment précis mais intouchable du changement, de la transition : « Minuit pour sa part est un point de bascule entre la mort et la vie. Avant, le soleil a cessé de vivre ; il renaît après l'allumage du feu au cœur de l'obscurité. [Minuit permet] le passage entre deux catégories opposées et complémentaires : l'homme et la femme, la mort et la vie.⁹⁵ » Il s'agit du seuil entre la fin de la nuit et le début du jour, la fin d'une journée et le début d'une autre.

Les seuils en ethnocritique prennent une double signification simultanée. Ils tiennent à la fois de la définition littérale et symbolique du terme. Effectivement, le seuil marque l'état de passage, tant physique que symbolique. Il peut s'agir du seuil d'une maison ou d'un temple, tout comme il peut s'avérer être une frontière symbolique entre un état et un autre : « Il symbolise à la fois la séparation et la possibilité d'une alliance, d'une union, d'une réconciliation.⁹⁶ » Quelques exemples de frontière symbolique sont les « seuils de l'été ou de l'hiver, de la saison ou de l'année, du mois

⁹⁴ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1982, p. 788.

⁹⁵ Danièle Dehouve, « Les liminalités dans les représentations du cycle solaire quotidien », *Ateliers d'anthropologie*, vol. 48, 2020, p. 14. [En ligne] <http://journals.openedition.org/ateliers/13566> (Page consultée le 9 janvier 2023)

⁹⁶ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 1017.

ou de la nuit ; seuil de la naissance, de l'adolescence ou de l'âge mûr ; seuil de la vieillesse ; seuil de la mort ; et seuil de l'autre vie – pour ceux qui y croient.⁹⁷ »

Van Gennep indique également ceci : « [le seuil] est la limite entre le monde étranger et le monde domestique s'il s'agit d'une habitation ordinaire, entre le monde profane et le monde sacré s'il s'agit d'un temple. Ainsi, "passer le seuil" signifie s'agréger à un monde nouveau.⁹⁸ » Le personnage liminaire par ailleurs est celui qui est « précisément incapable de quitter ces seuils singuliers.⁹⁹ » Il est dans l'incapacité de s'intégrer à une communauté, que ce soit celle qu'il vient de quitter, ou une autre.

Quels événements, quelles rencontres peut provoquer cette impossibilité de retour durant la phase liminaire ? Quels genres d'embûches peuvent créer un personnage liminaire ? Cette question est au cœur de notre hypothèse, que nous allons maintenant élaborer.

1.3. Entrecroisement des deux domaines : proposition et explication

Si les deux sections précédentes présentaient des notions établies, celle-ci est issue de recherches et de comparaisons entre les domaines du fantastique et de l'ethnocritique, et demeure purement hypothétique. Du fait du cadre réaliste du corpus étudié qui sous-tend les deux domaines, leur introduction nous paraît justifiée.

Notre hypothèse, grossièrement formulée, est que le personnage principal d'un récit fantastique passe par un rite de passage inaccompli. Très souvent, le personnage principal devient un personnage liminaire, et il reste coincé dans la marge : il ne peut

⁹⁷ Arnold van Gennep, *op. cit.*, p. 192.

⁹⁸ Arnold van Gennep, *op. cit.*, p. 29.

⁹⁹ Sophie Ménard, *op. cit.*, p. 2.

revenir à sa société d'antan du fait de son savoir acquis par violence sur ce qui ne devrait pas exister. Analysons maintenant chacun de ces points.

1.3.1. Le personnage principal

La plupart du temps, le personnage principal, comme il a été dit, devient un personnage liminaire dans un récit fantastique. Situé dans un cadre réaliste, ce personnage est familier avec les structures environnantes qui font écho à celles d'un lecteur du XIX^e siècle en France. Puis, de manière volontaire ou non, il effectue un rite de séparation. Cela peut prendre la forme d'un choix, comme dans la nouvelle « Qui sait ? » de Maupassant : le narrateur habite une maison isolée au cœur de la campagne, « solitaire » et « rêveur », car une « sorte de gêne¹⁰⁰ » le prive d'apprécier la compagnie des autres. La séparation peut également prendre la forme d'un voyage, comme dans le cas de la nouvelle « Arria Marcella » de Mérimée. Le narrateur effectue un voyage en Italie lorsque le phénomène fantastique survient. En fait, dans cette nouvelle, il y a aussi une deuxième séparation importante, qui prend la forme d'une émotion particulière, l'amour. En visite dans un musée avec des amis, le narrateur tombe amoureux d'une forme imprimée dans de la boue séchée. À partir de ce moment, il aura de la difficulté à se raccorder avec ses amis, son esprit étant occupé ailleurs.

Le sommeil peut également être une instance de séparation, comme pour « La cafetière » de Gautier. Le narrateur doit passer la nuit dans un hôtel, et lorsqu'il se retrouve seul dans sa chambre, la cafetière sur le bureau se transforme (ou est-ce une illusion onirique?) en jeune femme.

¹⁰⁰ Guy de Maupassant, « Qui sait ? », *La Peur et autres contes fantastiques*, Paris, Larousse, coll. « Petits classiques », 2009, p. 67.

Il est facile d'identifier une séparation quelconque dans un récit fantastique, car le personnage principal est généralement seul lorsqu'il fait la rencontre du phénomène fantastique. Effectivement, pour que le doute puisse s'incruster dans l'esprit du personnage principal, il faut qu'il soit le seul témoin dudit phénomène.

La rencontre avec le phénomène fantastique provoque chez le personnage principal une autre sorte de séparation, cette fois tragique. Rappelons que le phénomène fantastique est l'intrusion du surnaturel dans la réalité. Par cette rencontre infortunée, le personnage principal est désormais détenteur d'un savoir interdit : cela fait en sorte qu'il devient un sur-initié, à l'image du personnage liminaire. Le terme « sur-initié » fait référence au trop-plein de savoirs du personnage : il possède désormais trop de connaissances pour accomplir son initiation. Il est passé au-delà du statut d'initié, sans avoir terminé son initiation. Il lui est alors interdit de retourner auprès de sa communauté, car il est porteur d'un savoir sacré, voire débilitant, comme c'est le cas pour le narrateur de « Qui sait? » de Guy de Maupassant :

Ah ! mais non! Cette existence n'était plus possible. Et je ne pouvais pas garder le secret de ce que j'ai vu. Je ne pouvais pas continuer à vivre comme tout le monde avec la crainte que des choses pareilles recommencent. Je suis venu trouver le médecin qui dirige cette maison de santé, et je lui ai tout raconté.¹⁰¹

À la suite de cela, le narrateur se fait interner volontairement dans un pavillon isolé du centre de santé.

Généralement, le personnage principal d'un récit fantastique est voué à devenir un personnage liminaire. Témoin d'une réalité à laquelle il ne peut plus s'identifier, il reste coincé dans la marge. À cet égard, le rite de passage que subissait le personnage principal en vient à être interrompu indéfiniment. Victime de circonstances qui lui sont externes, le personnage principal devient sujet et objet : « [confronté] à un phénomène qui [le] domine et qu'[il] ne [maîtrise] pas, [il a] surtout un statut de victime.¹⁰² »

¹⁰¹ Guy de Maupassant, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰² Valérie Tritter, *op. cit.*, p. 67.

Néanmoins, pour parler de rite de passage, il faut pouvoir décerner une possible évolution, un passage d'un statut à un autre, ce qui, nous le verrons, fera défaut dans les récits fantastiques. Pour que le personnage principal devienne liminaire, il ne suffit pas de dire qu'il a subi un rite de séparation : il doit être engagé dans la phase liminaire. Cette dernière survient lorsque le phénomène fantastique fait son apparition dans le récit : il est impossible pour le phénomène de se présenter dans un cadre autre que liminaire.

1.3.2. Le phénomène fantastique

Nous avons observé que le personnage principal se situe souvent au cœur d'une phase liminaire, d'un passage, d'une transition, lorsqu'il fait la rencontre du phénomène fantastique. Effectivement, du fait de sa nature, des circonstances de son existence, le phénomène fantastique est liminaire, peu importe l'aspect qu'il prend. Prenons pour exemple un mort-vivant ou un être d'outre-tombe. Il s'agit de personnes décédées qui reviennent à la vie, qui « abolissent la distance qui sépare la vie de la mort¹⁰³ ». Ils ne sont ni vivants, ni décédés, ce qui provoque une déstructuration des lois et normes naturelles. Ils sont des êtres de la marge, coincés dans cet univers transitoire entre la vie et la mort.

Dans un cas comme « La Vénus d'Ille » de Mérimée, où le phénomène fantastique est – possiblement – l'activation de la statue par la mise en place de l'anneau à son doigt, la liminarité du phénomène se retrouve dans différentes caractéristiques. D'une part, la statue semble prendre vie, alors qu'ordinairement, elle

¹⁰³ *Ibid.*, p. 71.

n'est qu'un amas de marbre ciselé. D'autre part, elle semble s'animer aux abords de minuit, moment où les frontières autrefois nettes deviennent floues¹⁰⁴.

Dans le cas de certaines nouvelles, notamment celle de H. P. Lovecraft « La couleur tombée du ciel », le phénomène fantastique n'est pas descriptible, car aucun des référents humains ne peut le décrire : « Le fantastique [...] invente des êtres ou des choses ayant un poids perceptible et une étendue délimitable, mais dépourvus de forme, de couleur, de consistance et de toute propriété qui permettrait aux sens humains de les percevoir ou de les circonscrire¹⁰⁵. » Il est liminaire par l'échec des systèmes de langues et de concepts qui ne peuvent le décrire : il existe, mais il est innommable. Et puisqu'il est innommable, il n'est pas classable parmi les structures qui régissent la vie en société.

Chaque phénomène fantastique recèle donc, visiblement ou non, un aspect liminaire. C'est cet aspect essentiel qui, selon nous, provoque l'irruption du « sur »-naturel dans la réalité. Le mélange du possible et de l'impossible, de deux domaines incompatibles, est ce qui provoque « l'intrusion du mystère, de l'inexplicable ou de l'inadmissible¹⁰⁶ » dans le récit fantastique. La liminarité établit le phénomène fantastique comme un paradoxe : il possède en même temps qu'il ne possède pas les caractéristiques qui pourraient déterminer son existence : mort et vivant, substantiel et insubstantiel, etc. Il glisse et file à travers les réseaux de classification habituels.

Notons que les exemples décrits plus haut font référence à un fantastique de l'indicible. Néanmoins, il est de notre avis que les phénomènes fantastiques visibles, ces figures monstrueuses folkloriques (et donc appartenant au fantastique de la monstration), présentent également des caractéristiques liminaires. Par exemple, un loup-garou est mi-homme, mi-loup. Un vampire est un mort-vivant, et dans certains

¹⁰⁴ Nous reviendrons sur cet aspect dans la section 1.3.3. sur le temps.

¹⁰⁵ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰⁶ Nous paraphrasons la citation expliquée plus haut, à la section 1.1. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 31.

cas, mi-homme, mi-chauve-souris. Certes, ces créatures peuvent apparaître dans le fantastique de l'indicible, mais leur mode d'apparition est différent.

Comment expliquer la condition liminaire du phénomène fantastique, particulièrement chez les êtres d'outre-tombe ? L'hypothèse que nous formulons, à la suite de Privat, est que le retour de ces morts-vivants est intimement lié à leur type de décès, surnommé mauvaise mort, ou mal mort : « On peut résumer la littérature anthropologique assez abondante (souvent redondante) sur ce point précis de la *mauvaise mort* en disant que c'est une mort: 1- solitaire; 2- soudaine; 3- prématurée; 4- violente; 5- injuste; 6- inhumaine (le cadavre est défiguré); 7- dé-ritualisée (pas de *trépas*).¹⁰⁷ » Le mauvais mort, de par les circonstances douteuses de son décès, a la possibilité de revenir à la vie, plein de regrets et de remords, l'âme en peine. Le mauvais mort est un mort qui revient à la vie, car il lui est impossible de trouver le repos éternel du fait des conditions de son décès. Dans le domaine ethnologique, un bon mort en est un dont les rites de passage vers l'outre-monde ont été respectés et accomplis : lorsque les rites ne sont pas accomplis, le mort revient auprès des vivants, et cela provoque un phénomène fantastique.

1.3.3. Les conséquences de l'entrecroisement

Le but d'un récit fantastique est de causer le doute, l'angoisse, l'incertitude, chez le lecteur, en passant par l'entremise du personnage principal. Pour ce dernier, il s'agit de la confrontation face à l'impossibilité de la nature du phénomène fantastique qui suscite ces émotions. Le paradoxe impossible, l'inimaginable nature du phénomène fantastique, provoquent de la peur, de la terreur même, chez le témoin. Cette terreur est

¹⁰⁷ Jean-Marie Privat, « Le cadavre du réalisme », *Repenser le réalisme, Cahier ReMix*, n° 7, 2018. [En ligne] <http://oic.uqam.ca/fr/remix/le-cadavre-du-realisme> (Page consultée le 9 janvier 2023)

en fait la seule réponse possible : incapable de le nommer, de le classer parmi les structures, normes et lois naturelles, sociales et culturelles, faisant donc face à l'inconnu et un potentiel danger, le personnage principal prend peur. Son incapacité de prévoir les gestes et actions du phénomène le déstabilise, le trouble profondément : dans sa société d'origine, étant donné que tout était réglé par des structures communes, il pouvait facilement prédire les possibilités et résultats qu'engendreraient certaines actions. L'indéchiffrable qui lui fait face devient une possible menace, une incertitude imprévisible.

Qu'advient-il au personnage lorsque, plongé dans la phase liminaire, il fait la rencontre de ce phénomène qui défie toutes les lois de la nature ? Nous rappelons qu'il s'agit là de notre hypothèse : lorsque les rites de passage apparaissent dans des récits fantastiques, ils en viennent à être bouleversés, disloqués, et finissent par échouer dans leurs fonctions habituelles. Ils dérapent, faisant glisser le témoin dans un état de liminarité infini. Autrement dit, le rite de passage échoue. Effectivement, le personnage fait face à une réalité avec laquelle il ne peut composer, dont il ne connaît absolument pas les règles, à savoir celles qui entourent l'existence du phénomène fantastique :

Le récit fantastique repose [...] sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement.¹⁰⁸

Le personnage principal va alors être obligé de rectifier sa trajectoire dans son parcours rituel, pour pallier l'instabilité de cette nouvelle réalité.

Plongé dans la période de malléabilité par excellence qu'est la phase liminaire, il se recompose en fonction des nouveaux savoirs sur le phénomène fantastique, qui provoquent un questionnement sur sa réalité. Bien sûr, le personnage n'accepte pas d'avoir fait cette rencontre : il doute de ses sens, il est plongé dans l'angoisse, etc. Mais,

¹⁰⁸ Joël Malrieu, *op. cit.*, p. 49.

le simple fait de se poser des questions sur ce dont il a été témoin, ou sur l'état de ses sens, va le lancer dans une spirale sans fin qui l'éloigne du chemin du retour, de la lumière.

Néanmoins, le personnage principal est habituellement seul à faire cette rencontre avec le surnaturel, il est le seul à être témoin de cette nouvelle réalité. Ainsi, au moment où il va vouloir retourner dans sa communauté, ce retour va lui être interdit. Désormais sur-initié, du fait de sa connaissance d'une réalité conflictuelle avec ses savoirs, le personnage va être exclu de sa société et sera incapable de s'y réintroduire. Il deviendra un personnage liminaire. La remise en question de la réalité est la clé de l'échec du rite de passage : ayant perdu ses assises, le personnage principal entre en conjectures et hypothèses qui l'éloignent de plus en plus d'une possible agrégation. Son univers est chamboulé, et cela l'empêche de retourner paisiblement auprès des autres.

1.3.4. Le temps et l'espace

Les thèmes du temps et de l'espace vont également subir des dérapages au moment où le personnage principal va s'enfoncer dans sa phase liminaire. Puisque ce dernier perd tous ses repères habituels, c'est-à-dire les structurales sociales avec lesquels il a grandi, il est logique que ses jalons spatiotemporels en subissent également les conséquences : « [Les] transgressions des lois fondamentales qui président à la régularité de l'ordre naturel avaient abouti [à] des violations mettant en cause jusqu'aux cadres a priori de la perception : l'espace et le temps.¹⁰⁹ »

Des distorsions spatiales et temporelles vont donc survenir autour du personnage principal. À savoir si ces dérapages sont causés par l'intrusion du

¹⁰⁹ Roger Caillois, *op. cit.*, p. 37.

phénomène fantastique, ou s'ils sont des conséquences de la phase liminaire, la question sera examinée plus tard, puisque la réponse peut varier selon le récit. Toutefois, comme il a été dit dans les sections précédentes, ces thèmes fonctionnent par l'entremise de figures, qui ne sont pas récurrentes dans chaque récit fantastique.

Voici quelques effets sur le temps et l'espace que le dérapage de la phase liminaire peut causer. D'un côté, le temps peut se disloquer : il peut s'écouler plus rapidement ou plus lentement qu'à l'habitude, il peut s'arrêter ou se répéter. Effectivement, le phénomène fantastique, du fait des violences qu'il fait subir à la réalité, bouleverse le temps : « Le phénomène est d'autant plus anxiogène qu'il contredit notre représentation linéaire du temps, fondée sur l'irréversibilité.¹¹⁰ » Par ailleurs, comme il a été dit plus haut (dans la section *I.1.4.*), lorsqu'il fait nuit, la mesure du temps devient difficile à évaluer, les frontières se brouillent. Le temps devient alors malléable, il devient un jouet.

Ce faisant, le temps disloqué affecte parfois le phénomène fantastique. Par exemple, dans « La Chevelure » de Maupassant, une tresse de cheveux demeure inaffectée par le temps, et agit comme médium de passage pour sa propriétaire. Aussi, dans « Le pied de momie » de Gautier, un pied de princesse intact, épargné par le temps, permet au personnage principal de voyager dans le passé, et de rencontrer ladite princesse. Dans le cas de cette dernière nouvelle, ainsi que dans « Arria Marcella » du même auteur, le fantastique va se servir de cette dislocation du temps pour revisiter le passé : « Par le biais du fantastique, le passé va se ranimer.¹¹¹ » La fascination pour le passé est exploitée à travers le jeu du dérapage du temps.

D'un autre côté, comme pour le temps, l'espace peut également se désarticuler. Par exemple, un espace qui semble fini peut s'allonger à l'infini :

Il s'agit de nier soit l'espace géométrique : infini, homogène, tridimensionnel, équipollent ; soit le temps abstrait : infini, irréversible, irréparable, isochrone.

¹¹⁰ Joël Malrieu, *op. cit.*, p. 121.

¹¹¹ Valérie Tritter, *op. cit.*, p. 64.

[...] Des espaces possèdent plus de trois dimensions, se télescopent mutuellement, sont polarisés de manière inexplicable ou comportent d'inadmissibles lacunes.¹¹²

En écho au phénomène fantastique qui ne respecte pas les cadres de la réalité, les lois de la physique ne sont pas respectées par l'espace spatiotemporel en crise : « [Le] fantastique dérive de la conception du monde intronisée par les sciences physiques et [il consiste] en une rupture caractéristique de ses lois fondamentales.¹¹³ »

Le labyrinthe, à cet égard, est une figure spatiale privilégiée. Il s'agit d'un espace que l'on pense fini, mais dont le dépliage spatial est irrégulier, car il a une « forme à géométrie variable¹¹⁴ » : « C'est l'un des espaces les plus fantastiques qui soit, car contradictoire. Le paradoxe de cet espace est qu'il tient à la fois du lieu clos et du lieu ouvert : sans fermeture, mais sans échappée non plus.¹¹⁵ » Le labyrinthe est un espace liminaire, du fait de sa présence et de son absence simultanée : on peut y entrer, mais on ne peut en sortir. En plus, le labyrinthe est un symbole « lié au vertige du sens et de l'identité¹¹⁶ » : « [Le] labyrinthe doit à la fois permettre l'accès au *centre* par une sorte de *voyage* initiatique, et l'interdire à ceux qui ne sont pas qualifiés.¹¹⁷ » Le tout provient d'un motif populaire dans l'Antiquité grecque, à savoir la catabase. En explorant le labyrinthe, le héros doit pouvoir se découvrir, explorer son identité, afin d'atteindre l'essence de sa personne lorsqu'il atteint le centre : « Le labyrinthe conduit aussi à l'intérieur de soi-même, *vers une sorte de sanctuaire intérieur et caché, dans lequel siège le plus mystérieux de la personne humaine.*¹¹⁸ »

Les qualités du labyrinthe mentionnées ici font en sorte qu'il peut être désigné comme un espace liminaire par excellence, car paradoxal en sa géométrie. Le héros qui

¹¹² Roger Caillois, *op. cit.*, p. 38.

¹¹³ *Ibid.*, p. 33.

¹¹⁴ Valérie Triter, *op. cit.*, p. 59.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 640. Les auteurs soulignent.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 642. Les auteurs soulignent.

l'explore va en ressortir généralement avec une nouvelle prise sur son identité, tout comme les épreuves subies pendant la phase liminaire doivent le faire. Cette notion fait écho à la « catabase », motif que l'on retrouve dans les épopées grecques. Cela représente la descente aux enfers, puisque diverses épreuves difficiles doivent être traversées, mais cette descente symbolise également la découverte de soi-même¹¹⁹. Et si le héros reste coincé dans cet espace liminaire, il deviendra un personnage liminaire, puisqu'il sera incapable d'en atteindre le centre, et donc d'atteindre l'essence de sa personne. Cela dit, si le héros est sur le bon chemin, qu'il approche du centre, mais que le labyrinthe s'envole, disparaît pour une quelconque raison, le héros deviendra également un personnage liminaire, puisque la vérité sur sa personne lui sera enlevée, deviendra hors d'atteinte.

Un dernier motif particulièrement intéressant est celui des Limbes. Il s'agit d'un espace qui présente le dérapage du temps et de l'espace simultanément. Il est à la fois hors-temps et hors-espace. Les Limbes n'ont pas de localisation physique, ils n'existent pas dans notre réalité. Ils n'ont pas de consistance physique : ils sont hors-espace. De plus, un individu dans les Limbes ne vieillit pas : le temps est immobile. Cela fait en sorte qu'ils sont hors-temps. Si les Limbes ont une origine religieuse, leur entrée dans le folklore leur permet de prendre une distance avec leurs origines. Autrefois, un bébé qui décédait avant d'accomplir le rituel du baptême était voué aux Limbes ; aujourd'hui, la croyance veut qu'un bébé qui décède avant d'être nommé est destiné aux Limbes. Par extension, dans le langage courant, le terme a été repris pour désigner une « région mal définie, un état vague, incertain¹²⁰ ». Les êtres coincés dans les Limbes ne sont pas affectés par le temps, et n'occupent aucune place physique dans l'espace. Notre hypothèse est la suivante : au fur et à mesure que le personnage principal devient personnage liminaire, son environnement spatiotemporel prend à

¹¹⁹ Bly, Robert, *L'homme sauvage et l'enfant*, Paris, Le Seuil, 1992, 352 pages.

¹²⁰ « Limbes », dans Le Petit Robert de la langue française, 2021. [En ligne] : <https://petitrobert12-lerobert-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/robert.asp> (Page consultée le 9 janvier 2023)

l'occasion les caractéristiques des Limbes, à savoir le déploiement d'un espace non-physique entre le royaume des vivants et des morts, où le temps est aboli.

Voici donc les grandes lignes de notre hypothèse, qui propose d'examiner des récits fantastiques du XIX^e siècle en France sous une approche ethnocritique. Selon nous, un rite de passage en cours dans un récit fantastique échouera à la suite de la rencontre entre le personnage principal et le phénomène fantastique. Le personnage principal deviendra un personnage liminaire, coincé dans la marge. Le prochain chapitre examinera en profondeur les mécanismes qui entrent en jeu lors de l'interruption d'un rite de passage dans un récit fantastique, en mettant l'accent sur le personnage principal et le phénomène fantastique, à travers les nouvelles du corpus de ce mémoire.

CHAPITRE II

LE POINT DE DÉRAPAGE : LA RENCONTRE ENTRE LE PERSONNAGE PRINCIPAL ET LE PHÉNOMÈNE FANTASTIQUE

Ce chapitre se penche sur l'articulation de notre hypothèse au sein de récits fantastiques. Comme nous l'avons déjà dit, la rencontre entre le phénomène fantastique et le personnage principal est le point de dérapage des rites de passage. La liminarité du phénomène fantastique entraîne celle du personnage principal et l'exacerbe jusqu'à un point de non-retour. C'est exactement ce qui se produit dans chacune des nouvelles de notre corpus, et nous allons analyser plus précisément le déroulement de ces déraillements dans le chapitre présent.

Quant à savoir comment une figure fantastique est capable de sortir de la phase liminaire qui le définit, d'achever son évolution identitaire, c'est une question qui dépasse le cadre de cette étude, puisque nous avons choisi de nous attarder sur la phase liminaire du personnage principal. Seuls les rites de passage du personnage principal sont étudiés, et non pas ceux du phénomène fantastique, s'il y a lieu. Par ailleurs, cette question obtient facilement une réponse dans certains récits. Un apparent passage, souvent présenté par la résolution du conflit qui poursuit la figure fantastique jusque dans la mort, symbolise l'acquisition du repos éternel. Le dénouement est généralement explicite dans le récit, lorsqu'il y en a. Le fantôme disparaît pour toujours, le loup-garou redevient humain, etc. Toutefois, pour certains récits, comme « La Cafetière » de Gautier, la figure fantastique ne peut pas évoluer, il n'y a même pas de repos possible. Il n'y a pas ce dénouement libérateur, qui lui permet de quitter le monde des vivants sans regrets. Dans le cas nommé, le narrateur apprend que la jeune femme avec laquelle il a dansé pendant la nuit était en fait la sœur du propriétaire de l'hôtel, décédée

d'une « fluxion de poitrine à la suite d'un bal.¹²¹ » Elle a succombé à une mauvaise mort, tel qu'il a été défini plus haut¹²², étant donné que sa mort est soudaine, prématurée et violente. Il s'agit d'une mort injuste, car elle n'était pas en âge de mourir : elle venait à peine d'être introduite à la société mondaine. C'est pourquoi, l'âme en peine, elle revient parmi les vivants pendant la nuit pour revivre sa dernière soirée, lors du bal. En ce qui concerne le phénomène fantastique incarné par des distorsions spatiales et temporelles, le chapitre 3 s'attardera plus amplement sur la question.

À travers les trois nouvelles de notre corpus, quatre rites de passage seront analysés : le deuil, l'ordination, le sommeil et le mariage. Le deuil sera exploré à travers le récit de « Véra », l'ordination et le sommeil, à travers « La morte amoureuse », et le mariage sera présenté dans « Lokis ». Parmi notre corpus, on peut repérer un thème qui revient auprès de chacun des personnages principaux : le malaise de vivre dans un monde qui ne les satisfait plus.

Nous analyserons le phénomène fantastique en même temps que le personnage principal, car l'un est intimement lié à l'autre ; il est impossible de les analyser séparément. De plus, vu que les trois nouvelles présentent un fantastique de l'indicible, rien de concret ne peut être dit sur le phénomène, autrement qu'en lien avec les personnages qui en sont les témoins. L'analyse s'attardera donc à dénouer trois points importants dans chaque nouvelle : comment le doute se dessine-t-il dans le récit ? Comment la nouvelle s'inscrit-elle dans le fantastique de l'indicible ? Quel rôle jouent le doute et l'indicible dans l'articulation des phases des rites de passage présents dans la nouvelle?

¹²¹ Théophile Gautier, *Récits fantastiques*, Paris, GF Flammarion, 1981 [1831], p. 63.

¹²² Jean-Marie Privat, *op. cit.*

2.1. « Se trouver entre les griffes d'un animal si féroce.¹²³ » – « Lokis », de Prosper Mérimée

La nouvelle « Lokis », écrite par Prosper Mérimée (1803-1870), a été publiée en 1869 sous le titre provisoire suivant : « Le manuscrit du professeur Wittembach ». Il s'agit du dernier conte écrit par Mérimée. Le récit s'ouvre sur le professeur et archéologue Wittembach, le narrateur, dont le rôle est de « [contribuer] à donner une plus grande crédibilité au récit, puisqu'il possède un esprit rationnel et scientifique et fait preuve d'impartialité devant la réalité des faits.¹²⁴ » Dès lors, le professeur prend le rôle du personnage rationnel, à qui le lecteur peut s'identifier. Il est en train de lire à son étudiant les notes de sa rencontre avec le comte Michel Szémioth en 1866. Le père du comte avait eu en sa possession un livre que le professeur cherchait ardemment à consulter. Wittembach se rend donc en Lituanie, où il fait la rencontre du comte Szémioth, de sa mère, qui aurait été agressée par un ours, et du docteur de la matriarche. Le comte devant se marier sous peu avec une jeune Polonaise du nom de Ioulka Iwinska, aussi nommée Julienne, il invite le professeur à rester pendant les célébrations. Le mariage a lieu sans problème, mais le lendemain de la nuit de noces, la nouvelle épouse est retrouvée morte, ayant succombé à des blessures ressemblant aux griffes d'un ours. Quant au comte, il est disparu sans laisser de traces.

2.1.1. Une nature double

Le doute et l'incrédulité, qui prédominent du début à la fin ce récit, interviennent sur plusieurs niveaux. Le doute s'installe en premier lorsque le médecin

¹²³ Prosper Mérimée, « Lokis », *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Paris, GF Flammarion, 1982 [1869], p. 189.

¹²⁴ Maria Cristina Risco Salanova, « Noces sanglantes chez Mérimée : *La Vénus d'Ille et Lokis* », *Littératures*, n° 22, 1990, p. 84.

de la mère du comte raconte au professeur son attaque par un ours, il y a près de vingt-sept ans de cela. L'événement a eu lieu deux jours après le mariage du père et de la mère du comte. L'attaque d'un ours est malencontreuse, mais cela fait partie des risques de la chasse ; effectivement, les parents du comte étaient ensemble au milieu d'une partie de chasse dans la forêt adjacente à leur domaine. Le doute s'insinue au moment où, quelques semaines après ladite attaque, la femme du comte est déclarée « grosse¹²⁵ », c'est-à-dire enceinte. Serait-elle enceinte de l'ours ? Si oui, quelles étaient les circonstances de l'attaque pour qu'un tel résultat soit possible ? Considérant que personne n'était présent pendant l'attaque pour en décrire les faits, et que la mère du comte est tombée malade immédiatement après, affliction qui a provoqué chez elle un état permanent de folie¹²⁶, toutes les hypothèses sont bonnes.

À cet égard, on peut stipuler que le fantastique de cette nouvelle se range du côté de l'indicible. L'hypothèse du lecteur, suggérée entre les lignes par le professeur Wittembach, est que le comte Szémioth est mi-homme et mi-ours, un être hybride résultant de l'agression de sa mère par un ours. Il présente en effet une « bizarrerie de caractère¹²⁷ » et un physique particulier :

[Le] professeur Wittembach ne manque pas de faire lui-même certaines observations touchant le physique du comte : ce « feu sombre » qui brille dans son regard, soulignant la disposition de ses yeux, « trop rapprochés » ; la « carrure herculéenne » et les « bras nerveux couverts d'un duvet noir ». Tout ceci imprime à la personne de Michel Szémioth un caractère de dualité, dont il prend lui-même conscience, et qui ne laisse pas de le tourmenter.¹²⁸

Ses actions ne manquent pas également de faire naître des questionnements : « ses gestes les plus innocents, fussent-ils simplement plaisants ou même chevaleresques,

¹²⁵ Prosper Mérimée, *op. cit.*, p. 188.

¹²⁶ « - Elle est folle de peur... - De peur? Comment est-ce possible ? - D'une peur qu'elle a eue. » *Ibid.*, p. 187.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 184.

¹²⁸ Jean Decottignies, « "Lokis" : fantastique et dissimulation », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 71, n° 1, 1971, p. 22-23.

sont affectés d'une ambiguïté qui échappe à toute analyse.¹²⁹ » Par exemple, le comte n'avait pas pu accueillir le narrateur à son arrivée au château, car il était en proie à une fâcheuse migraine, indisposition qui survient fréquemment. Alors, curieux de voir son invité, il décide de grimper dans l'arbre adjacent à la fenêtre du professeur, et, « ce faisant, il évoque chez celui qui le surprend dans cette position l'idée de quelque animal fort lourd, et notamment d'un ours [...].¹³⁰ » D'autres événements font écho à cette pulsion animale, notamment lorsque le comte tente d'étreindre et d'embrasser sa fiancée. Le geste va causer de la douleur à la jeune fille, qui va alors « se plaindre de la brutalité de son étreinte¹³¹ ».

Néanmoins, la nature animale du comte, si le lecteur penche en faveur de cette explication surnaturelle, est dissimulée presque parfaitement, si ce n'était des animaux du domaine qui sont pétrifiés de peur à son approche¹³². Le comte questionne le professeur à savoir pourquoi les animaux ont peur de lui, spécifiant qu'il ne « bat jamais les chevaux ni les chiens¹³³ ».

Mérimée va même jouer sur l'ambiguïté de la nature du comte en introduisant ce « proverbe lithuanien pour épigraphe : Miszka su Loki / Abu du tokiu.¹³⁴ » La traduction de ce proverbe est « Michel avec Lokis, les deux font la paire.¹³⁵ » Si l'on précise que « Lokis » signifie ours en lituanien, le proverbe peut se lire ainsi : « Michel et ours, les deux font la paire. » Or, le prénom du comte est Michel. Mérimée indique explicitement que le comte et l'ours sont liés d'une certaine façon, sans pour autant indiquer comment ou pourquoi.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹³¹ *Ibid.*, p. 23.

¹³² « [À] quelques pas du comte [le chien] mit sa queue entre les jambes, se rejeta en arrière et parut frappé d'une terreur subite. » Prosper Mérimée, *op. cit.*, p. 197-198.

¹³³ *Ibid.*, p. 198.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 183.

¹³⁵ Thierry Laurent, « Prosper Mérimée et la Lituanie », *Darbai ir Dienos*, vol. 55, 2011, p. 179.

Néanmoins, le comte est présenté comme un aristocrate, un gentilhomme, dans un pays, la Samogitie, où vivent « les barbares¹³⁶ », aux dires du comte lui-même. Il est le symbole d'une classe sociale supérieure, d'une « aristocratie éclairée¹³⁷ ». Effectivement, comme le souligne Jean Decottignies, le comte possède une bibliothèque où sommeillent les plus vieux livres de son pays ; [il est] « ami des sciences et des lettres », il accueille avec faveur la mission du philologue [Wittembach]. Il connaît plusieurs langues et s'entretient même savamment de cette langue jmoude, qu'il s'abstient toutefois de parler et d'écrire. Son hôte le juge « parfaitement raisonnable » et même instruit. Il se passionne, en effet, pour les ouvrages de métaphysique et de physiologie ; et ses préoccupations morales s'expriment dans un entretien philosophique avec le professeur.¹³⁸

D'ailleurs, ledit entretien philosophique expose les préoccupations de nature métaphysique du comte, à savoir la double nature de l'homme : « [Comment] expliquez-vous la *dualité* ou la *duplicité* de notre nature ? ...¹³⁹ » Il se questionne sur le combat éternel entre la rationalité et l'impulsion, sur ce qui retient un homme de répondre « à la tentation de [s'] élancer dans le vide¹⁴⁰ » lorsqu'il se trouve face à un précipice. Les exemples qu'utilisera le comte pour la suite de son exposé augmenteront en violence et en sauvagerie.

Le comte est un homme perspicace aux goûts raffinés, érudit et bien élevé. Ayant grandi dans un cadre sophistiqué, son animalité vient alors bouleverser l'équilibre de sa vie d'aristocrate. Deux questions centrales mènent donc la logique inhérente du récit :

[Le] comte est-il fils d'un homme ou fils d'un ours ? Les événements bizarres, et parfois violents rapportés par le professeur sont-ils susceptibles d'une

¹³⁶ « - Veuillez vous rappeler que vous êtes chez les barbares. Il ne faut pas être difficile en Samogitie. » *Ibid.*, p. 191.

¹³⁷ Jean Decottignies, *op. cit.*, p. 22.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹³⁹ Prosper Mérimée, *op. cit.*, p. 212.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 212.

explication naturelle ou d'une explication surnaturelle ? Énigme qui amène par implication la question (philosophique) suivante : *la sauvagerie du comte est-elle imputable à sa nature animale ou à sa nature humaine ?* est-elle l'exception (l'accident) ou est-elle la règle ?¹⁴¹

La nature du comte est donc manifestement double, voire dichotomique : d'une part, le comte présente la figure de l'aristocrate distingué ; d'autre part, il cache une nature sauvage et terrifiante. Toutefois, la provenance de cette forte dualité interne est sujette à questionnements. En effet, la question de l'identité du père apparaît pour certains comme un prétexte uniquement : à bien des points de vue, cette sauvagerie est une métaphore de « l'humanité en proie à l'animalité¹⁴² », à savoir « cette évocation sobre de la force brute, du monde primitif, pas encore domestiqué, qui échappe aux canons esthétiques [...] ». ¹⁴³ Toutefois, il nous semble important de tenir compte du doute qui traverse tout le récit, c'est pourquoi nous ne délaissions pas totalement l'idée d'un homme mi-ours.

Ce qu'il faut souligner, c'est le fait que le comte n'est pas le seul à présenter de telles affinités avec le règne sauvage. Les festivités de son mariage permettent aux invités de relâcher leurs moeurs. L'abus de nourriture et de substances alcoolisées occasionne chez eux une perte d'inhibition. Une étude comparative entre deux nouvelles de Mérimée, à savoir « Lokis » et « La Vénus d'Ille », met en relation les rites du mariage qui prennent place dans leur texte respectif :

Dès le début, ces mariages bouleversent les projets des narrateurs, mais le mariage sera pour eux une occasion de connaître les danses, les chansons et les coutumes populaires, Or, il n'en sera rien, puisque le banquet nuptial dégénéra en banquet orgiaque. La description de l'ambiance et de la fête est la même dans les deux récits : les cérémonies ont lieu au château de la tante de Mlle de Puységur et au château du comte [Szémioth]. Les plaisanteries traditionnelles à la nuit de noces se répètent : dans « La Vénus d'Ille », on essaie de voler la

¹⁴¹ Michèle Simonsen, « Nature et culture dans *Lokis* de Mérimée », *Littérature*, n° 23, 1976, p. 83. Nous soulignons.

¹⁴² Jean Decottignies, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴³ Thierry Laurent, *op. cit.*, p. 180.

jarrettière blanche et rose de la mariée ; dans « Lokis », il s'agit de boire dans le soulier rouge et blanc de Ioulka.¹⁴⁴

L'aspect sauvage se rapporte ici à une certaine animalité découlant de l'inhibition des pulsions primaires, à travers l'absorption de nourriture et de boisson, ainsi qu'à travers l'érotisme latent des coutumes populaires. La différence entre ce caractère sauvage et celui du comte est que le dernier n'a pas besoin de consommer pour perdre ses inhibitions : il est constamment tirailé par son côté irrationnel impulsif. Effectivement, lorsque le comte demande au professeur ce qui le retient de « mettre une balle dans la tête [de son meilleur ami]¹⁴⁵ » lorsqu'il en a la possibilité, le professeur répond que « [sa] raison¹⁴⁶ » l'en empêche. Ce à quoi le comte répond : « Pour que la raison parle et se fasse obéir, il faut de la réflexion, c'est-à-dire du temps et du sang-froid. A-t-on toujours l'un et l'autre ?¹⁴⁷ » Les actions étranges du comte, comme de monter dans un arbre pour aller espionner son invité, laissent à penser qu'il agit sous l'influence de l'impulsivité, qui n'est pas ordonnée par la raison.

L'apprentissage de la maîtrise des pulsions est un fait avoué chez l'humain, et l'impossibilité du comte à dominer ce côté de lui vient bouleverser sa vie quotidienne. Cette sauvagerie animale reste au cœur de notre analyse puisque, comme nous le verrons plus tard, elle sera la cause de l'échec du mariage du comte.

2.1.2. Au cœur de l'indicible

Plusieurs scènes dans le récit pointent vers cette conclusion surnaturelle, à savoir la découverte d'une animalité cachée chez le comte. Une de ces scènes prend

¹⁴⁴ Maria Cristina Risco Salanova, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴⁵ Prosper Mérimée, *op. cit.*, p. 212.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 213.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 213.

place lorsque le comte et le professeur font une promenade à cheval dans la forêt. Nous avons déjà parlé de l'importance de la forêt comme lieu initiatique par excellence¹⁴⁸. Toutefois, la forêt dans cette nouvelle ne joue pas son rôle de lieu d'initiation: elle adopte plutôt la fonction de l'espace liminaire, où les frontières sont floues, où « l'homme est un intrus, la nature hostile, les arbres inquiétants, les bêtes omniprésentes et omnipuissantes.¹⁴⁹ » La forêt prend plutôt l'aspect d'une épreuve à travers laquelle le professeur et le comte doivent affirmer leur identité propre. Habituellement, la traversée de la forêt va de pair avec la formation de la nouvelle identité d'un individu : il découvre ses forces et ses faiblesses aux détours des épreuves qui surviennent. Cela est causé par le flou des frontières : instable et incertain, l'individu bouleversé doit pouvoir délimiter ses propres frontières, afin de se donner des repères et compléter la traversée de la forêt. Dans le cas de la nouvelle « Lokis », l'identité indicible du comte est partiellement dévoilée au professeur Wittembach. Le comte lui-même n'étant pas certain de sa nature, il ne peut donc s'affirmer complètement comme homme, et se prétend comme tel. Cela fait de lui un personnage liminaire, et sa promenade en forêt l'affectera énormément.

Avant de partir, le comte spécifie au professeur que les routes étant trop mauvaises, ils devront faire le chemin à cheval, à défaut de pouvoir embarquer dans un carrosse : « [Je] regrette de ne pouvoir vous mener en calèche ; mais en vérité le chemin où nous allons nous engager n'est nullement carrossable.¹⁵⁰ » On peut déceler dans ce fait une perte de l'attribut noble, une espèce de mise à nu du comte. Comme il a été vu, un personnage en phase liminaire perd les attributs qui lui permettaient d'être reconnus par sa société. L'impossibilité de s'engager en carrosse dans la forêt, espace liminaire, nous apparait comme une perte d'attributs superficiels, liés au titre de noblesse du

¹⁴⁸ Nous renvoyons à la section 1.2.4. du présent travail, où l'importance de la forêt est examinée à travers les rites de passage de l'homme adulte en Grèce Antique et l'exemple de « Peau d'Âne », tiré de l'ethnocritique.

¹⁴⁹ Thierry Laurent, *op. cit.*, p. 179.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 197.

comte. Cela permet au lecteur de distinguer l'enjeu du récit, à savoir la réelle nature du comte Szémioth.

Alors que le comte et le professeur se promènent paisiblement dans la forêt, ils font la rencontre d'une vieille dame qui cueille des champignons vénéneux, sous lesquels se cache un serpent. Sur un ton solennel, elle annonce : « Les bêtes ont perdu leur roi. *Noble*, le lion, est mort ; les bêtes vont élire un autre roi. Vas-y, tu seras roi peut-être.¹⁵¹ » Ces cryptiques paroles entraînent une réaction de surprise de la part des deux hommes. La vieille dame spécifie encore, en s'adressant au comte : « Tu seras leur roi [...] ; tu es grand, tu es fort, tu as griffes et dents ...¹⁵² » On peut supposer que, lorsque la vieille dame parle de « dents », il s'agit en fait de crocs, pour rester dans le lexique animal. Cela dit, il est curieux qu'elle parle du comte en termes animaliers, alors qu'il présente l'apparence d'un humain.

Les dernières paroles de la vieille dame ont pour but de mettre en garde le comte quant à sa position face à la jeune Polonaise qu'il désire épouser : « - Non, ne va pas à Dowghielly, reprit la vieille. La petite colombe blanche n'est pas ton fait.¹⁵³ » Et pour prouver la justesse de ses paroles, la vieille se tourne alors vers son serpent, en lui demandant si elle n'a pas tort. Le reptile, qui « remuait les mâchoires comme s'il parlait¹⁵⁴ », semble indiquer que la vieille a raison. La jeune femme est décrite comme une proie, qui souffrirait si elle tombait sous les dents du comte. Ce qu'il faut retenir de cet épisode de la forêt, dans sa globalité, c'est que les limites entre l'humain et l'animal sont floues : l'humain perd ses attributs, dans ce cas-ci de noblesse, en entrant dans la forêt, et l'animal acquiert des caractéristiques humaines, telles que la communication. Même la jeune Iwinska, qui n'est pas encore apparue dans le récit, est décrite comme une « petite colombe blanche ».

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 201. L'auteur souligne.

¹⁵² *Ibid.*, p. 202.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 202.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 203.

Par ailleurs, le discours que tient le comte sur la jeune femme alimente cette intuition. Le comte affirme ne pas être attirée par elle, mais plutôt par son sang, sous sa peau blanche : « -Non, je ne l'ai jamais aimée. Sa mine rieuse m'amusait. Sa peau blanche me faisait plaisir à voir... Voilà tout ce qu'il y a de bon chez elle... la peau surtout. [...] Monsieur le professeur, le sang qui est sous cette peau doit être meilleur que celui d'un cheval ? ...¹⁵⁵ » Cette dernière phrase fait référence à une anecdote que le professeur a racontée pendant son diner chez la panna¹⁵⁶ Iwinska. Au cours d'un voyage en Uruguay, le professeur a eu l'opportunité de goûter au sang de cheval, puisque « ayant été trois jours égaré dans ces plaines sans fin, n'ayant ni vivres ni d'eau, [il avait] été réduit à faire comme les *gauchos* qui [l'] accompagnaient, c'est-à-dire de saigner [son] cheval et [...] boire son sang.¹⁵⁷ » Le geste de boire le sang animal est poussé par la nécessité de la survie. Mais le désir du comte de goûter au sang de la panna propose un renversement choquant : il veut goûter le sang humain pour le plaisir de découvrir sa saveur. Si, dans certaines situations, l'homme boit le sang de l'animal pour sa survie, dans celle-ci, l'animal qui se cache dans l'homme boit le sang de l'homme pour son plaisir.

Par ailleurs, le comte fait un rêve violent, dans lequel il s'imagine manger la panna. Wittembach, partageant une chambre avec le comte, et ayant de la difficulté à s'endormir, est témoin de l'épisode suivant :

[Le comte] avait les yeux fermés, tout son corps frémissait, et de ses lèvres entr'ouvertes s'échappaient quelques mots à peine articulés.

– Bien fraîche ! ... Bien blanche ! ... Le professeur ne sait ce qu'il dit... Le cheval ne vaut rien... Quel morceau friand!...

Puis il se mit à mordre à belles dents le coussin où posait sa tête, et, en même temps, il poussa une sorte de rugissement si fort qu'il se réveilla.¹⁵⁸

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 214.

¹⁵⁶ Une panna est une demoiselle issue de la noblesse.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 207.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 211.

L'animal en lui s'éveille lorsqu'il pense à la peau et au sang de sa fiancée, il rêve de la manger. Il a de la difficulté à contrôler ses pulsions épicuriennes mais morbides. La panna prend l'apparence d'une proie que le comte chasse dans ses rêves, et dont il se délecte. Dans tous les cas, un fiancé qui rêve littéralement de dévorer sa promise annonce l'échec du mariage : c'est effectivement ce qui va arriver au comte et à la panna.

2.1.3. Le rite du mariage

Considérons maintenant le rite prédominant dans la nouvelle, que nous avons déjà identifié comme celui du mariage. Il prend place à deux reprises, sur l'espace de deux générations¹⁵⁹. Dans un premier temps, le rite du mariage entre le père et la mère du comte doit être examiné, puisqu'il donnera le ton pour le mariage entre le comte et la jeune Iwinska.

Le père et la mère du comte, deux jours après leur propre mariage, décident d'aller chasser l'ours. Cette scène de chasse est importante, car elle présente la première sortie du nouveau couple auprès de leur communauté. Le malheureux résultat est l'agression de la mère par ledit ours, comme il a été expliqué. Son attaque dans la forêt fera d'elle un être liminaire : portant l'enfant d'un ours (peut-être), elle-même n'est plus tout à fait humaine. Cet événement l'aura profondément touchée et changée. La pauvre femme tombera dans la folie, et donnera à son mari un héritier certes, mais un supposé bâtard. De plus, à la naissance du bébé, sa folie se double d'une rage

¹⁵⁹ De plus, le professeur lui-même doit se marier, mais retarde son mariage pour faire son voyage auprès du comte Szémioth. Il ne sera pas question du mariage du professeur, puisqu'il n'a pas lieu dans le récit, mais nous voulions souligner qu'il y a trois occurrences de mariages dans ce récit.

monstrueuse : elle hurle « Tuez-le ! tuez la bête !¹⁶⁰ », tentant également de lui tordre le cou. Elle ne sera plus la même après le passage de l'ours dans le cours de sa vie. Sa folie la prive d'attributs humains, et la met en marge de sa société d'antan.

Si la question de la véritable nature du comte a été longuement étudiée plus haut, c'est parce qu'elle est centrale dans l'échec du mariage entre ledit comte et sa jeune épouse. Le comte ne peut aller de l'avant avec son mariage, car il n'est pas totalement humain. Effectivement, que son animalité provienne de la sauvagerie inhérente à chaque humain, ou bien d'une généalogie surnaturelle, il est incapable de surmonter et de canaliser son animalité. N'étant pas passé par les rites nécessaires pour maîtriser cette partie de lui, le rite du mariage qu'il souhaite traverser ne peut donc pas se conclure, car il nécessite ce contrôle. Et une animalité débridée ne pourra jamais être acceptée en société, du fait des règles et normes qui circonscrivent cet univers : « [Les] deux pôles instinct/raison, animalité/humanité, ne doivent jamais se rencontrer sous peine de déchaîner des catastrophes [...].¹⁶¹ » Comme le comte n'a pas réussi à surmonter sa dualité sauvage impulsive, sa nature, surnaturelle ou non, fait échouer le rite de passage du mariage.

Par ailleurs, la nuit de noces occupe une place spéciale: c'est à ce moment, du moins au XIX^e siècle, que les mariés consomment leur mariage, le rendant ainsi officiel. Seul dans son intimité, le couple est séparé de la société, voire du monde entier, puisqu'enfermé dans la chambre nuptiale. Les pulsions primaires de la reproduction remplacent la bienséance apprise pour faciliter la vie en société. Cette nuit de noces devient un temps liminaire, où les jeunes mariés se reforment en fonction de leur nouvelle vie de couple. Mais cette transformation ne pourra pas prendre place chez le comte et sa femme.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 188.

¹⁶¹ Michèle Simonsen, *op. cit.*, p. 89.

Effectivement, le lendemain de la nuit de noces, alors que le couple doit sortir de sa suite et procéder à sa phase d'intégration dans la société en tant que nouveaux mariés, un drame survient. La phase d'intégration est anéantie par un acte cruel : le meurtre de Iwinska. Les invités ayant passé la nuit au domaine du comte doivent forcer la porte, qui était barrée de l'intérieur, pour réaliser le décès de la jeune femme. Cette dernière porte des marques étranges au cou : « La jeune comtesse était étendue morte sur son lit, la figure horriblement lacérée, la gorge ouverte, inondée de sang.¹⁶² » Après une rapide étude du cadavre, le docteur dit les paroles suivantes : « Ce n'est pas une lame d'acier, s'écria-t-il, qui a fait cette plaie ... C'est une morsure!¹⁶³ » De plus, le comte est mystérieusement disparu, sans laisser de traces; en outre, la fenêtre de la chambre est « toute grande ouverte¹⁶⁴ », et « personne depuis n'a eu de ses nouvelles.¹⁶⁵ » Étant donné que la porte de la chambre était barrée de l'intérieur, et qu'il s'agissait du seul point d'entrée et de sortie donnant accès au reste du château, le lecteur, à travers les observations du professeur, peut supposer que le comte a fui par la fenêtre.

La nouvelle fantastique « Lokis » joue donc sur le doute quant à la nature du personnage principal qu'est le comte Szémioth. Le narrateur-personnage Wittembach, ainsi que le lecteur, formulent l'hypothèse que le comte est en fait mi-homme et mi-ours. Lors de l'épisode de la forêt, le lecteur se rapproche de la vérité, alors que le professeur est jeté dans la confusion. C'est à ce moment que le lecteur est plongé au cœur du fantastique. Cela dit, peu importe la nature du comte, le mariage est impossible, puisqu'il n'a pas la maîtrise de son côté sauvage, de la dualité qui règne chez lui. Son identité est incertaine, son animalité l'empêche de se conformer aux normes sociétales habituelles qui lui permettraient de réussir son rite de passage. Veuf dès la nuit de noces, il présente alors une marginalité complexe : nouveau marié mais

¹⁶² Prosper Mérimée, *op. cit.*, p. 220.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 220.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 220.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 220.

endeuillé. D'autant plus qu'avec son identité floue, le comte était déjà séparé de la société : triplement marginalisé, il n'a pas d'autre choix que de fuir, le retour en société lui étant alors totalement impossible.

2.2. « [Je] regardai avec un redoublement d'attention l'objet de mon incertitude.¹⁶⁶ » – « La morte amoureuse », de Théophile Gautier

La nouvelle « La morte amoureuse » de Théophile Gautier a été publiée en 1836 dans *La Chronique de Paris*, revue littéraire fondée par Honoré de Balzac en 1835¹⁶⁷. Elle relate les aventures de Romuald, qui fait la rencontre de Clarimonde, femme ou fantôme qui va hanter ses rêves pendant trois ans¹⁶⁸.

La nouvelle s'ouvre sur Romuald, âgé de soixante-six ans à ce moment, qui raconte l'histoire de son premier amour et des événements étranges l'entourant. Les souvenirs prennent place alors que Romuald est un jeune étudiant en théologie. La journée de son ordination, il rencontre Clarimonde, jolie jeune femme qui le captive dès le premier regard posé sur elle. Il en tombe amoureux fou dès cet instant.

Romuald est cependant envoyé dans un petit village pour accomplir ses fonctions de prêtre. Vient un soir où il doit administrer un office funèbre à une jeune femme, qui se révèle être Clarimonde. Suite à la cérémonie, il s'évanouit et se réveille miraculeusement dans son lit au presbytère.

Le choc est grand pour Romuald, mais il va reprendre tranquillement sa routine. Enfin, une nuit, Clarimonde apparaît à Romuald, alors que celui-ci se tient entre le

¹⁶⁶ Théophile Gautier, « La morte amoureuse », *Récits fantastiques*, Paris, GF Flammarion, 1981, p. 133.

¹⁶⁷ Voir l'article de Patricia Bauduin, « Balzac directeur de la "Chronique de Paris" » *L'année balzacienne*, vol. 1, no 7, 2006, p. 237-256. [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2006-1-page-237.htm> (Page consultée le 9 janvier 2023)

¹⁶⁸ « J'ai été pendant plus de trois ans le jouet d'une illusion singulière et diabolique. » Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 117.

sommeil et le réveil. Dès cet instant, le doute s'installe : Romuald rêve-t-il, ou est-il éveillé ? Clarimonde l'emmène à Venise, où elle lui fait la promesse d'être à lui pour toujours. Chaque nuit va désormais ressembler à celle-ci : Romuald, devenu seigneur, et Clarimonde vont faire la fête toute la nuit à Venise, alors que le jour, Romuald reprend ses fonctions de prêtre. Bientôt, le jeune prêtre confond sa vie onirique et sa vie réelle, jusqu'à l'intervention de l'abbé Sérapion, supérieur de Romuald, qui emmène le prêtre auprès de la tombe de Clarimonde. Le frère Sérapion ouvre le tombeau pour dévoiler le cadavre et l'asperge d'eau bénite. Au contact de l'eau, le cadavre fond en poussière, et Clarimonde va apparaître une dernière fois pendant la nuit, pour dire à Romuald que plus jamais il ne la reverra.

Deux questions importantes installent le doute dans cette nouvelle : la première concerne la mort de Clarimonde ; la seconde concerne la vie double de Romuald. Dans un souci de concision, nous allons séparer la nouvelle en deux sections : la première inclut la cérémonie d'ordination de Romuald et son affectation à la cure de C, ainsi que l'épisode des derniers sacrements de Clarimonde. La deuxième section commence avec la vie nocturne de Romuald et Clarimonde et se poursuit jusqu'à la fin du récit.

2.2.1. Clarimonde

Clarimonde est l'apogée de l'être ambigu et équivoque, un « personnage ambivalent, une créature surnaturelle¹⁶⁹ ». Deux discours émis par Romuald et concernant Clarimonde dans la première section de la nouvelle démontrent magnifiquement le caractère ambigu de cette femme.

¹⁶⁹ Salma Guermazi, « Étude de l'ambiguïté dans les récits gautiéristes : "La morte amoureuse", "Le pied de momie" et "Jettatura" », Mémoire de maîtrise, UQAM, Département d'études littéraires, 2009, p. 35.

Le premier discours prend place au moment de l'ordination de Romuald, alors qu'il fait la rencontre de Clarimonde pour la toute première fois. Dès son introduction dans le récit, elle apparaît comme « un ange ou un démon, et peut-être tous les deux ; elle ne sortait certainement pas du flanc d'Ève la mère commune.¹⁷⁰ » Romuald décrit sa douce en employant un lexique qui laisse place à l'ambiguïté. La caractéristique qui revient le plus fréquemment dans le portrait de Clarimonde est la blancheur de sa peau, sa transparence¹⁷¹ (« Cette femme sort de l'ordinaire et paraît transparente grâce à la « limpidité » de son regard¹⁷² »), ainsi que sa beauté surnaturelle, comparée à celle d'une déesse.

Néanmoins, cette image de Clarimonde n'est pas sans dissonances : Romuald ne sait si elle ressemble davantage à un paon ou une couleuvre ; lorsqu'elle lui prend la main, son contact est « froid comme la peau d'un serpent, et l'empreinte [lui] en resta brûlante comme la marque d'un fer rouge.¹⁷³ » Or, on sait que le serpent est un attribut du Diable.

Romuald croit déchiffrer en elle le discours suivant :

Si tu veux être à moi, je te ferai plus heureux que Dieu lui-même dans son paradis ; les anges te jalouseront. Déchire ce funèbre linceul où tu vas t'envelopper ; je suis la beauté, je suis la jeunesse, je suis la vie ; viens à moi, nous serons l'amour. [...] car je t'aime et je veux te prendre à ton Dieu, devant qui tant de nobles cœurs répandent des flots d'amour qui n'arrivent pas jusqu'à lui.¹⁷⁴

Elle est présentée comme une usurpatrice, qui veut le soutirer à son Dieu, à sa vocation, pour le faire totalement sien. Clarimonde est donc au centre de l'ambivalence entre le

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 120.

¹⁷¹ Comme le souligne Marc Eigeldinger, éditeur du recueil de Gautier, « Dans les récits de Gautier, la transparence, opposée à l'opacité, est l'une des propriétés récurrentes du fantastique ou une qualité annonciatrice du fantastique. » Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 121. L'auteur souligne.

¹⁷² Salma Guermazi, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷³ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 123.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 122.

chaud et le froid, l'ange ou le démon. Romuald est incapable de déterminer à quel registre elle appartient.

Le deuxième discours de Romuald prend place alors que le jeune prêtre fait face à une Clarimonde d'apparence décédée, alors qu'il doit lui administrer les derniers sacrements. Dès son entrée dans la chambre de la morte, il fait la réflexion suivante :

Cette chambre n'avait rien d'une chambre de mort. Au lieu de l'air fétide et cadavérique que j'étais accoutumé à respirer en ces veilles funèbres, une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme, nageait doucement dans l'air attiédi. Cette pâle lueur avait plutôt l'air d'un demi-jour ménagé pour la volupté que de la veilleuse au reflet jaune qui tremblote près des cadavres.¹⁷⁵

La mort de Clarimonde est survenue brusquement, en plein milieu d'une orgie mouvementée. L'atmosphère est encore à la fête, et le décès perd de sa solennité. Clarimonde elle-même ressemble davantage à « une statue d'albâtre fait par quelque sculpteur habile pour mettre sur un tombeau de reine, ou encore une jeune fille endormie sur qui il aurait neigé.¹⁷⁶ » Outre le point commun qu'est la blancheur du corps de Clarimonde, ces deux comparaisons sont aux antipodes. D'une part, elle apparaît comme une statue, un objet non-organique ; d'autre part, elle ressemble à une jeune fille, un être vivant ayant toute la vie devant soi. L'« incertitude¹⁷⁷ » qu'éprouve Romuald imprègne son discours : il oublie qu'il était venu pour un office funèbre, s'imaginant plutôt comme « un jeune époux entrant dans la chambre de la fiancée qui cache sa figure par pudeur¹⁷⁸ ». En avançant vers le lit, il est à la fois « navré de douleur » et « éperdu de joie », « frissonnant de crainte et de plaisir¹⁷⁹ », à la fois excité de revoir sa Clarimonde, mais déchiré de la perdre aussi rapidement. Néanmoins, Romuald croit voir « le sang circuler sous cette mate pâleur¹⁸⁰ », même si « elle était

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 132.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 133.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 134.

toujours de la plus parfaite immobilité.¹⁸¹ » Les signes de vie (le mouvement du sang) et les signes de la mort (l'immobilité) se côtoient dans le corps de Clarimonde : des signes contradictoires qui se suivent, l'un à la suite de l'autre.

Désespéré, Romuald embrasse le cadavre de sa douce. Puis, par un suspicieux miracle, Clarimonde revient à la vie, pour dire à son amoureux : « Je t'ai attendu si longtemps, que je suis morte ; mais maintenant nous sommes fiancés, je pourrai te voir et aller chez toi.¹⁸² » Tout en se déclarant morte, Clarimonde parle de vive voix à Romuald : l'équivoque atteint son comble ici. Ensuite, elle laisse retomber sa tête sur son oreiller et reprend son immobilité parfaite, tandis que Romuald s'évanouit.

La constatation de la mort et de la non-mort de Clarimonde constitue l'un des éléments fantastiques de ce texte : elle « [erre] toujours à la frontière de la mort¹⁸³ ». Certains chercheurs parlent du retour à la vie de Clarimonde comme le rapt du « passage entre la vie et la mort [...] pour satisfaire la revendication de sa vie érotique.¹⁸⁴ » Pour elle, « la mort n'est qu'une séduction passive que Clarimonde pratique en restant immobile sur son lit parade¹⁸⁵ ». Le mélange entre la mort et l'amour est particulier, mais il n'est pas nouveau : « Dans la littérature fantastique, la nécrophilie revêt habituellement la forme d'un amour avec des vampires ou avec des morts revenus parmi les vivants.¹⁸⁶ » Nous verrons plus tard que Clarimonde fait partie des deux catégories nommées ici par Todorov.

Dans tous les cas, Clarimonde, en tant que figure surnaturelle, propose des caractéristiques liminaires très intéressantes. En discutant avec Romuald, elle prononce ces paroles :

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 135.

¹⁸³ Ying Wang, « La puissance fantastique de la femme vampire dans "La morte amoureuse" », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 38, no 3-4, 2010, p. 175.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 174.

¹⁸⁵ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 176.

¹⁸⁶ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 144.

Mais je viens de bien loin, et d'un endroit d'où personne n'est encore revenu : il n'y a ni lune ni soleil au pays d'où j'arrive ; ce n'est que de l'espace et de l'ombre ; ni chemin, ni sentier ; point de terre pour le pied, point d'air pour l'aile ; et pourtant me voici, car l'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre.¹⁸⁷

Clarimonde décrit son « pays » comme n'occupant aucun espace physique, et n'ayant aucune caractéristique physique naturelle, pourtant elle dit y avoir vécu. En s'appuyant sur la phrase suivante immédiate, le lecteur peut inférer que Clarimonde provient du pays des morts : elle a pu revenir auprès de Romuald car « l'amour est plus fort que la mort ». Celui qu'elle porte envers Romuald, et lui envers elle, a pu la soutirer du monde des morts. Toutefois, considérant que Clarimonde est décédée avant que Romuald n'ait pu lui communiquer les derniers sacrements, le lecteur peut émettre l'hypothèse que la jeune femme était dans l'antichambre du pays des morts, les Limbes. Effectivement, elle ne peut pas parvenir dans l'au-delà sans le pardon divin, car, de son vivant, elle occupait le rôle de courtisane, fonction qui ne convient pas aux dogmes chrétiens. Sa mort survient après une longue orgie de « huit jours et huit nuits¹⁸⁸ », où des activités étranges ont eu lieu :

On a renouvelé là les abominations des festins de Balthazar et de Cléopâtre. [...] Les convives étaient servis par des esclaves basanés parlant un langage inconnu et qui m'ont tout l'air de vrais démons ; la livrée du moindre d'entre eux eût pu servir de gala à un empereur.¹⁸⁹

Deux pôles s'opposent dans cette citation. Romuald, en tant que prêtre d'un petit village, est habitué à la sobriété et la simplicité. Ses études l'ont formé ainsi. La voie de Dieu est décrite comme chaste et vierge dans cette nouvelle. Pourtant, Clarimonde, vit dans la luxure, la volupté et l'excès. Si la sobriété représente la voie de Dieu, l'excès, son opposant direct, peut représenter la voie du Diable ; et c'est justement de cette façon que l'abbé Sérapion perçoit Clarimonde. Il tient ce discours : « On a dit [de Clarimonde] que c'était une goule, un vampire femelle ; mais je crois que c'était

¹⁸⁷ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 139.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 136.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 137.

Belzébuth en personne.¹⁹⁰ » Cette citation prend place lorsque l'abbé Sérapion met en garde Romuald contre Clarimonde, peu de temps avant que le jeune prêtre ne soit expédié à la cure de C. À ce moment, Clarimonde n'était pas encore apparue à Romuald au cours de ses nuits. Cette citation peut être considérée comme une mise en garde des événements à venir, et comme un indice quant à la nature de Clarimonde.

L'hypothèse du démon s'infiltré à plusieurs reprises dans la nouvelle. Notons avant tout qu'un démon est un ange déchu qui dissimule sa véritable identité aux humains afin de les détourner de Dieu. Cela rejoint d'ailleurs le discours que tient l'abbé Sérapion sur les démons : « [N]'écoutez pas les suggestions du diable ; l'esprit malin, irrité de ce que vous vous êtes à tout jamais consacré au Seigneur, rôde autour de vous comme un loup ravissant et fait un dernier effort pour vous attirer à lui.¹⁹¹ » Cela fait également écho au discours que Romuald attribuait à Clarimonde, à l'instant même où il se faisait ordonner prêtre, et que nous avons inclus plus haut : « je t'aime et je veux te prendre à ton Dieu¹⁹² ».

Nous en arrivons à la conclusion que Clarimonde exhibe des caractéristiques démoniaques ; mais outre cela, cette femme est davantage reconnue pour son affiliation à la figure du vampire. Effectivement, la jeune femme est intimement associée au sang, en particulier celui de Romuald. Lorsque l'abbé Sérapion ouvre son tombeau, son cadavre est décrit ainsi : « [J'aperçus] Clarimonde pâle comme un marbre, les mains jointes ; son blanc suaire ne faisait qu'un seul pli de sa tête à ses pieds. Une petite goutte rouge brillait comme une rose au coin de sa bouche décolorée.¹⁹³ » Le lecteur peut supposer que la goutte rouge est en fait le sang de Romuald, que Clarimonde avait bu plus tôt, en murmurant ces paroles : « - Une goutte, rien qu'une petite goutte rouge, un

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 137. Dans *Le Nouveau Testament*, Belzébuth est le chef des démons.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 126.

¹⁹² *Ibid.*, p. 122. La citation complète se trouve à la page 63 du présent mémoire.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 149.

rubis au bout de mon aiguille ! ...¹⁹⁴ » On notera que le choix des mots pour décrire la goutte de sang est le même, et que l'écho n'est pas involontaire.

On retrouve dans cette description des échos de la figure du vampire, même si elle est utilisée de façon « hors du commun¹⁹⁵ » :

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 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.¹⁹⁶

Le mélange entre le vampire et la femme fatale propose un renouvellement de la figure du vampire au féminin, qui comme le souligne Ying Wang laisse plus de place au doute et à l'ambiguïté¹⁹⁷ :

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.¹⁹⁸

Ainsi, sa « beauté surnaturelle¹⁹⁹ » n'est possiblement qu'un leurre : « cette main satinée n'était peut-être que le gant dont [le diable] avait recouvert sa griffe.²⁰⁰ » Clarimonde n'a aucune identité fixe, elle échappe au régime de classification traditionnel. Romuald va lui-même noter ce fait : « Avoir Clarimonde, c'était avoir

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 146.

¹⁹⁵ Salma Guermazi, *op. cit.*, p. 34.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹⁷ « Dans "La morte amoureuse", Gautier traite le vampirisme de façon discrète et originale en humanisant la femme vampire Clarimonde. La beauté et la nouveauté dont témoigne ce récit en fait un des plus beaux contes de vampires de tous les temps même aux yeux de la critique contemporaine. Comme Philippe Met l'avance, "cette œuvre constitue un des sommets du genre [qui joue] un rôle prépondérant dans la constitution du mythe vampirique" [...]. » Ying Wang, *op. cit.*, p. 172.

¹⁹⁸ Madalina Grigore-Muresan, « La femme vampire chez Mircea Eliade, Théophile Gautier et Joseph Sheridan Le Fanu », *Les cahiers du CERF*, Grenoble, n° 7, 2000, p. 47.

¹⁹⁹ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 127.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 127.

vingt maitresses, c'était avoir toutes les femmes, tant elle était mobile, changeante et dissemblable d'elle-même ; un vrai caméléon !²⁰¹ » Effectivement, elle prend « complètement le caractère, l'allure et le genre de la beauté de la femme qui paraissait vous plaire.²⁰² » L'usage du terme caméléon « exprime la thématique de la métamorphose et de l'aptitude au dédoublement²⁰³ » centrale à la nouvelle. Clarimonde, être subversif, est toutefois qualifiée comme « la femme fatale archétypale qui parvient à séduire un homme de religion.²⁰⁴ » Elle présente les allures de la femme idéale, en changeant son apparence continuellement : même son physique n'est pas fixe.

2.2.2. Romuald

Comme il a été brièvement souligné plus haut, le doute repose en partie sur l'aspect onirique de la vie double de Romuald : devient-il vraiment seigneur pendant la nuit, ou bien est-ce un rêve ? Ces questions se posent dans la deuxième section de la nouvelle, que nous avons délimitée plus haut.

Pendant de nombreuses nuits, Romuald se retrouve, sans savoir comment, à Venise, aux côtés de Clarimonde : « Toujours est-il que j'étais ou du moins que je croyais être à Venise [...].²⁰⁵ » Ces mystérieux voyages ajoutent à la nouvelle « une dimension fantastique puisque [le narrateur] saisit l'ambiguïté du cadre de référence²⁰⁶ » :

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

²⁰¹ *Ibid.*, p. 144.

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ Note de bas de page ajoutée par Marc Eigeldinger, *Ibid.*, p. 144.

²⁰⁴ Salma Guerhazi, *op. cit.*, p. 37.

²⁰⁵ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 143.

²⁰⁶ Salma Guerhazi, *op. cit.*, p. 48.

d'illusions, d'hallucinations, de visions et de rêves. 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.²⁰⁷

Ce n'est pas par hasard si les voyages ont lieu la nuit : d'une part, le lecteur peut croire qu'il s'agit d'un rêve ; d'autre part, la nuit, étant « le temps propice au surgissement des spectres et des démons²⁰⁸ », permet aux frontières de devenir perméables et floues, instables : « sombre et énigmatique, la nuit sème le doute et rend le lecteur perplexe.²⁰⁹ » La perte d'assises va se refléter dans les réflexions de Romuald pendant ces aventures nocturnes : « Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l'illusion.²¹⁰ » En lui vont se confondre deux personnes antithétiques :

Le jeune seigneur fat et libertin se raillait du prêtre, le prêtre détestait les dissolutions du jeune seigneur. Deux spirales enchevêtrées l'une dans l'autre et confondues sans se toucher jamais représentent très bien cette vie bicéphale qui fut la mienne.²¹¹

Romuald ressent en lui des émotions vives et intenses : « il y avait un fait absurde que je ne pouvais expliquer : c'est que le sentiment du même moi existât dans deux hommes si différents.²¹² » On retrouve dans ce discours de Romuald les mêmes éléments qui forment l'ambiguïté du personnage de Clarimonde. Le lecteur peut penser qu'il y a contamination entre elle et lui, car de prêtre pieux, il devient seigneur vivant dans la luxure, à l'image de la courtisane. De plus, Romuald réalise que dans son arrogance, il présente des caractéristiques démoniaques qui ont été, dans un premier temps, diagnostiquées chez Clarimonde : « je ne crois pas que, depuis Satan qui tomba du ciel,

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 48.

²⁰⁸ Marc Eigeldinger, « Introduction », Théophile Gautier, *Récits fantastiques*, Paris, GF Flammarion, 1981, p.39.

²⁰⁹ Salma Guermazi, *op. cit.*, p. 43.

²¹⁰ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 143.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² *Ibid.*

personne n'ait été plus orgueilleux et plus insolent que moi.²¹³ » La contamination fantastique occasionne chez le personnage principal un renversement.

Cette contagion a pour conséquence de donner à Romuald les caractéristiques d'un personnage liminaire : « ce que Romuald perd est en effet non seulement sa résistance mais aussi son identité et sa masculinité.²¹⁴ » Il devient une sorte de pantin dans les bras de Clarimonde, il se laisse mener par elle. Elle l'invite à goûter à des plaisirs qui lui étaient refusés autrefois, comme ceux de la chair. Chez Romuald s'opère donc, à travers le rapt de son identité par Clarimonde, une carnavalisation, c'est-à-dire un bouleversement de valeurs²¹⁵. Son monde de vie se renverse, il vit ce que Sophie Ménard appelle « la vie à l'envers », qui est

[une] manière de faire pleinement l'expérience de l'altérité (sauvage, féminin, hiérarchique) par l'accomplissement d'une série d'actes carnavalesques, de conduites et de langages particuliers comme l'abolition des clivages sociaux, l'effervescence et l'exubérance sexuelle, l'union des contraires, la monstration de corps déguisés et masqués.²¹⁶

Romuald fait l'expérience de l'altérité à travers cette double vie de seigneur, puisqu'auparavant le jeune étudiant n'avait jamais quitté sa bulle théologique : « Je n'étais jamais allé dans le monde ; le monde, c'était pour moi l'enclos du séminaire.²¹⁷ » Néanmoins, contrairement à Clarimonde, Romuald ne restera pas personnage liminaire : sa phase liminaire va se résoudre par l'exorcisme du cadavre de Clarimonde. Nous allons maintenant examiner les rites de passage dans cette nouvelle.

²¹³ *Ibid.*, p. 144.

²¹⁴ Ying Wang, *op. cit.*, p. 177.

²¹⁵ D'ailleurs, Venise, là où Clarimonde emmène Romuald pour vivre sa réalité de seigneur, est une ville portant une longue tradition de célébrations du carnaval.

²¹⁶ Sophie Ménard, *op. cit.*, p. 5.

²¹⁷ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 118.

2.2.3. L'ordination et le sommeil

Le premier rite de passage est celui de l'ordination de Romuald, au cours duquel il est promu au rang de prêtre. Ce rituel est bien connu : « On y reconnaîtra la même séquence de rites de séparation, de marge et d'agrégation, mais systématisée suivant des directions propres.²¹⁸ » Romuald parle ainsi de la cérémonie : « Vous savez les détails de cette cérémonie : la bénédiction, la communion sous les deux espèces, l'onction de la paume des mains avec l'huile des catéchumènes, et enfin le saint sacrifice offert de concert avec l'évêque.²¹⁹ » Le rituel qui accompagne la cérémonie échouera pour Romuald en deux temps : d'une part, sa nouvelle identité ne correspond pas à celle qu'il s'était préparé à endosser ; d'autre part, l'agrégation ne se fait pas.

D'abord, on constate que le rite de l'ordination ne s'est pas fait sans problèmes pour Romuald : c'est au moment même où les plaisirs charnels lui sont interdits désormais qu'il tombe en amour avec Clarimonde, présente dans l'audience. La cérémonie devient soudain un supplice pour lui : « Je dis oui cependant, lorsque je voulais dire non, lorsque tout en moi se révoltait et protestait contre la violence que ma langue faisait à mon âme²²⁰ ». Le rite n'accomplit pas le changement désiré en lui : son identité ne se reforme pas en fonction de son nouveau rôle. L'ordination est censée être un « rite d'appropriation par la divinité²²¹ » ; dans le cas de Romuald, il se fait approprier par Clarimonde, qui en fera son pantin plus tard. Le rite échoue dans le sens que Romuald se fait donner le titre de prêtre, mais il sera incapable d'agir en fonction de cette nouvelle identité. Il dit « [venir] de naître à un nouvel ordre d'idées²²² » qui n'est pas celui de la religion, mais plutôt celui de l'amour.

²¹⁸ Arnold van Genneep, *op. cit.*, p. 113.

²¹⁹ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 121.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Arnold van Genneep, *op. cit.*, p. 21.

²²² Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 121.

Ensuite, la phase d'agrégation ne se déroule pas correctement. Romuald reste enfermé dans sa chambre, sa « prison²²³ », son « tombeau²²⁴ ». Il tente de s'en échapper pour aller rejoindre sa douce, mais sans succès : « J'essayai de desceller les barreaux de la fenêtre ; mais elle était à une hauteur effrayante, et n'ayant pas d'échelle, il n'y fallait pas penser.²²⁵ » Ce moment d'emprisonnement aurait dû lui servir de période de prière et de recueillement, afin d'endosser le rôle de prêtre et de s'y habituer. Toutefois, comme il a bifurqué de son chemin originel, cette période lui fait violence, puisqu'il répond désormais à une identité toute autre. Dans tous les cas, qu'il devienne prêtre ou homme amoureux ayant découvert une vie qui lui a été continuellement cachée, la phase d'agrégation ne se fait pas. Effectivement, il ne peut sortir de sa « cellule²²⁶ » que de nuit, et se dit également incapable de se repérer dans « l'inextricable dédale des rues²²⁷ ». Romuald est ainsi coincé sur le seuil de la phase d'agrégation ; il est impossible pour lui d'assumer une identité nouvelle. À cet égard, plusieurs indices soulignent le caractère liminaire dont il est incapable de se débarrasser : il se dit « sans expérience, sans argent et sans habits²²⁸ », signifiant ainsi qu'il n'a pas d'attributs propres ; de même, il indique que les rues hors de sa prison sont des « dédales », faisant alors référence à la figure du labyrinthe. Ainsi, il ne sera pas capable de se présenter devant sa communauté afin de procéder à la phase de réintégration.

Lorsque Romuald sort enfin de sa chambre, c'est très tôt le matin, aux côtés de l'abbé Sérapion, avant que les villageois ne se lèvent. La communauté où il a effectué son rite de passage ne le voit pas faire sa première sortie depuis son ordination, et ne peut donc pas être témoin de son changement identitaire.

²²³ *Ibid.*, p. 124.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*, p. 125.

²²⁶ *Ibid.*, p. 124.

²²⁷ *Ibid.*, p. 125.

²²⁸ *Ibid.*

L'identité sera continuellement remise en question au cours de la nouvelle, mais connaîtra une certaine stabilité lors du dénouement. L'abbé Sérapion, voulant venir en aide à Romuald, emmène ce dernier au cimetière où le cadavre de Clarimonde est enterré. À partir de ce moment, la « communication entre [les] âmes et [les] corps [de Clarimonde et de Romuald] [sera] rompue désormais.²²⁹ » Ainsi, l'identité amoureuse de Romuald, doublée de sa vie de seigneur, lui est à jamais interdite. Et comme l'incipit l'indique, Romuald se tourne alors complètement vers la religion. Néanmoins, cette identité religieuse est également ambiguë, puisqu'en exorcisant le cadavre de Clarimonde, « Romuald et Sérapion deviennent des profanateurs de tombe.²³⁰ » Ainsi, le manque de respect envers les morts laisse une tache sur l'identité religieuse de Romuald, tache qui sera liée éternellement à l'amer souvenir de son premier amour.

Le rite de passage du sommeil est moins évident à comprendre dans un cadre sociétal : il n'y a pas de propulsion d'un individu vers une identité autre, un stade autre. Toutefois, le sommeil et les rêves ont été largement étudiés par les ethnographes. Le sommeil est compris comme un rite de passage du fait des rituels qui précèdent le coucher et qui le suivent, ainsi que du « moment de scission entre soi et les autres, mais aussi entre soi et soi-même²³¹ ». De plus, « le temps linéaire s'efface [...] en faveur d'une temporalité circulaire où les temps vécus s'entrecroisent et s'entrelacent.²³² » Par ailleurs, le rite du sommeil a une place importante au sein d'une communauté : il « [garantit] le contrat nécessaire au bon fonctionnement de la société²³³ ». Sa fonction est la même que celle des autres rites : « intégrer socialement et culturellement l'individu dans un groupe.²³⁴ »

²²⁹ *Ibid.*, p. 150.

²³⁰ Salma Guermazi, *op. cit.*, p. 37.

²³¹ Jean-Claude Reinhardt, « Les rituels du coucher », *Gérontologie et société*, vol. 29, n° 116, 2006, p. 144.

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

Les rituels d'avant-coucher, comme se brosser les dents, prendre sa douche ou bien faire la lecture aux enfants ou lire dans son lit font partie du rite du sommeil ; ils ont comme fonction de préparer l'individu au sommeil lui-même. À cet égard, ils font office de phase de séparation. Le sommeil correspond à la phase liminaire, et le déjeuner, à savoir la fin du jeûne, symbolise la phase d'agrégation.

Néanmoins, pour Romuald, le sommeil ne reprend pas ses fonctions habituelles. D'un côté, il ne sait jamais vraiment s'il dort réellement ou s'il rêve lorsque Clarimonde vient le chercher. D'autre part, qu'il soit endormi ou non, Romuald vit une vie parallèle pendant cette période du sommeil, ce qui fait en sorte qu'il ne se repose pas, et ne peut donc pas reprendre des forces pour réintégrer sa société initiale. La période de sommeil de Romuald ne garantit pas le bon déroulement des fonctions du sommeil, qui ont été mentionnées plus haut. Le sommeil s'écarte pour laisser place à une « force ensorcelante²³⁵ », 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"²³⁶ ».

Le tout fait en sorte que Romuald ne se distancie pas seulement de sa communauté, mais également de lui-même : il perd ses repères dans les méandres de ses fantaisies. Il vit une vie double, mais ne sait plus quelle vie est réelle, et laquelle est supposément onirique. Et dans chacune de ses vies, le sommeil ne se réalise pas : il sert uniquement de frontière incertaine, de passage entre ses deux vies.

« La morte amoureuse » est une nouvelle particulière au sein du registre fantastique : elle est une des premières nouvelles à introduire le vampire sous la forme d'une femme fatale. Il était donc pertinent d'inclure cette nouvelle au sein du présent mémoire. Nous avons pu démontrer en quoi cette apparition de la figure fantastique présentait des caractéristiques liminaires, qui se répercutaient chez le narrateur

²³⁵ Salma Guermazi, *op. cit.*, p. 42.

²³⁶ *Ibid.*, p. 42. L'auteure cite Paolo Tortonese, « La vie extérieure : essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier », *Archives des Lettres modernes*, Paris, Minard, 1992, p. 189.

Romuald. Néanmoins, notons que l'impact du phénomène fantastique n'est pas toujours le même. S'il est courant que la rencontre entre le phénomène et le personnage principal provoque de la peur et du déroutement, tel que nous l'avons expliqué dans le premier chapitre de notre travail, il ne s'agit pas là d'une règle universelle. La prochaine analyse étudie cette particularité.

2.3. « La nuit sans nom était passée.²³⁷ » – « Véra », d'Auguste Villiers de l'Isle-Adam

La nouvelle « Véra » a été publiée pour la première fois en 1874. Elle apparaît dans le recueil de nouvelles *Contes cruels*, paru en 1883, d'Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889). Le personnage principal, le comte d'Athol, vient de perdre sa femme Véra : elle est décédée dans ses bras, lors d'ébats amoureux. Captif d'un douloureux chagrin, le comte, se disant incapable de vivre sans sa douce, décide d'ignorer le fait de sa mort. Il se barricade dans la chambre nuptiale et agit comme si sa femme était encore vivante, en lui parlant, en lui donnant un espace physique, en l'adorant toujours. C'est d'ailleurs grâce à cela que les conséquences du fantastique sur le personnage principal sont différentes des nouvelles fantastiques habituelles : le personnage principal, le comte d'Athol, n'est pas rongé par le doute de la réalité à laquelle il fait face. Il est réellement persuadé que sa Véra est bel et bien encore à ses côtés. Pourtant, un soir, un an jour pour jour après le décès de Véra, celle-ci apparaît au comte, elle occupe l'espace qu'il avait créé pour elle en refusant son décès, et les deux passent la nuit à s'enlacer amoureusement. Toutefois, à la lumière du matin, le comte réalise qu'il lui est impossible d'embrasser sa femme, étant donné son décès. L'apparition s'envole, et sur le lit brille la clé du tombeau de Véra, que le comte avait supposément jeté lors des funérailles de sa femme.

²³⁷ Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*, Paris, GF Flammarion, 1980, p. 48.

2.3.1. L'hypothèse du retour

Notons avant tout que « Véra » s'inscrit dans un fantastique de l'indicible. Le retour de Véra est incertain, c'est-à-dire qu'il provoque du doute et de la confusion. L'hypothèse du retour est examinée par deux acteurs importants : le comte d'Athol, veuf, et Raymond, le fidèle serviteur. D'une part, le comte d'Athol, dans un premier temps, va se laisser berner par son désir d'être auprès de sa femme : il décide « d'ignorer la mort physique de sa femme²³⁸ » : « D'Athol, en effet, vivait absolument dans l'inconscience de la mort de sa bien-aimée ! Il ne pouvait que la trouver toujours présente, tant la forme de la jeune femme était mêlée à la sienne.²³⁹ » Néanmoins, le fait d'ignorer la mort de Véra n'est pas l'élément central du fantastique dans cette nouvelle. En fait, plus le comte joue l'ignorant, plus d'étranges phénomènes se produisent, qui imitent les faits et gestes de la Véra imaginée. Par exemple, un bracelet de perles qui ornait le bras de Véra semble tiède au toucher, et dégage son parfum :

Il prit un bracelet de perles dans une coupe et regarda les perles attentivement. Les perles étaient encore tièdes et leur orient plus adouci, comme par la chaleur de sa chair. Et l'opale de ce collier sibérien, qui aimait aussi le beau sein de Véra jusqu'à pâlir, maladivement, dans son treillis d'or, lorsque la jeune femme l'oubliait pendant quelques temps ! Autrefois, la comtesse aimait pour cela cette pierrerie fidèle ! ... Ce soir l'opale brillait comme si elle venait d'être quittée et comme si le magnétisme exquis de la belle morte la pénétrait encore, en reposant le collier et la pierre précise, le comte touche par hasard le mouchoir de batiste dont les gouttes de sang étaient humides et rouges comme des œillets sur de la neige ! ... Là, sur le piano, qui donc avait tourné la page finale de la mélodie d'autrefois ? Quoi ! la veilleuse sacrée s'était rallumée, dans le reliquaire ! [...] Et ces fleurs orientales, nouvellement cueillies, qui

²³⁸ Myriam Watthée-Delmotte, *Villiers de l'Isle-Adam et l'hégélianisme : étude textuelle de Véra*, Louvain-la-Neuve, Faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain, 1984, p. 11.

²³⁹ Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 52.

s'épanouissaient là, dans les vieux vases de Saxe, quelle main venait de les y placer ?²⁴⁰

Cette longue citation a pour but de présenter les divers éléments matériels qui évoquent le retour de Véra auprès du comte ; effectivement, dans ces objets, le comte trouve « la suggestion ou la confirmation de la présence de l'aimée.²⁴¹ » Le rôle de ces éléments est important : « À plusieurs reprises, les mêmes objets sont présentés au lecteur, et leur modification reflète exactement les avatars de la comtesse. [...] les objets portent l'empreinte de Véra, et leur inutilité, leur déchéance, leur suspension accentuent la sensation laissée par la mort de leur propriétaire.²⁴² » Plus la présence de Véra se fait apparente pour le comte, plus les objets retrouvent un semblant de vie. Toutefois, ils serviront également de témoins de la disparition de Véra à la fin du récit : ils reprendront leur aspect morne lorsque la présence s'évanouira.

Néanmoins, il faut aussi se pencher sur les mots choisis par le narrateur dans cette longue citation : « Autrefois », « la belle morte », « les gouttes de sang », « la page finale de la mélodie d'autrefois », le tout fait référence au décès brusque de Véra. Ce subtil usage de mots précis a pour but d'instaurer formellement le doute. Quant à savoir s'il est exprimé par le narrateur omniscient ou si c'est l'inconscient du comte qui parle, le choix est laissé au lecteur.

Puis, un an jour pour jour après la mort de la jeune femme, le lecteur est plongé au cœur du fantastique :

Le comte avait creusé dans l'air la forme de son amour, et il fallait bien que ce vide fût comblé par le seul être qui lui était homogène, autrement l'Univers aurait croulé. L'impression passa, en ce moment, définitive, simple, absolue, qu'*Elle devait être là, dans la chambre !* [...] Et là, devant ses yeux, faite de volonté et de souvenir, accoudée, fluide, sur l'oreiller de dentelles, sa main soutenant ses lourds cheveux noirs, sa bouche délicieusement entrouverte en un

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 53-54.

²⁴¹ Myriam Watthée-Delmotte, *op. cit.*, p. 11.

²⁴² *Ibid.*, p. 11.

sourire tout emparadisé de voluptés, belle à en mourir, enfin ! la comtesse Véra le regardait un peu endormie encore.²⁴³

Véra apparaît donc aux yeux du comte. La question est de savoir s'il s'agit réellement d'une apparition, ou si le comte hallucine : le tout « suggère la possibilité de différents degrés d'existence, par opposition au dualisme grossier qui constitue la conception traditionnelle de la vie et de la mort.²⁴⁴ » Cependant, la réponse nous reste inconnue²⁴⁵ : « Et des phénomènes singuliers se passaient maintenant, où il devenait difficile de distinguer le point où l'imaginaire et le réel étaient identiques.²⁴⁶ » Le lecteur est incapable, à l'image du comte, de différencier le réel et l'imaginaire.

2.3.2. L'intervention du doute

C'est d'ailleurs sur ce point qu'intervient le second acteur mentionné plus haut, à savoir Raymond. Ce dernier prend le rôle du personnage rationnel. Un lecteur peut certainement soupçonner le comte d'Athol de folie passagère causée par la douleur de sa perte, ou tout autre explication qui anéantirait la possibilité du surnaturel, puisqu'il n'émet pas de doute quant au retour de Véra. La présence de Raymond vient contrarier une réponse strictement rationnelle. Raymond n'est pas autant affecté par la mort de sa maîtresse que le comte. Cela ne fait que six mois que Véra est entrée dans la maison d'Athol, alors que Raymond soigne le comte depuis son enfance²⁴⁷. Par respect pour son maître, Raymond va suivre les caprices du comte : « [Il] comprit, à l'instant, que le heurt d'un réveil trop soudain pouvait être fatal à ce somnambule. Son devoir, d'abord, était le respect d'un tel secret.²⁴⁸ » Il porte un regard détaché sur l'ensemble

²⁴³ Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 55. L'auteur souligne.

²⁴⁴ Myriam Watthée-Delmotte, *op. cit.*, p. 13.

²⁴⁵ Et tenter de la trouver ruinerait l'effet de lecture du texte.

²⁴⁶ Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 52.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 51.

²⁴⁸ *Ibid.*

du spectacle. Toutefois, il est rapidement happé par les curieux phénomènes inexplicables qui entourent la chambre nuptiale, dans laquelle s'est barricadé le comte :

Raymond, d'abord avec stupeur, puis par une sorte de déférence et de tendresse, s'était ingénié si bien à être naturel, que trois semaines ne s'étaient pas écoulées qu'il se sentit, par moments, presque dupe lui-même de sa bonne volonté. [...] Parfois, éprouvant une sorte de vertige, il eut besoin de se dire que la comtesse était positivement défunte. Il se prenait à ce jeu funèbre et oubliait à chaque instant la réalité.²⁴⁹

Le doute de Raymond est la clé de l'effet fantastique dans le texte. C'est le doute qu'il émet qui vient renforcer le questionnement du lecteur quant à la nature fantastique du texte.

2.3.3. Le deuil

Le rite de passage dans ce texte est le deuil. Le comte est en crise, il doit apprendre à vivre sans sa douce, et cela provoque chez lui une désorganisation des assises sur lesquelles il se fiait auparavant :

Le rite trouve sa place et sa fonction dans ce lieu précis de la crise, de la désorganisation entre un avant et un après, entre une première organisation et une deuxième, dans ce moment de rupture entre deux états de stabilité [...].²⁵⁰

Commençons par repérer les trois phases du rite de passage selon Van Gennep dans le récit. La phase de séparation est claire : il s'agit de la mort de Véra. Le comte est séparé d'elle à tout jamais. En plus, le deuil, le chagrin de la mort de sa femme, provoque chez le comte une séparation d'avec ses pairs :

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁵⁰ Bénédicte Berruyer-Lamoine, « Le temps du passage. Temps psychique, temps du rite », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 2, n° 28, 2011, p. 144.

Pendant le deuil, la vie sociale est suspendue pour tous ceux qui sont atteints, et d'autant plus longtemps : 1^o que le lien social avec le mort est plus étroit (veufs, apparentés) ; 2^o que la situation sociale du mort était plus élevée.²⁵¹

La séparation est donc double : il est séparé de sa femme et de sa communauté. D'ailleurs, la relation entre le comte et sa femme est présentée comme fusionnelle : l'un complète l'autre. Effectivement, ils sont décrits comme « le battement de l'être l'un de l'autre²⁵² », leurs baisers « les [enchainant] dans une fusion idéale²⁵³ », tant physique que psychique. Ainsi, ce n'est pas qu'une partenaire que perd le comte : c'est une partie de lui-même.

La séparation entre la communauté et le comte prend place en deux temps, et est provoquée de façon volontaire. Dans un premier temps, lors des funérailles, le comte se retrouve seul dans le caveau familial, ayant « congédié au cimetière la noire escorte.²⁵⁴ » Il s'enferme seul « avec l'ensevelie²⁵⁵ » pendant six heures. Dans un second temps, la séparation sociale est causée par une rupture de la part du comte. Coincé dans un monde qui le désespère (« Ainsi elle était partie !... Où donc !... Vivre maintenant ? – Pour quoi faire ?... C'était impossible, absurde.²⁵⁶ »), le comte se retire dans son hôtel, congédie son personnel (à l'exception de Raymond) et décide de ne plus quitter ses quartiers.

Le comte entre alors dans sa phase liminaire, où il doit apprendre à « maîtriser l'angoisse de la mort » et à « réparer le désordre induit par l'intrusion de la mort, baliser le travail du deuil.²⁵⁷ » Habituellement, pendant la période liminaire du deuil, l'endeuillé doit se réorganiser en fonction de la perte d'un membre qui lui était proche. Il apprend à réaliser le fait de la finitude de la vie humaine, et à comprendre que le mort

²⁵¹ Arnold Van Gennep, *op. cit.*, p. 152.

²⁵² Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 50.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 48.

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 49.

²⁵⁷ Bénédicte Berruyer-Lamoine, *op. cit.*, p. 147.

a définitivement quitté la sphère de la vie humaine. Dans le cas du comte d'Athol, le deuil ne prend pas sa forme habituelle. Le tout commence par un refus catégorique de la mort de Véra : « - Puisqu'elle se croit morte, dit-il.²⁵⁸ » Pour illustrer le jeu auquel se prête le comte, ce dernier, « [le] jour de sa fête, [plaça], par plaisanterie, une immortelle dans le bouquet qu'il jeta sur l'oreiller de Véra.²⁵⁹ » L'immortelle en question est une fleur qui porte bien son nom : elle peut survivre longtemps, même coupée ou en plein hiver.

Un tel retrait de la société, ainsi que le refus de la mort d'un être aimé, est typique pour un endeuillé, voire attendu : « Après les funérailles, qui constituent la période de deuil, [l'endeuillé entreprend des rites de marge]. Dans cette phase, le statut du mort est encore incertain (messes, visites du cimetière...).²⁶⁰ » L'endeuillé apprend à gérer sa douleur en se repliant sur lui-même et en changeant ses assises pour pouvoir redevenir fonctionnel et retourner en société. Le travail auquel l'endeuillé fait face augmente en fonction de la présence et/ou de l'importance du défunt dans sa vie d'avant. Ainsi, le travail du comte suite au décès de Véra est énorme : non seulement il a perdu sa femme, son âme sœur, mais il a également perdu une partie de son identité même.

La levée du deuil, « qui marque l'apaisement du chagrin et la réintégration du défunt dans l'imaginaire collectif, [correspond] dans le travail du deuil à l'apaisement lié à l'acceptation de l'absence définitive.²⁶¹ » Éventuellement, la douleur de la perte se calme, et l'endeuillé finit par accepter la réalité. En termes de rite de passage, l'individu en deuil entreprend des démarches pour revenir dans sa société, en tant qu'individu nouveau. C'est en cela que diffère le processus du deuil du comte d'Athol.

²⁵⁸ Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 53.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 53.

²⁶⁰ Bénédicte Berruyer-Lamoine, *op. cit.*, p. 148.

²⁶¹ *Ibid.*

En effet, le travail du deuil fait par le comte ne va pas en direction de l'acceptation. La négation de la mort retarde le questionnement des sens et de la réalité éprouvée habituellement par le personnage principal. Au contraire, l'illusion qu'il s'est créée, en niant la mort de sa femme, semble s'affirmer, prendre place dans la réalité : « [On] eut dit que la morte jouait à l'invisible, comme une enfant.²⁶² » Comme il a été vu, le doute plane quant au retour de Véra. Ces éléments annonciateurs du phénomène fantastique sont la cause du déraillement du travail du deuil chez le comte, ce qui le transforme peu à peu en personnage liminaire. Certes, le refus de la mort est habituel chez les endeuillés, mais cette phase est limitée, et temporaire. Pour le comte, du fait des événements inexplicables qui viennent provoquer le doute, le refus de la mort se prolonge, jusqu'à atteindre un point de non-retour dans le travail du deuil. Effectivement, ce dernier est interrompu, voire même complètement délaissé. Néanmoins, d'Athol était déjà dans sa phase liminaire lorsqu'il a choisi d'interrompre son deuil. Le rite de passage échoue alors : l'agrégation est refusée par le comte, puisque c'est dans son isolement que Véra lui revient. L'évolution d'un état social à un autre est arrêtée.

Le comte d'Athol se dirige vers un statut de personnage liminaire, mais ce n'est pas avant la rencontre avec le phénomène fantastique qu'il le deviendra totalement. Jusqu'à présent, l'illusion dans laquelle il se plonge l'empêche de douter de sa réalité : le doute n'est partagé qu'entre le lecteur et Raymond. Une scène-clé lui permet de reprendre contact avec la réalité, avant d'être perdu éternellement.

Un an après la mort de Véra, son fantôme revient dans la chambre nuptiale : c'est en tout cas ce que croit le comte. Une nuit torride et sensuelle s'ensuit entre les deux êtres. Au petit matin, alors que la lumière s'infiltré dans la chambre (et qui pourrait symboliser la fin de l'aveuglement), le comte « tressaillit, comme frappé d'une réminiscence fatale.²⁶³ » Il va ensuite dire ces mots : « Ah ! maintenant, je me rappelle

²⁶² Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 53.

²⁶³ *Ibid.*, p. 56.

!... Qu'ai-je donc ? Mais tu es morte !²⁶⁴ » Ces mots ont pour effet de briser l'illusion du comte. Les divers éléments qui témoignaient de la présence de Véra, tel le bracelet de perles tiède, vont perdre leurs attributs :

Les bougies blémirent et s'éteignirent, laissant fumer âcrement leurs mèches rouges ; le feu disparut sous une couche de cendres tièdes ; les fleurs se fanèrent et se desséchèrent en quelques moments ; le balancier de la pendule reprit graduellement son immobilité. La certitude de tous les objets s'envola subitement. L'opale, morte, ne brillait plus ; les taches de sang s'étaient fanées aussi, sur la batiste, auprès d'elle ; et s'effaçant entre les bras désespérés qui voulaient en vain l'éteindre encore, l'Ardente et blanche vision rentra dans l'air et s'y perdit.²⁶⁵

La supposée présence de Véra va s'éteindre. Le comte se retrouve seul, et il le constate pleinement : « Le comte se dressa ; il venait de s'apercevoir qu'il était seul. Son rêve venait de se dissoudre d'un seul coup; il avait brisé le fil de sa trame radieuse avec une seule parole. L'atmosphère était, maintenant, celle des défunts.²⁶⁶ » À cet instant, le comte a la possibilité de reprendre le travail du deuil qu'il avait abandonné, en admettant qu'il nie tout ce qu'il a vécu au cours de la dernière année. Mais son amour pour Véra étant plus fort que sa volonté de retourner en société, il décide d'explorer le doute qui le tenaille, et se questionne à savoir s'il lui est possible de retourner auprès de Véra : « Oh ! murmura-t-il, c'est donc fini ! – Perdue ! ... Toute seule ! – Quelle est la route, maintenant, pour parvenir jusqu'à toi ? Indique-moi le chemin qui peut me conduire vers toi ! ...²⁶⁷ » Suite à cette supplication, un rayon de soleil tombe sur la clé du caveau familial, que le comte était censé avoir jetée au loin. La fin de cette nouvelle reste ouverte, et nous verrons plus loin en quoi cela se rapporte au rite de passage.

Au cours de ce chapitre, nous avons vu comment l'intrusion du phénomène fantastique sous l'apparence d'une figure surnaturelle provoquait un déroutement chez le personnage principal au cœur de sa phase liminaire. Mais ce ne sont pas uniquement

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*

les figures fantastiques qui peuvent provoquer ce déraillement. Le prochain chapitre montrera comment des distorsions spatiales et temporelles peuvent aussi propulser le personnage principal vers un point de non-retour.

CHAPITRE III

RETOURS ET DÉTOURS : L'ASPECT SPATIOTEMPOREL

Si la figure fantastique telle que définie au chapitre 2 peut gagner un certain repos éternel à travers une résolution du rite de passage, il n'en est pas de même pour les phénomènes fantastiques incarnés par des distorsions spatiales et temporelles. Effectivement, le phénomène fantastique peut également apparaître à travers les médiums du temps et de l'espace. Un exemple célèbre est la nouvelle « La ruelle ténébreuse » de Jean Ray, parue en 1932. On compte parmi les instances de distorsions plusieurs thèmes récurrents. Il y a, par exemple, des espaces intercalaires, à savoir des espaces insérés dans d'autres²⁶⁸, et qui se présentent physiquement simultanément ; ou encore des intersignes, qui sont des événements ou des signes avant-coureurs qui proposent des indices quant à une réalité qui se déroule ailleurs. Les intersignes sont plus précisément des relations qui apparaissent entre deux faits simultanés. La nouvelle « L'intersigne » de Villiers de l'Isle-Adam, publiée en 1893, et qu'on retrouve dans le recueil des *Contes cruels* est le parfait exemple d'un tel phénomène, comme l'indique son nom. De plus, il y a le temps disloqué, qui ne suit donc pas son cours habituel, ou bien les Limbes, cet endroit liminaire issu de la mythologie chrétienne dont nous avons parlé dans notre premier chapitre. Enfin, il y a le dédoublement, souvent de nature physique, qui fait en sorte que l'on se trouve face à deux corps lorsqu'il ne devrait n'y en avoir qu'un seul. On pense ici au « Horla » de Guy de Maupassant, dont la dernière version a été publiée en 1887.

²⁶⁸Pour plus d'explications concernant les distorsions spatio-temporelles, voir le livre de Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures, op. cit.*

Selon nous, la liminarité inhérente au phénomène fantastique a un impact sur le déploiement du cadre spatial et temporel, et provoque des distorsions. Chacune des trois nouvelles de notre corpus présente des distorsions propres au phénomène fantastique mis en place²⁶⁹. Dans « Lokis », c'est l'espace liminaire de la forêt qui affecte le comte, dont l'identité, nous l'avons vu, est incertaine. Dans la « Morte amoureuse », c'est le dédoublement de l'espace et du temps qui va troubler Romuald. Enfin, nous explorerons, dans « Véra », le phénomène particulier de la chambre veuve, ainsi que l'arrêt du temps. Les distorsions de cette dernière nouvelle sont assez particulières, puisqu'elles sont causées par le personnage principal. Cela est exceptionnel puisque généralement, le phénomène fantastique provoque les distorsions, ou alors celles-ci apparaissent d'elles-mêmes, sans explication.

3.1. La forêt dans « Lokis »

Comme il a été dit, la forêt a une place spéciale, tant dans l'univers de l'ethnocritique que celui du fantastique²⁷⁰. Il s'agit d'un espace liminaire, où les identités se forment et/ou se reforment. La forêt est cet endroit mystérieux où les frontières sont floues, et où l'individu devient malléable²⁷¹. Dans le cas de « Lokis », la façade humaine que le comte érigeait afin de cacher sa part animale (sauvage ou bestiale, selon les interprétations) semble s'écrouler au moment où lui-même et son

²⁶⁹ Notons que, dans le cas de notre corpus, le phénomène fantastique est de prime abord une figure fantastique, mais il est tout à fait possible de faire face à un récit où le phénomène fantastique est une distorsion, à l'image de la nouvelle de Jean Ray « La ruelle ténébreuse », ou bien « L'intersigne » de Villiers de l'Isle-Adam.

²⁷⁰ À ce sujet, nous renvoyons à la section 1.2.4. du présent mémoire.

²⁷¹ Yvonne Verdier a également beaucoup travaillé la figure de la forêt, dans son chapitre « La forêt des contes », que l'on retrouve dans son livre *Coutumes et destin*.

invité, le professeur Wittembach, entreprennent de faire une promenade à cheval dans la forêt²⁷².

En fait, le comte n'est pas le seul à subir l'influence de la forêt. Le lecteur aussi est introduit à un univers transformé. Souvenons-nous que, en entrant dans la forêt, les deux hommes ont dû laisser de côté leurs attributs nobles, à savoir notamment la calèche. Le dépouillement des attributs est un effet que la forêt, en tant qu'espace liminaire, a sur les individus, comme nous avons pu le voir avec la brève analyse de « Peau d'Âne ». Dans « Lokis », la perte des attributs nobles permet cependant un renversement de registres. Après avoir été plongé dans un univers aristocrate, noble et savant, le monde paysan, empreint du folklore régional et de ses superstitions, est présenté au lecteur, lorsque les personnages pénètrent dans la forêt. Si le début de la nouvelle, en introduisant le professeur dans un monde aristocrate, penche vers un univers rationnel et scientifique, le tout change une fois dans la forêt. Une phrase dans le récit résume parfaitement la situation que nous voulons analyser : « - Voici, me dit le comte en allemand, un échantillon de *couleur locale* ; une sorcière qui charme un serpent, au pied d'un *kapas*, en présence d'un savant professeur et d'un ignorant gentilhomme lithuanien.²⁷³ » Cette citation soulève les questions de la langue, de la « couleur locale », de la sorcière et de son serpent, le *kapas*, et de la position sociale des deux hommes, qui seront reprises plus tard

Les deux hommes avaient décidé au départ qu'ils allaient visiter le *kapas*. Ils atteignent leur destination après un certain temps dans la forêt, car le lieu se rapproche du centre de la forêt. Il s'agit d'un lieu de culte païen, où « des rites abominables²⁷⁴ », notamment des sacrifices humains, ont été performés, et où un feu aurait brûlé « pendant un temps considérable²⁷⁵ », en l'honneur de divinités méconnues. Le comte

²⁷² Puisque nous avons déjà abordé ce sujet au chapitre 2, nous ne nous y attarderons pas plus.

²⁷³ Prosper Mérimée, *op. cit.*, p. 201. L'auteur souligne.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 200.

²⁷⁵ *Ibid.*

et le professeur, de naissance digne ou noble, sont plongés dans cette culture païenne lorsqu'ils font la rencontre de la vieille femme, dont nous avons mentionné le rôle au cours du chapitre 2. Un premier renversement s'opère ici : ces deux hommes habitués à un mode de vie plus aisé, plus noble, se trouvent plongés au cœur de la culture paysanne païenne.

Quiconque a une identité floue et qui travaille dans cette forêt en subit les conséquences. Effectivement, les deux hommes font la rencontre d'une vieille femme qui ne se contente pas d'être uniquement une paysanne : elle emprunte également le rôle d'une sorcière, dont elle possède tous les traits, tant de manière littérale qu'au figuré. Effectivement, comme l'indique le dictionnaire Le Petit Robert²⁷⁶, « le mot *sorcière* désignait et désigne, par analogie, "une vieille femme, laide, ou méchante, bizarrement accoutrée" (Petit Robert).²⁷⁷ » De fait, les habits de la vieille dame dans « Lokis » troublent le professeur : elle porte une « capote en peau de mouton, qui, avec une mauvaise chemise, [compose] tout le costume de cette Circé lithuanienne.²⁷⁸ » Et la présence du serpent qui s'enroule autour de son bras concorde avec un deuxième aspect de la sorcière, à savoir son affinité avec la magie : « le mot sorcière appartient aux forces de l'ombre, au pouvoir de la magie le plus souvent noire, à une fonction sociale réduite à la marginalité, à la frange et à la fange.²⁷⁹ »

Elle va par ailleurs converser avec un serpent, qu'elle appelle Pirkuns. Ce nom est partagé par le dieu samogitien du tonnerre. Cette vieille femme détient donc des pouvoirs qu'on pourrait qualifier de magiques, car d'une certaine façon, elle peut discuter avec les dieux. Déjà, discuter avec des animaux relève de l'exploit. Mais c'est en cela que la liminarité s'introduit : si les animaux peuvent converser avec les

²⁷⁶ C'est encore le cas au moment de la rédaction de ce passage : Le Petit Robert [En ligne], <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/sorcier> (Page consultée le 9 janvier 2023)

²⁷⁷ Fabienne Baider, « Introduction : langue, société et littérature : sage-femme ou femme-sorcière ? », *Women in French Studies*, vol. 10, 2002, p. 14.

²⁷⁸ Prosper Mérimée, *op. cit.*, p. 201.

²⁷⁹ Fabienne Baider, *op. cit.*, p. 13.

humains, et vice versa, c'est parce que certaines frontières habituellement en place n'ont aucun effet dans la forêt. Le renversement se produit donc en partie à ce niveau : la frontière entre les humains et les animaux est perméable dans la forêt.

Le renversement est encore plus frappant vers la fin de cet épisode, lorsque le comte laisse le choix aux chevaux de leur prochaine destination. De fait, le comte avait prévu rendre visite au château de Dowghielly, mais les commentaires de la sorcière l'ont effrayé. Il laisse alors le choix du chemin à son cheval : « Le comte sauta lestement en selle et, laissant tomber les rênes, il s'écria : - Le cheval choisira pour nous !²⁸⁰ » Sans attendre, le cheval prend le chemin du château de Dowghielly, au grand plaisir du comte. À savoir si le choix du cheval est volontaire, ou simplement dicté par l'habitude, le lecteur est libre de penser ce qu'il veut : que serait un récit fantastique sans une bonne dose de doute?

Le comte va également converser en langue commune avec la sorcière. Entre hommes de noblesse, le comte et le professeur discutent en allemand. Néanmoins, le comte parle en jmoude à la vieille femme, démontrant ainsi sa connaissance de la culture paysanne.

Tous ces éléments contribuent à exposer un renversement plus large, entre les registres de la noblesse (de la civilisation) et de la barbarie. Les chercheurs s'accordent pour classer en deux catégories les éléments du texte, la civilisation et la barbarie :

<i>Civilisation</i>	vs	<i>Barbarie</i>
Wittembach (Occident)		Samogitie
Érudition		Analphabétisme
Positivismisme		Superstitions
Protestantisme		Paganisme
Puritanisme		Moeurs relâchées ²⁸¹

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 203.

²⁸¹ Michèle Simonsen, *op. cit.*, p. 85.

L'entrée dans la forêt vient chambouler ces deux catégories, en rendant les frontières floues et en les mélangeant. Il s'agit là d'un des effets de l'espace liminaire : les frontières deviennent poreuses, et permettent le remaniement des identités et des attributs qui forment une personne.

Ce premier renversement affecte directement le comte, du fait de l'instabilité de son identité. Mais un deuxième renversement s'opère aussi dans l'épisode de la forêt, et qui va cette fois affecter davantage le professeur. Wittembach s'inscrit dans un monde rationnel, dont les secrets se présentent comme des équations à résoudre : il s'agit de l'univers scientifique. Toutefois, lorsque cet homme entre dans la forêt, il est confronté à un univers irrationnel, voire magique : celui de la mythologie samogitienne. Effectivement, la forêt est également un espace mythologique.

Avant tout, il faut spécifier qu'à l'époque de Mérimée la Lituanie est peu connue des Français :

Dans la France de la première moitié du XIX^e siècle, on connaît relativement peu de choses à propos de la Lituanie. Certes, les historiens, les érudits, les esprits curieux, qui ont peut-être lu les rapports ou récits rédigés entre le XVI^e et le XVIII^e siècle par des missionnaires jésuites, des diplomates, des voyageurs, qui s'intéressent aux relations internationales, connaissent le destin de l'ancien État polono-lituanien, savent qu'après le troisième partage de la Pologne en 1795, la Lituanie est devenue une province de l'empire russe. [...] Mais la géographie lituanienne, la langue lituanienne, la jeune littérature lituanienne, la culture lituanienne, restent très ignorés, y compris des savants et des intellectuels.²⁸²

Mérimée est un des premiers auteurs français à s'intéresser à la culture lituanienne, mais, ayant peu d'accès à des ressources pertinentes, il infuse une part exotique à ses récits. D'où l'apparition de la sorcière dans la forêt, qui semble posséder des pouvoirs magiques. Mérimée fait de la forêt un lieu mythologique, où il expose les connaissances qu'il a sur les croyances sacrées des paysans lituaniens. Effectivement, si la nouvelle traite en long et en large des coutumes de la classe noble lituanienne, directement

²⁸² Thierry Laurent, *op. cit.*, p. 173.

affiliées à celles de l'Allemagne et de la Pologne, c'est uniquement lorsque l'intrigue parvient dans la forêt qu'est introduit au lecteur l'aspect paysan, et païen, de la Lituanie.

C'est sans doute par manque de connaissances que Mérimée qualifie la sorcière de « Circé lituanienne²⁸³ », et son serpent Pirkuns - qui est en fait le « nom samogitien de la divinité que les Russes appellent Péroune²⁸⁴ » -, de « Jupiter tonans des Slaves²⁸⁵ ».

Cet aspect mythologique de la forêt n'est pas sans amener son propre lot de distorsions. D'une part, les chemins tortueux de la forêt deviennent soudain simples à traverser une fois la sorcière partie. Effectivement, le narrateur décrit la forêt, en s'y engageant, comme un espace traître et dangereux :

Bientôt le sentier fort étroit que nous suivions disparut. À tout moment, nous étions obligés de tourner autour d'arbres énormes, dont les branches basses nous barraient le passage. [...] Plus loin, nous voyions des clairières dont l'herbe brillait comme des émeraudes ; mais malheur à qui s'y aventurerait, car cette riche et trompeuse végétation cache d'ordinaire des gouffres de boue où cheval et cavalier disparaîtraient à jamais... Les difficultés de la route avaient interrompu notre conversation.²⁸⁶

Cette première partie de la promenade en forêt est donc laborieuse pour le comte et le professeur. De fait, on pourrait penser que cette frontière quasi-imperméable représente soit la difficulté d'accéder au cœur de la mythologie lituanienne, soit la tranchée entre les classes noble et paysanne. Celui qui n'est pas initié à l'environnement lituanien aurait toute la misère du monde à se repérer. Même le père et la mère du comte en ont subi les conséquences. Notons que le comte a quant à lui une certaine facilité à naviguer dans cet univers, et nous soupçonnons que cela est en rapport avec son identité floue, partagée. Ceci dit, cette traversée de la forêt a surtout un aspect de pèlerinage ou

²⁸³ Prosper Mérimée, *op. cit.*, p. 201.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 199.

d'initiation. Le dévot qui cherche à atteindre un lieu de culte, ou un individu qui cherche un savoir plus élevé, n'est pas sans rencontrer difficultés et péripéties.

Toutefois, après la discussion avec la sorcière, le chemin hors de la forêt se fait plus aisément. Comparativement à l'entrée dans la forêt, qui s'étale sur plusieurs paragraphes, la sortie se résume en quelques phrases à peine. Comme nous l'avons déjà dit, le comte laisse à son cheval le choix du chemin du retour : « Le cheval n'hésita pas ; il entra sur-le-champ dans un petit sentier qui, après plusieurs détours, tomba dans une route ferrée, et cette route menait à Dowghielly. Une demi-heure après, nous étions au perron du château²⁸⁷. » La première partie de la promenade semble prendre quelques heures même si, en fait, aucun indice de temps n'est inscrit. Mais la sortie de la forêt prend en tout et pour tout une demi-heure. La frontière n'ayant plus lieu d'être, puisque les deux hommes ont réussi à se rendre au cœur de la forêt, elle semble disparaître. C'est de cette manière que se définit la première distorsion issue du caractère mythologique de la forêt.

Une autre distorsion qu'il faut souligner concerne la sorcière et son serpent, qui semble prédire le futur. La vieille femme dit au comte qu'il deviendra le roi des animaux de la forêt, et que la colombe blanche de Dowghielly n'est pas une bonne compagne pour lui. Ces paroles ne prennent toute leur signification qu'à la fin du récit, voire même lors d'une deuxième lecture. Le tout pointe vers le dénouement de l'histoire et propose un indice pour l'interprétation de la fin, sans pour autant en dévoiler les mécanismes. Les distorsions s'appliquent donc sur deux niveaux ici : intra-diégétique (à l'intérieur du récit), et extra-diégétique (à l'extérieur du récit).

Mais tous ces visages, toutes ces fonctions que l'on attribue ici à la forêt relèvent d'une fonction plus grande encore. La forêt est en fait le lieu de la rencontre :

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 203.

rencontre entre le passé et le présent, rencontre entre les classes noble et paysanne, rencontre avec le paganisme, etc.

La rencontre est cependant, non pas une distorsion, mais une conséquence de la liminarité, et particulièrement celle inhérente au comte. Une première rencontre infructueuse a lieu au début du récit, lors de la partie de chasse entre la mère et le père du comte. C'est à ce moment que la mère se fait agresser par un ours, et c'est la raison pour laquelle nous qualifions la rencontre d'infructueuse. La forêt, là où vivent « en République les animaux²⁸⁸ », est présentée comme hostile, inhospitalière. Seuls ceux qui y sont initiés, qui sont nés en son sein, peuvent prétendre y vivre des expériences agréables : « [Personne] n'en a encore sondé les profondeurs, personne n'a pu atteindre le centre de ces bois et de ces marécages [...].²⁸⁹ ». Et le père et la mère du comte, incapables de s'engager dans cet espace frontalier, mais coupables d'avoir tenté de le faire, en subissent les conséquences.

Quant au comte, du fait de la dualité de sa nature, il est admissible dans cette communauté des animaux, ainsi que le prédit la sorcière (« Tu seras leur roi [...].²⁹⁰ »). Et ce n'est pas n'importe quelle communauté animale que le comte peut intégrer, uniquement celle de la forêt. Effectivement, les animaux domestiqués, comme les chiens et les chevaux, ont peur du comte : « Pourtant vous ne sauriez croire l'aversion que j'inspire aux chevaux et aux chiens.²⁹¹ » Le professeur prétend que « les animaux sont physionomistes, et qu'ils découvrent tout de suite si une personne qu'ils voient pour la première fois a ou non du goût pour eux.²⁹² » Cette phrase mérite d'être relevée, car elle fait écho à un autre épisode dans le récit, à savoir lorsque le comte tombe dans les griffes d'une ourse lors d'une partie de chasse. Néanmoins, plutôt que d'attaquer

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 199.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 198.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 202.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 198.

²⁹² *Idem.*

l'homme, elle « lui donne un coup de langue²⁹³ », après l'avoir longuement flairé, puis continue sa route. Elle n'a de toute évidence pas peur de lui, alors qu'il est armé et qu'il a manifestement l'intention de l'attaquer. Sa rencontre première avec la forêt n'est donc pas hostile, contrairement à ce qu'ont expérimenté ses parents, et nous émettons l'hypothèse que cela est dû à son identité floue. Ainsi, le comte semble avoir un passe-droit pour explorer la forêt, et cela donne aux distorsions qui découlent de cette aventure une portée symbolique.

L'épisode de la forêt est certes important, mais il n'est pas décisif. Il sert principalement à solidifier l'hypothèse de la bestialité du comte et à soumettre la panna Iwinska à un danger latent. Il a plutôt le rôle de guide que de point tournant. Il s'agit là d'un cas particulier. En effet, l'importance des distorsions spatio-temporelles diverge selon le récit. Dans « La morte amoureuse », elles ont une importance plus élevée que dans « Lokis », puisqu'elles sont au cœur du phénomène fantastique tirillant le personnage principal.

3.2. Le dédoublement dans « La morte amoureuse »

Avant toute chose, il est important de souligner que cette section de l'analyse est fortement inspirée de l'article de Delphine Pedron, « Les aberrations de l'espace dans le texte fantastique : étude de "La Morte amoureuse" de Théophile Gautier », dont nous allons reprendre plusieurs citations. Cependant, la prémisse de base de l'article est que l'intériorité des personnages se reflète dans la description de l'espace. Nous n'adhérons pas à cette prémisse en particulier, mais plutôt à ses sous-points, qui incluent la construction d'un monde parallèle et la perte de repères du personnage principal et du lecteur.

²⁹³ *Ibid.*, p. 189.

La perte de repères de Romuald, qui va de pair avec celle du lecteur, puisque ce dernier voit l'univers narratif uniquement à travers les yeux du personnage principal, est un des préalables au déploiement du fantastique : « [La] progression à travers le récit s'accompagne d'une perte d'orientation chez le lecteur.²⁹⁴ » Dans le cas de la nouvelle de Gautier, le lecteur et Romuald vont voir en double, et même vivre en double. Effectivement, lors de l'introduction de Clarimonde dans la vie de Romuald, son univers va se scinder en deux parties irréconciliables :

À dater de cette nuit [la nuit où Clarimonde emmène pour la première fois Romuald à Venise], ma nature s'est en quelque sorte dédoublée, et il y eut en moi deux hommes dont l'un ne connaissait pas l'autre. Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était un gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre... [...] Deux spirales enchevêtrées l'une dans l'autre et confondues sans se toucher jamais représentent bien cette vie bicéphale qui fut la mienne.²⁹⁵

Chacune de ces parties s'établissent dans un espace qui lui est propre. Néanmoins, Romuald habite en alternance ces deux mondes, l'un diurne, l'autre onirique : « La seule solution possible pour que Romuald puisse allier les deux semble être le dédoublement.²⁹⁶ »

Le motif principal au cœur de ces distorsions spatiales et temporelles est le dédoublement. Les différents espaces et temps que Romuald investit ne cessent de se dédoubler, de façon majoritairement dichotomique :

Monde diurne	Monde nocturne
Presbytère	Venise
Ordre	Désordre
Chasteté	Luxe
Prière et choses saintes	« jouant aux dés, buvant et blasphémant »

²⁹⁴ Delphine Pedron, « Les aberrations de l'espace dans le texte fantastique : étude de "La Morte amoureuse" de Théophile Gautier », *Pratiques de l'espace en littérature*, Cahiers Figura, vol. 7, 2002, p. 141. En ligne : <http://oic.uqam.ca/fr/articles/les-aberrations-de-lespace-dans-le-texte-fantastique-etude-de-la-morte-amoureuse-de>

²⁹⁵ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 143.

²⁹⁶ Delphine Pedron, *op. cit.*, p. 158.

Monde des vivants

Monde des morts (ou morts-vivants)²⁹⁷

Selon le lieu dans lequel ils se trouvent, Clarimonde et Romuald vont « [adopter] le comportement adéquat au lieu : [...] Romuald est "orgueilleux" et "insolent".²⁹⁸ » Il y a un incessant aller-retour entre le monde diurne et le monde nocturne, le rêve et la réalité, et ces mouvements, ainsi que la vitesse de déplacement, qui devient rapide à partir du moment où Clarimonde est présente, sont primordiaux tant dans la construction narrative que dans l'espace géographique. On dénote la transition entre la cure de C et Venise, l'état d'éveil et de sommeil, le prêtre et le seigneur, etc. Mais l'aller-retour le plus significatif est celui entre le réel et l'imaginaire. Ce déplacement participe à la création d'une dichotomie qui traverse l'entièreté du récit, qui prend la forme du rêve et de la réalité. Et Romuald reste constamment sur la frontière entre ces deux domaines, ne sachant s'il rêve ou s'il dort, s'il imagine ce qui lui arrive ou si cela se produit vraiment. Il en vient à douter de sa propre identité : est-il seigneur ou prêtre ? L'incessant aller-retour est un des embrayeurs de la phase liminaire de Romuald, et des changements que cela occasionne autour de lui.

En bref, l'introduction de Clarimonde dans l'univers de Romuald le plonge dans sa phase liminaire : il perd de vue son objectif de devenir prêtre, et ne souhaite que devenir l'amant de cette femme. Cette dernière va répondre à son désir : elle va forger un espace où ses rêves pourront devenir réalité. Effectivement, c'est dans ce second monde que Romuald va vivre ses fantasmes inadmissibles : « Nous avons l'impression que Romuald se fabrique à travers le rêve un monde fantasmé où il peut évoluer indépendamment des contraintes religieuses ; un monde dans lequel il lui est permis de faire tout ce qu'il ne pouvait pas faire auparavant.²⁹⁹ »

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 161.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 150.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 158.

Cet espace dans lequel Romuald et Clarimonde peuvent s'aimer sans lendemain, et qui prend place à Venise, est décrit ainsi :

Nous habitons un grand palais de marbre sur la Canaleio, plein de fresques et de statues, avec deux Titiens du meilleur temps dans la chambre à coucher de la Clarimonde, un palais digne d'un roi. Nous avons chacun notre gondole et nos barcarolles à notre livrée, notre chambre de musique et notre poète.³⁰⁰

Si le narrateur ne prend pas la peine de décrire davantage son habitation à Venise, le lecteur peut tout de même en déduire les faits suivants : Romuald et Clarimonde vivent dans la volupté et la richesse, dans un univers sensible où les odeurs et les couleurs sont vives et omniprésentes. À cela fait écho la chambre où le cadavre de Clarimonde a été retrouvé pour la première fois, au palais de Concini :

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'essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme, nageait doucement dans l'air attiédi. Cette pâle lueur avait plutôt l'air d'un demi-jour ménagé pour la volupté que de la veilleuse au reflet jaune qui tremblote près des cadavres. [Mes] yeux tombèrent sur le lit de parade qu'ils avaient jusqu'alors évité. Les rideaux de damas rouge à grandes fleurs, relevés par des torsades d'or laissaient voir la morte couchée tout de son long et les mains jointes sur la poitrine.³⁰¹

De la chambre de Clarimonde émanent encore des odeurs de fête, une atmosphère qui n'est pas proportionnelle, selon Romuald, à la gravité de la situation qui s'y déroule. En fait, Romuald va même s'oublier dans le décor : « J'oubliais que j'étais venu là pour un office funèbre, et je m'imaginai un jeune époux entrant dans la chambre de la fiancée qui cache sa figure par pudeur et qui ne se veut point laisser voir.³⁰² » C'est pourtant exactement – ou presque - ce que va faire « *il signor Romualdo*, amant en titre de la Clarimonde³⁰³ », lorsqu'il habitera avec elle. Certes, les deux amoureux ne sont

³⁰⁰ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 143.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 132.

³⁰² *Ibid.*, p. 133.

³⁰³ *Ibid.*, p. 143.

pas mariés, mais ils passent leur temps, et leurs nuits, ensemble. Ainsi, la chambre de Clarimonde au palais de Concini semble se superposer à celle du palais de Venise, dans la mesure où ces deux endroits ne peuvent se départir de la luxure et de la volupté inhérente à Clarimonde.

Comme certains critiques l'ont déjà souligné, on retrouve dans les écrits de Gautier une volonté de créer une « œuvre visuelle³⁰⁴ » : « Il gardera toute sa vie la nostalgie de la peinture. Et, étant familier des règles de la technique picturale, il tentera de reproduire dans ses écrits l'art plastique qu'il considère comme supérieure.³⁰⁵ » Effectivement, il est notoire que Gautier est un peintre « avorté³⁰⁶ », c'est-à-dire qu'il s'est essayé à la peinture, mais y a rapidement renoncé. Néanmoins, « Gautier demeure stigmatisé par une double tendance artistique, sillon indélébile creusé dans sa vie et guide omniprésent de sa pratique scripturale.³⁰⁷ » Nous retrouvons donc cette volonté d'immortalisation de l'image dans la « Morte amoureuse », et particulièrement dans les descriptions des chambres de Clarimonde. L'immortalisation se présente comme les valeurs qui suivent Clarimonde dans ses déplacements, à savoir la luxure et la richesse. Cette femme ne peut être présentée sans ces atouts.

Il va sans dire que les descriptions de la cure de C et de la chambre de Romuald sont aux antipodes de celles des appartements de Clarimonde. La ville dans laquelle Romuald s'installe pour la suite du récit est décrite en termes éloquents :

Au bout de trois journées de route par des campagnes assez tristes, nous vîmes poindre à travers les arbres le coq du clocher de l'église que je devais desservir ; et, après avoir suivi quelques rues tortueuses bordées de chaumières et de courtils, nous nous trouvâmes devant la façade, qui n'était pas d'une grande magnificence. Un porche orné de quelques nervures et de deux ou trois piliers de grès grossièrement taillés, un toit en tuiles et des contreforts du même grès que

³⁰⁴ Natalie David-Weill, *Rêve de pierre : La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989, p. 7.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 7.

³⁰⁶ Marie Fournou, « L'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier. Entre dialogisme et interférence », *Postures*, Dossier « Arts, littérature : dialogues, croisements, interférences », n° 7, 2005, p. 140. En ligne : <http://revuepostures.com/fr/articles/fournou-7> (Page consultée le 9 janvier 2023)

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 139.

les piliers, c'était tout : à gauche le cimetière tout plein de hautes herbes, avec une grande croix de fer au milieu ; à droite et dans l'ombre de l'église, le presbytère. C'était une maison d'une simplicité extrême et d'une propreté aride. Nous entrâmes ; quelques poules picotaient sur la terre de rares grains d'avoine ; accoutumées apparemment à l'habit noir des ecclésiastiques, elles ne s'effarouchèrent point de notre présence et se dérangèrent à peine pour nous laisser passer. Un aboi éraillé et enroué se fit entendre, et nous vîmes accourir un vieux chien.³⁰⁸

Le champ lexical se rapportant à cet extrait n'est certainement pas des plus plaisants. Le village a une apparence très sobre, très morne, et il y a une omniprésence de couleurs ternes. Il semble même inhabité : de fait, aucun villageois, excepté la gouvernante de la cure, n'est mentionné comme habitant dans ce village. Le plaisir, le bonheur et la joie de vivre semblent inconnus dans cet univers, marqué par la vieillesse et l'ancienneté du décor et de l'aménagement. La chambre dans laquelle dort Romuald n'est pas décrite autrement que pour le détail suivant : il s'agit d'une « petite chambre de presbytère³⁰⁹ ». Le lecteur peut s'imaginer une chambre de petite envergure, sobre, dont l'absence de décoration donne un ton neutre à l'ensemble, voire malheureux, à l'image du reste du village. Notons que cette sobriété est symbolique du vœu de pauvreté et de simplicité qui est de mise chez les prêtres dans la religion catholique.

Pourtant, c'est dans cette chambre que Clarimonde apparaît à Romuald pour l'emmener vivre sa double vie à Venise. De fait, la chambre est un endroit liminaire par excellence : l'individu qui tente de s'endormir se trouve à la frontière de l'état éveillé et endormi. Et c'est effectivement dans cette étape particulière que les différentes apparitions de Clarimonde vont se présenter à Romuald. Ce n'est que pendant son sommeil que Romuald le prêtre se transporte à Venise, et ce n'est qu'en rêvant que *il signor Romualdo* reprend son rôle de prêtre à la cure de C.

³⁰⁸ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 128-129.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 135.

Mais toute cette aventure, ce passage d'une chambre à une autre, n'est possible que parce que, au moment où Romuald devait se recueillir dans sa chambre après son ordination, un contre-temps est survenu : le sentiment amoureux qu'il a développé pour Clarimonde. La chambre, qui devait servir de lieu de contemplation, devient plutôt une pièce de torture : les fenêtres sont scellées par des barreaux, la chambre se situe à une hauteur effrayante ; Romuald compare le tout à un tombeau et une prison³¹⁰. Ainsi, le jeune prêtre se meurt à petit feu dans cette chambre.

C'est l'entrée dans la chambre où repose Clarimonde morte, le passage physique du seuil, qui va déclencher le phénomène fantastique. Du moment que cette traversée est effectuée, il n'y a pas de retour en arrière possible :

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.³¹¹

La chambre sert donc de lieu de passage vers un univers fantastique, qui adopte les atouts de Clarimonde, à savoir l'excès, la richesse et la jouissance : un univers rêvé par Romuald lorsqu'il pose pour la première fois les yeux sur Clarimonde.

Comme on l'a vu, la nuit est le moment où les frontières deviennent floues, perméables. Ce n'est donc pas sans surprise que ce soit pendant la nuit que le changement d'univers se fait pour Romuald. De fait, Clarimonde ne vient le visiter que la nuit : elle ne peut sortir le jour, qui appartient aux vivants. Ainsi, puisqu'elle est techniquement décédée, elle ne peut sortir de sa cachette avant la nuit. Sa nature liminaire, à la fois morte et vivante, provoque une perte de repères stables qui permettaient le bon déroulement du cadre spatiotemporel de Romuald : « Appartenant

³¹⁰ *Ibid.*, p. 125.

³¹¹ Salma Guermazi, *op. cit.*, p. 44.

à la fois au monde des morts et des vivants, Clarimonde est un personnage doté de deux facettes. À son contact, le glissement de Romuald vers un dédoublement devient simple.³¹² »

Le voyage à Venise ne peut donc pas se faire en l'absence de Clarimonde : c'est elle qui brise les frontières spatiotemporelles. Mais ce second monde va adopter le style de vie que menait Clarimonde avant son décès, à savoir une vie de luxe, de volupté, de plaisirs et de richesses. À cet égard, on peut dire que l'aventure à Venise est construite autour de Clarimonde : « Il ne s'agit pas seulement de séparer des territoires, mais, en découpant le réel, de lui donner un sens et un visage.³¹³ » Ce visage est celui de Clarimonde, tellement désiré par Romuald qu'il semble en faire son noyau : « La description d'un lieu adéquat ou propice, non seulement pose l'acte détériorateur, mais encore l'incite et le fait désirer : il en est, en quelque sorte, la forme ou le creuset.³¹⁴ » Car une fois à Venise, Clarimonde laisse carte blanche à Romuald, pour qu'il puisse s'approprier l'espace qu'elle a créé pour lui. Et il en résulte une poétique de l'espace riche, délicatement dessinée par une main douce et amoureuse, mais également violente, car y sont introduits divers vices interdits autrefois à Romuald.

Cependant, le rêve touche à sa fin. L'abbé Sérapion étant depuis quelques temps en visite à la cure de C, il est témoin des agitations qui bouleversent Romuald durant sa vie diurne, et décide de remédier aux tourments du jeune prêtre. Les deux hommes font une excursion jusqu'à la tombe de Clarimonde, la nuit. Un autre renversement se produit à ce moment, qui affecte surtout Sérapion :

Moi, je le regardais faire, plus noir et silencieux que la nuit elle-même ; quant à lui, courbé sur son œuvre funèbre il ruisselait de sueur, il haletait, et son souffle pressé avait l'air d'un râle d'agonisant. C'était un spectacle étrange, et qui nous

³¹² Delphine Pedron, *op. cit.*, p. 157.

³¹³ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1991, p. 100.

³¹⁴ Charles Grivel, *Le fantastique-fiction*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, p. 44.

eût vus dehors nous eût plutôt pris pour des profanateurs et des voleurs de linceuls, que pour des prêtres de Dieu.³¹⁵

Comme nous l'avons mentionné, la nuit est le moment où les frontières deviennent floues, perméables. Sérapion, ordinairement calme et posé, cette « incarnation de la morale chrétienne³¹⁶ », devient soudain agité, et son zèle « avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou un ange [...].³¹⁷ » C'est la présence de Clarimonde qui opère ce changement chez Sérapion : il n'est en contact direct avec cette femme qu'à ce moment unique de la nouvelle. Elle provoque chez lui un renversement de valeurs similaire à celui qu'elle a produit chez Romuald. Et bien sûr, son influence est exacerbée par le couvert de la nuit, au sein d'un cimetière glauque : « [Lors] de la scène du cimetière, la transgression spatiale (qui s'accompagne d'une transgression morale et sociale) est à son comble. Les vivants et les morts (l'ici-bas et l'au-delà) sont réunis en un même lieu [...].³¹⁸ » Ainsi, Clarimonde comme vaisseau physique du phénomène fantastique instaure chez ces prêtres un mécanisme de renversement de valeurs qui ne peut fonctionner que pendant la nuit.

Après cet épisode sordide, Clarimonde va venir visiter Romuald une dernière fois pendant la nuit, pour lui dire adieu à jamais. Elle, dont la tombe est profanée, est alors « présentée comme la victime, dans la mesure où elle a épargné Romuald par amour.³¹⁹ » Il s'agit là du dernier renversement de la nouvelle, qui va marquer Romuald jusqu'à la fin de sa vie : « Lorsque vampires et diables se retrouvent "du bon côté", il faut s'attendre à ce que les prêtres et l'esprit religieux soient condamnés et traités des pires noms : jusqu'à celui même du diable !³²⁰ » Le retour à la réalité est brutal pour

³¹⁵ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 148.

³¹⁶ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 145.

³¹⁷ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 148-149.

³¹⁸ Delphine Pedron, *op. cit.*, p. 163.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 163.

³²⁰ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 144.

Romuald, qui, même s'il est parvenu à « chasser l'esprit malin qui s'était emparé [de lui]³²¹ », regrette encore d'avoir perdu sa Clarimonde.

L'histoire d'amour impossible entre Romuald et Clarimonde se termine sur une note de regret certes, mais également sur une note d'incrédulité : à soixante-six ans, Romuald se demande encore s'il a bien vécu toute cette aventure, ou s'il l'a simplement rêvée. Ce doute, caractéristique du récit fantastique, a comme conséquence de conserver Romuald dans cette instabilité propre au personnage liminaire, lui qui, prêtre mais profanateur de tombes, devra endosser un tel rôle pour le reste de son existence.

3.3. La chambre close dans « Véra »

L'aspect spatiotemporel dans « Véra » diverge de ceux analysés dans les autres nouvelles, puisqu'il est provoqué par le comte. Effectivement, dans « Lokis » et dans « La morte amoureuse », les personnages traversent un seuil qui les propulse dans un endroit liminaire. Dans « Véra », les distorsions spatiales et temporelles sont imposées par la seule force de la volonté du comte.

L'application de la symbolique liminaire de la chambre se fait assez subitement. En entrant dans la chambre, immédiatement après les funérailles de Véra, et en constatant l'absence de vie dans l'appartement, le comte décide d'ignorer la mort de Véra, de continuer comme si rien ne s'était passé. Il scelle alors la chambre, empêchant l'extérieur d'y entrer et l'intérieur d'en sortir. Autrement dit, il la transforme en espace liminaire. Rien ne peut pénétrer dans la chambre provenant de l'extérieur, et rien de l'intérieur ne peut s'en échapper. Le seuil de la chambre sert de barricade, et les frontières physiques, habituellement poreuses en temps de liminarité, deviennent

³²¹ Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 117.

infranchissables. Le tout se déroule sur trois plans : d'abord, le comte coupe toutes relations sociales extérieures à la chambre ; ensuite, il y a un retour vers un passé désiré ; finalement, c'est le temps qui se dérègle.

Afin de créer un espace où sa douce peut lui revenir, le comte se barricade dans ses appartements, créant ainsi une barrière impénétrable. Il impose une scission entre le monde social et son univers : « Se dégage alors un espace réel intérieur opposé à l'espace apparent extérieur. Le personnage s'enfonce dans l'espace fantastique parce que celui-ci lui permet de retrouver son identité, le passé originel de ce lieu et le sien propre.³²² » Mais à l'inverse d'autres nouvelles fantastiques, la vérité des expériences que le comte vit enfermé dans cette chambre ne le trouble pas. Effectivement, en s'enfermant dans ce lieu, le comte choisit de laisser de côté sa rationalité. Ainsi, il ne vit pas de doute, de peur ou d'angoisse. Il accepte les choses telles qu'elles lui sont présentées, et ne les remet pas en question. Il cherche effectivement à retourner dans un passé qui lui a été brutalement soutiré.

Le lecteur peut remarquer, en portant une attention particulière au récit, que le comte recrée également les conditions dans lesquelles il a fait la rencontre de Véra. Les deux êtres, « doués de sens merveilleux, mais exclusivement terrestres³²³ », se rencontrent lors d'un bal, et deviennent inséparables dès ce moment. Ils se marient rapidement, et prennent conscience que leur philosophie de l'amour et de la vie diffère de celle des autres : « [Certaines] idées, celles de l'âme par exemple, de l'Infini, de *Dieu même*, étaient comme voilées à leur entendement.³²⁴ ». Ainsi, « [reconnaissant bien que le monde leur était étranger, ils s'étaient isolés, aussitôt dans leur union, dans ce vieux et sombre hôtel, où l'épaisseur des jardins amortissait les bruits du dehors.³²⁵ » C'est dans leurs appartements, isolés du monde externe, que les deux amants vont vivre

³²² Joël Malrieu, *op. cit.*, p. 126.

³²³ Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 49.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ibid.*, p. 50.

un amour à la fois passionnel et fusionnel : ils vont devenir « le battement de l'être l'un de l'autre.³²⁶ » Ils partagent un même temps, un même espace ; ils vivent au même rythme qui dissonne par rapport à celui hors de leur chambre. Mais c'est également dans cette chambre que Véra souffle son dernier respire. L'aspect isolé de la chambre est un élément primordial dans le déroulement du récit.

Le centre de cet univers, son cœur, est la chambre nuptiale, là où Véra est décédée et où le comte pense sentir sa présence à la fin de la nouvelle. Nous avons présenté un long extrait à la section 2.3.1., où les objets que possédait Véra de son vivant semblent se ranimer d'un second souffle. Ils contribuent à redonner un semblant de vie à la « chambre veuve³²⁷ ». Mais cet exploit n'est possible que grâce à la scission entre le monde social et intime du comte ; effectivement, il est impossible pour le lecteur de faire la différence entre la vérité et l'imagination du comte.

À cet égard, la chambre « veuve » apparaît comme la parfaite appellation : la pièce est non seulement amputée d'une de ses parties, à savoir Véra, mais elle isole également le comte, provoquant une séparation de ses sphères sociales antérieures. La liminarité de cet espace amplifie la solitude du comte et la douleur de la séparation qu'il ressent. Il est non seulement exclu de la société, mais il est également exclu de lui-même, par lui-même. Il tente dans un certain sens de créer un environnement similaire à celui de sa défunte femme, seule dans sa tombe. En fait, la chambre veuve fait office de tombeau pour le comte : « Le lieu du phénomène, comme celui du personnage, est double : derrière sa banalité, se dissimule une réalité profonde, qui ne se révèle qu'au personnage, à la faveur de l'expérience fantastique [...]. Le lieu s'avère être celui de la révélation du personnage pour lui-même, et finit par se confondre avec lui [...].³²⁸ » La réalité profonde que cache la chambre veuve est d'une part l'absence de Véra et d'autre part l'illusion du comte. La mort est double dans cette situation : la

³²⁶ *Ibid.*, p. 50.

³²⁷ *Ibid.*, p. 48.

³²⁸ Joël Malrieu, *op. cit.*, p. 125.

mort physique de Véra, et la mort spirituelle du comte, qui ne cherche qu'à rejoindre sa belle.

L'aspect hermétique de la chambre affecte également le déroulement du temps. Le tout débute lorsque le comte effectue le geste symbolique de « [briser] le ressort [de la pendule] pour qu'elle ne sonnât plus d'autres heures.³²⁹ » Le temps est immobilisé à la suite du décès de Véra : « Le comte lui-même s'enferme dans l'immobilité du souvenir. Ainsi la pendule désormais privée de sa fonction ordinaire marque-t-elle infiniment l'heure fatale de la disparition de la jeune femme [...].³³⁰ » L'harmonie de la chambre est affectée par cette immobilisation, par « cette *fossilisation* de l'être aimé³³¹ » : « Un dernier rayon du soir illuminait, dans un cadre de bois ancien, le grand portrait de la trépassée.³³² » Mais la lumière sera complice de la supercherie du comte ; effectivement, lorsqu'il décide d'ignorer l'absence de sa femme, la lumière va prendre « un éclairage artificiel qui provient de la veilleuse du reliquaire familial de Véra [...].³³³ ». Ainsi, plutôt que d'être régie et guidée par l'horaire solaire et lunaire externe, suivie par la communauté dont le comte s'est détaché, la lumière dans la chambre veuve va créer son propre déroulement, selon des règles qu'elle crée elle-même. Notons que cette modification de la lumière, représentative du temps, peut être soit une création du comte, soit intrinsèque au phénomène fantastique. Comme le texte ne le précise pas, le doute persiste, et le lecteur peut choisir d'opter pour l'une ou l'autre explication. En ce qui nous concerne, nous voulons simplement souligner que la séparation forcée entre le comte et la communauté affecte le déroulement temporel de la chambre veuve.

L'immobilité du temps dans la chambre fait écho aux conditions particulières qui règnent dans un caveau, dernière demeure d'un individu. Lieu final de repos, le temps n'y évolue pas, puisqu'il n'y a plus de vie. Les objets qui sont laissés auprès du

³²⁹ Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 49.

³³⁰ Myriam Watthée-Delmotte, *op. cit.*, p. 11.

³³¹ *Ibid.*, p. 12. L'autrice souligne.

³³² Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 48.

³³³ Myriam Watthée-Delmotte, *op. cit.*, p. 12.

défunt ont également une signification importante : selon les différentes croyances, ces objets lui permettraient de se rendre avec succès dans l'au-delà. La chambre du comte reflète cette image : le temps n'avance plus, et les objets guident la défunte Véra vers son logis d'autrefois.

Le temps qui s'arrête peut également être une conséquence de l'essence fusionnelle de l'amour entre le comte et sa femme. Il a été dit que les deux amants vivaient dans un espace et un temps détachés de ceux hors de leurs appartements : un temps propre à eux. En l'absence de l'un, le temps de l'amour ne peut continuer comme autrefois : il freine brusquement et cette distorsion affecte le comte. Comme il est toujours en vie, le temps autour de lui devrait continuer à avancer normalement, mais il ne veut pas faire son deuil. La chambre reste dans cet état fossilisé, ce qui semble permettre à Véra de revenir : en effet, dans cet espace figé dans le passé, il ne manque qu'un acteur important pour recréer l'époque heureuse d'avant le décès de Véra. Le temps est donc disloqué parce qu'il s'est arrêté à un moment précis du passé, et les objets dans la chambre en subissent les conséquences. Alors qu'ils n'ont en réalité pas été touchés depuis le décès de Véra, le comte pense détecter chez les bijoux de sa femme la présence de cette dernière : « Les perles étaient encore tièdes et leur orient plus adouci, comme par la chaleur de [la chair de Véra]. [...] Ce soir, l'opale [du collier de Véra] brillait comme si elle venait d'être quittée et comme si le magnétisme exquis de la belle morte la pénétrait encore.³³⁴ » De plus, le mouchoir où Véra toussa quelques gouttes de sang tout juste avant de décéder est humide, et le sang, aussi rouge et vif que s'il venait d'y être déposé.

Le temps est donc figé dans le passé, juste avant la mort imminente de Véra. La supercherie va durer exactement un an jour pour jour. Effectivement, c'est lors du premier anniversaire du décès de Véra que le temps dérape totalement, et cela va provoquer un retour des sens chez le comte. Ce soir-là, le comte pense percevoir la

³³⁴ Auguste Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 53-54.

présence fantomatique de Véra, et les deux amoureux passent la nuit dans les bras l'un de l'autre, alors que « [les] heures [effleurent] d'un vol étranger cette extase où se mêlaient, pour la première fois, la terre et le ciel.³³⁵ » Le temps figé se déroule soudain à une vitesse extrême. La confrontation entre les deux temporalités va causer un réveil chez le comte : il réalise que, même s'il a cherché à recréer un espace similaire à celui du tombeau de sa belle, il reste un être vivant. Au moment où il fait cette constatation, la lumière interne de la chambre, régie par la veilleuse de Véra, s'éteint pour faire place à la lumière d'un matin « banal, grisâtre et pluvieux³³⁶ ». Mais la réalité de sa situation lui est trop pénible à vivre : incapable de réintégrer la réalité de sa communauté, après un an complet d'isolement, un choix se présente à lui : il peut soit décider d'aller rejoindre sa défunte femme une fois pour toutes, dans un univers où rien ne peut les séparer ; soit il peut également accepter la vérité de la mort de sa femme et vivre son deuil. La chambre était scellée hermétiquement jusqu'à ce moment : le réveil du comte permet aux éléments externes d'envahir l'espace. Et, comme de fait, la clé du caveau familial va apparaître sur le lit marital, alors que le comte l'avait jeté au loin au début de la nouvelle, en signifiant son refus que le temps ne continue sa course sans Véra. L'herméticité de la chambre est brisée, et le temps reprend son cours. Les objets qui peuplent la chambre et qui symbolisaient au début de la nuit la vie retournée à Véra à travers leur éclat brillant, reprennent alors leur apparence réelle, à savoir poussiéreux et émettant un éclat morne.

La conclusion n'est cependant pas incluse dans la nouvelle, elle reste ouverte, et le sort du comte, non scellé. Effectivement, le lecteur pourrait penser que la clé qui apparaît mystérieusement est une exhortation de Véra : elle l'invite à le rejoindre dans la mort. À ce moment-là, la phase liminaire du comte serait éternellement irrésolue, et il resterait un personnage liminaire. Le travail du deuil serait interrompu à jamais, et donc, par défaut, irrésolu. Toutefois, on peut également penser que la clé n'est qu'une

³³⁵ *Ibid.*, p. 55.

³³⁶ *Ibid.*, p. 56.

proposition de visite du caveau familial, lieu du dernier repos de Véra. Si tel est le cas, la phase liminaire du comte toucherait à sa fin, car l'acceptation de la mort d'un être cher est un pas vers la fin du deuil. Toutefois, comme la suite de l'histoire ne nous est pas racontée et que la fin reste ouverte, le suspense a pour effet de conserver le comte dans son état liminaire, à savoir coincé entre deux univers de possibilités.

CONCLUSION

Le but de ce travail était de démontrer comment les rites de passage, notion travaillée par l'approche ethnocritique, en viennent à se disloquer, et même à s'interrompre, lorsqu'introduits au sein d'un récit fantastique. C'est au terme de trois chapitres que nous avons pu vérifier notre hypothèse de départ, à travers l'analyse de notre corpus. Rappelons que ce dernier était composé de trois nouvelles de la France du XIX^e siècle, période aussi nommée « âge d'or » du fantastique par Pierre-George Castex : « Lokis », de Prosper Mérimée, « La morte amoureuse » de Théophile Gautier et « Véra » d'Auguste Villiers de l'Isle-Adam.

Le premier chapitre avait pour intention de poser des bases, afin d'offrir des définitions des termes et des notions utilisés. Pour définir le fantastique, nous avons décortiqué la citation de Todorov, qui résume trois définitions provenant d'auteurs différents. Cela nous a permis de constater que nous adhérons davantage avec la définition de Caillois, qui met l'accent sur la violence que provoque l'intrusion du fantastique dans la réalité fixe de l'univers du récit. Il s'agit d'une intrusion « surnaturelle », qui est, selon les propos de Malrieu, au-delà de la nature, qui n'en fait pas partie. Cette nature, symbole de la réalité fixe, s'inscrit dans un cadre réaliste, empreint d'une volonté de reproduction : les auteurs de récit fantastique inscrivent leurs histoires dans un cadre que le lecteur peut reconnaître, afin d'intensifier le sentiment d'association qu'un lecteur entretient avec le personnage principal. Ce geste a pour conséquence d'augmenter l'effet fantastique du récit, qui est cet effet par lequel se propagent la peur, la terreur et l'angoisse, et qui est le but ultime d'un récit fantastique.

Cette violente intrusion annonce donc l'arrivée du phénomène fantastique dans le réel. Le phénomène fantastique peut prendre plusieurs apparences, selon deux modes principaux: le fantastique de la monstration, également nommé fantastique de l'excès,

qui ne se gêne pas pour décrire le phénomène fantastique³³⁷ ; le fantastique de l'indicible, dans lequel le phénomène fantastique est caché³³⁸; il ne peut donc pas être décrit, ni même aperçu sauf du coin de l'œil. Comme nous l'avons constaté, les récits de notre corpus s'inscrivent dans le fantastique de l'indicible. Dans tous les cas, le phénomène fantastique est de nature ambiguë. Il se situe dans un entre-deux, comme l'indique Malrieu, puisqu'il il chevauche deux univers à la fois.

Dans tous les cas, il y a une rencontre entre le phénomène fantastique et le personnage principal. Comme nous l'avons vu à travers les propos de Malrieu, le personnage principal a généralement une constitution mentale faible : il est d'entrée de jeu inconfortable dans son univers, incapable de s'y associer complètement. Cela est causé par le fait qu'il est déjà passé par une phase de séparation. Cette instabilité est cruciale : un individu certain de sa personne ne serait pas ébranlé par sa rencontre avec le phénomène fantastique, il douterait moins de ses sens.

La seconde partie du premier chapitre s'est penchée sur des concepts de l'approche ethnocritique, dont les chercheurs, constatant une prépondérance de récits initiatiques dans la littérature, ont pour objet de recherche l'aspect ethnologique, anthropologique et même folklorique au cœur de divers récits. Nous avons circonscrit notre recherche autour des rites de passage, notion premièrement abordée par van Gennep. Nous avons vu qu'un rite de passage se sépare en trois phases : la phase de séparation, la phase liminaire et la phase de réintégration. Dans notre mémoire, nous avons mis l'accent sur la deuxième phase, en nous inspirant des théories de Turner, car c'est au cours de celle-ci que notre hypothèse se déroule. L'individu devient malléable à ce moment-là, et cette malléabilité, accompagnée ici d'incertitude, est l'un des

³³⁷ Denis Mellier, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.

³³⁸ Timothée Picard, « Indicible et fantastique », *Acta fabula*, vol. 10, n° 6, 2009. [En ligne] <https://www.fabula.org/acta/document5085.php#> (Page consultée le 9 janvier 2023).

facteurs importants causant l'échec du rite de passage. Effectivement, c'est parce que le personnage principal perd ses repères et ses structures lorsqu'il se trouve dans sa phase liminaire que le phénomène fantastique a autant d'impact sur lui.

La troisième section du chapitre nous a permis de formuler notre hypothèse en long et en large. Le rite de passage, lorsqu'il a lieu dans un récit fantastique, ne se conclut pas : il échoue. Le personnage principal est alors éternellement coincé dans son rite de passage : il devient un personnage liminaire, selon les théories de Marie Scarpa. À la fin du récit, il va disparaître, mourir ou s'effacer : il est impossible pour lui de retourner dans sa communauté.

Nous avons pu constater que beaucoup de motifs spatiotemporels se retrouvent à la fois dans le domaine du fantastique et dans l'approche ethnocritique. Voici ceux que l'on retrouve dans notre corpus : la forêt, la nuit, minuit, le seuil, la chambre close, la frontière, le labyrinthe et les Limbes. Chacun de ces espaces-temps en vient à dérailler lorsqu'il est en contact avec le personnage principal et/ou le phénomène fantastique. Par exemple, la nuit, dans le cas de « La Morte amoureuse », va s'étendre sur une durée plus longue qu'une nuit réelle. Mais le summum des dérapages spatiotemporels se trouve dans les Limbes : il s'agit d'un endroit hors-temps et hors-espace, où les individus n'ayant pas accompli leur rite de passage reposent éternellement. Clarimonde, comme nous l'avons vu, parle implicitement de cet endroit.

Le deuxième chapitre a offert une première analyse des trois nouvelles de notre corpus, en considérant comment le rite de passage en vient à échouer. Il analyse les conséquences précises que cet échec provoque auprès du personnage principal. Le caractère liminaire du phénomène fantastique est également observé, puisqu'il est à la source de tout. Les récits de notre corpus ont été choisis en fonction des rites de passage qu'ils renferment, qui sont parmi les plus populaires : il s'agit du mariage, de l'ordination et du sommeil, ainsi que du deuil. Puisque notre sujet n'a pas été exploré par le passé sous cette optique, il a été difficile de trouver des ressources pertinentes

sur le sujet même. Ainsi, les citations présentées sont tirées d'analyses des nouvelles qui composent notre corpus, analyses menées selon des approches différentes de la nôtre. Le tout nous a permis d'enrichir notre propre analyse, en explorant divers regards sur un même texte.

La première nouvelle est « Lokis », écrite par Prosper Mérimée, dont le rite de passage principal est le mariage. Dans ce récit, la phase de réintégration, qui ordinairement a lieu au retour de la nuit de noces, ne se fait pas : la mariée est décédée, et le comte est introuvable. Notre opinion sur ce sujet est que l'échec du rite du mariage est causé par l'ambiguïté de la nature du comte Szémioth. Effectivement, le comte semble être déchiré intérieurement par une dualité désaccordée, tel que le souligne Simonsen³³⁹. Le postulat que le lecteur peut formuler lors d'une première lecture est que le comte est en fait le produit de l'agression de sa mère par un ours. Mais rien dans le récit ne permet de confirmer une telle conjecture. En fait, nous n'avons pu qu'affirmer qu'il y a chez chacun de nous une part sauvage que nous devons dompter, afin de vivre en harmonie avec autrui, mais qui semble non maîtrisée chez le comte. Cela fait en sorte que le comte n'a pas le contrôle total de l'essence de son être. Sa nature est liminaire par essence, et il ne cherche aucunement à résoudre cette énigme. C'est donc pour cela que le mariage reste inaccompli : il est impossible pour un être déjà dans un rite de passage d'en commencer un autre. Le récit se conclut par la fuite du comte, dont le retour à la communauté est désormais impossible.

La seconde nouvelle analysée au cours du deuxième chapitre est « La morte amoureuse » de Théophile Gautier. Cette nouvelle contient deux rites de passage : l'ordination et le sommeil. Romuald, au moment de son ordination, tombe amoureux de Clarimonde dès le premier regard posé sur elle. Il s'agit là de l'échec du premier rite : alors que Romuald vient à l'instant d'être promu prêtre, il désire renier sa

³³⁹ Michèle Simonsen, *op. cit.*

profession afin d'être avec Clarimonde. Pourtant, Romuald est désormais techniquement prêtre, il ne cherche pas à renoncer activement son ordination : il prend à cœur les conseils de l'abbé Sérapion, qui l'invite à se livrer à des prières intenses, afin de purifier ses pensées. Toutefois, la phase de réintégration ne se fait pas, puisqu'il doit quitter la communauté qui l'a vu devenir prêtre sous le couvert de la nuit, en l'absence de témoin de sa première sortie. Son rite de passage n'a pas atteint sa conclusion.

Clarimonde est un phénomène fantastique fascinant à analyser : elle est l'être ambigu par excellence, ainsi que le montre Guermazi³⁴⁰. Elle est présentée à la fois comme un ange et comme un démon, comme une œuvre d'art et comme une humaine, comme une vampire et une femme fatale, ni réellement morte, ni réellement vivante. D'ailleurs, selon les propos de Ying Wang, ce texte est l'une des premières instances d'apparition de la vampire comme femme fatale³⁴¹. L'abbé Sérapion la qualifie d'usurpatrice étant donné qu'elle cherche à retirer Romuald à son Dieu, et nous supposons qu'elle a séjourné dans les Limbes, entre sa mort (pour laquelle elle n'a pas reçu les derniers sacrements) et son retour auprès de Romuald. Elle est l'opposé parfait de Romuald, elle qui vit dans la luxure, la volupté, l'excès, et noie ses sens dans les plaisirs charnels. Tous les discours qui portent sur elle ont pour fonction d'exemplifier l'effet qu'elle a sur le monde : du fait de sa nature insaisissable, elle provoque une perte de structure et des renversements de valeurs.

Romuald, ayant accepté sa nouvelle position de prêtre, prône la chasteté, l'austérité, voire la pauvreté, et privilégie l'univers moral à celui des sens. Néanmoins, le retour de Clarimonde vient bouleverser cet ordre qu'il maintenait. Celle-ci contamine Romuald avec ses valeurs qui prônent la débauche. Romuald se divise en deux personnes aux antipodes l'une de l'autre, à savoir un prêtre et un arrogant

³⁴⁰ Salma Guermazi, *op. cit.*

³⁴¹ Ying Wang, *op. cit.*

seigneur, miroir de Clarimonde. Le renversement de valeurs est total entre les deux instances du même homme.

Rapidement, Romuald perd de vue laquelle de ses vies est la vraie, l'originale. C'est à ce moment que le rite du sommeil échoue. Le rôle de ce rite est d'assurer le bon fonctionnement de la société. Étant donné que Romuald est incapable de distinguer vers quelle communauté il devrait se tourner, de savoir s'il rêve ou s'il est réveillé, la phase de réintégration ne s'effectue pas correctement et Romuald reste dans un entre-deux. L'abbé Sérapion, au courant de la détresse de Romuald, cherche à sauver l'âme de son disciple prisonnier des griffes de Clarimonde, qu'il perçoit comme un démon. Sérapion exorcise le cadavre de Clarimonde, mais ce faisant, il prend lui-même l'apparence d'un démon, habité d'une sauvagerie inhabituelle. Cela prouve qu'un contact avec Clarimonde provoque un renversement de valeurs chez n'importe quel individu. L'intensité et la durée du renversement dépendent de l'instabilité du personnage. Le saccage du cadavre de Clarimonde ne va pourtant pas résoudre le problème de Romuald : quelques années plus tard, ce dernier avoue qu'il ne sait toujours si ce qu'il a vécu avec Clarimonde était un rêve, ou la réalité.

La troisième et dernière nouvelle analysée au cours du deuxième chapitre est « Véra », écrite par Auguste Villiers de l'Isle-Adam. Le rite analysé dans cette nouvelle est celui du deuil. On peut facilement comprendre pourquoi il échoue : le comte refuse tout bonnement d'admettre que sa femme est décédée. Le rite ne peut donc logiquement pas aller de l'avant. Mais le comte est déjà dans sa phase liminaire. La phase de séparation se décrit nettement : il est séparé de sa femme, avec qui, selon Watthée-Delmotte, il avait fusionné³⁴², et de sa communauté, puisqu'enfermé dans son hôtel. C'est dans son enfermement qu'il vit sa phase liminaire, il est dépourvu de ses attributs et caractéristiques, notamment sociaux (puisque'il ne se mélange plus à la société) et intimes, à cause de la perte de Véra. Cependant, il est incapable de réorganiser sa

³⁴² Myriam Watthée-Delmotte, *op. cit.*

personne en fonction de l'absence de sa femme. Ainsi, la réorganisation de son identité s'effectue incorrectement. Lorsque, à la fin du récit, Véra semble lui apparaître, deux choix s'offrent à lui : rejoindre sa douce dans la mort, ou bien conclure son rite de passage et accepter la mort de sa femme. Dans tous les cas, il est impossible pour lui de retourner dans sa communauté d'avant.

Le troisième et dernier chapitre de ce mémoire portait une attention accrue aux distorsions spatiotemporelles. Nous l'avons déjà dit, lorsque les distorsions ne forment pas en elles-mêmes le phénomène fantastique, elles sont soit causées par lui, soit causées par la liminarité du personnage principal. Le tout change d'un récit à l'autre. Néanmoins, dans tous les cas, elles apparaissent suite à l'intrusion du phénomène fantastique et sont exacerbées par la liminarité du personnage principal. Dans le présent travail, nous avons considéré les distorsions causées par la liminarité inhérente du phénomène fantastique.

L'analyse des distorsions s'est faite de façon sensiblement similaire à l'analyse des rites de passages, c'est-à-dire une nouvelle après l'autre, dans le même ordre. À l'image des rites, les distorsions s'articulent différemment dans les nouvelles, et nous pensons avoir réussi à cerner les plus fréquentes dans les récits fantastiques.

Les distorsions spatiotemporelles dans « Lokis » se déroulent au cours de l'épisode de la forêt, qui est un espace liminaire par excellence. La promenade en forêt est ce moment où le comte Szémioth et le professeur Wittembach perdent de vue l'univers noble et sont introduits à l'univers paysan païen. Effectivement, les deux hommes y font la rencontre d'une sorcière et de son serpent Pirkuns. Leur conversation, dans la langue du peuple, est révélatrice des lois propres à la forêt : les animaux ont un statut supérieur aux humains. De plus, la frontière entre l'humain et l'animal devient poreuse dans la forêt : ainsi, la sorcière communique avec son serpent, qui lui répond. Le comte lui-même va laisser à son cheval le choix du chemin de retour. La forêt dans cette nouvelle est un lieu de rencontre entre deux univers d'ordinaire inconciliables,

mais elle est également un lieu déstabilisant, puisque plusieurs frontières deviennent perméables : un renversement de valeurs majeur a lieu au cours de cet épisode, tel que nous l'avons démontré en nous servant du tableau de Simonsen³⁴³.

Dans « La morte amoureuse », les distorsions spatio-temporelles prennent la forme d'un dédoublement. Nous nous sommes inspirée du texte de Pedron, dont nous avons repris certains concepts, afin d'expliquer leur fonctionnement. Romuald possède deux vies : l'une diurne, l'autre nocturne. Sa vie nocturne, où il est seigneur et habite à Venise, est caractérisée par un renversement de valeurs de sa vie diurne, où il est le prêtre d'un petit village sobre et austère. Ce renversement est possible grâce à l'espace qu'a créé Clarimonde spécialement pour son amant. Clarimonde est la condition de passage entre ces deux vies : sans elle, la traversée ne peut pas s'effectuer. À cet égard, le passage s'effectue dans un lieu particulier : la chambre. Il s'agit d'un espace qui revient souvent dans le récit. C'est dans la chambre de Romuald que Clarimonde lui apparaît au milieu de la nuit, quelques temps après son décès. Et c'est lorsqu'il est enfermé dans sa chambre que Romuald peut voyager à Venise. La chambre a donc un rôle double : il s'agit d'un lieu de repos, mais aussi d'action, de déplacement. C'est le lieu de départ du voyage à Venise, piloté par Clarimonde.

La nouvelle « Véra » présente des distorsions bien particulières, qui se déroulent dans ce que nous avons appelé la chambre veuve. Effectivement, c'est au cœur de cette chambre hermétiquement fermée que le comte s'acharne à croire que sa belle y vit encore. Cet espace prend l'allure d'un tombeau, qui imite les conditions d'entreposage du cadavre de Véra dans le caveau familial. Le comte y vit comme un mort-vivant, puisqu'une partie de lui est décédée. Le temps s'arrête dans cette chambre, afin d'accentuer la duperie dans laquelle le comte séjourne. Même les objets de la chambre jouent le jeu, et revêtent l'apparence préférée de leur maîtresse. Il ne manque qu'un morceau important pour compléter le paysage de cette chambre, selon Watthée-

³⁴³ Michèle Simonsen, *op. cit.*

Delmotte³⁴⁴, soit Véra elle-même. Un an après sa mort, le comte pense percevoir la présence de Véra auprès de lui, et les deux vont vivre une dernière nuit dans les bras l'un de l'autre. Effectivement, au lever de jour, symbole de la lumière qui éclaire la vérité, le comte réalise dans quel mensonge il s'est enterré, et rattrape la réalité comme le projectile d'un lance-pierres. Le temps rattrape son cours normal et les objets, leur fadeur poussiéreuse. De retour face à une réalité douloureuse, invivable même, le comte réalise qu'il ne peut pas continuer ainsi. Deux choix s'ouvrent à lui ; mais la nouvelle reste ouverte, le récit s'arrête là.

Nous avons donc pu démontrer comment notre hypothèse principale s'articule sous plusieurs angles. Nous avons également réussi à expliquer comment le phénomène fantastique provoque des distorsions spatiotemporelles dans notre corpus. Par souci de concision, nous avons dû nous limiter à quatre rites de passages dans trois nouvelles. Nous espérons que la lecture de ce mémoire permettra l'ouverture d'un dialogue plus poussé entre le domaine du fantastique et l'approche ethnocritique. Ce que nous présentons ici ne fait même pas le tour complet des trois nouvelles de notre corpus, et nous croyons que des recherches futures seraient grandement bénéfiques au domaine du fantastique et à l'approche ethnocritique. Nous sommes convaincue qu'un travail plus extensif, avec un corpus plus large, incluant même des textes contemporains, permettrait de faire le même constat : les rites de passage échouent lorsqu'ils apparaissent dans un récit fantastique. La question, très vaste, n'a pas été complètement explorée dans ce travail. Elle mériterait une analyse beaucoup plus longue. De plus, nous n'avons abordé que les rites de passage, mais il y a d'autres concepts d'ethnocritique qui mériteraient d'être analysés dans un contexte fantastique, dont la carnavalesque, théorie développée par Mikhaïl Bakhtine. Intimement reliée aux renversements de valeurs, qui sont nombreux, comme nous avons pu le voir, lors des dérapages des rites de passages, celle-ci est souvent associée au monde du théâtre, et

³⁴⁴ Myriam Watthée-Delmotte, *op. cit.*

plus particulièrement, à la comédie. Produire une étude sur des récits fantastiques à partir de ce concept permettrait d'enrichir les analyses présentées ici, en portant un regard particulier sur les dynamiques au cœur des renversements-mêmes. La carnavalisation au sein d'une comédie provoque du rire ; nous supposons que, dans des récits fantastiques, elle exacerbe l'effet fantastique, qui entraîne de la peur, de la terreur et même de l'angoisse, puisqu'elle est synonyme d'une dépossession d'une partie de nous-mêmes, c'est-à-dire de nos valeurs.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

- GAUTIER, Gautier, « La morte amoureuse », *Récits fantastiques*, Paris, GF Flammarion, 1981 [1836], p. 115-150.
- MÉRIMÉE, Prosper, « Lokis », *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 1982 [1869], p. 181-228.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, « Véra », *Contes cruels*, Paris, Garnier-Flammarion, 1980 [1883], p. 47-56.

Autres œuvres citées

- MÉRIMÉE, Prosper, « La Vénus d'Ille », *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 1982 [1869], p. 29-64.
- MAUPASSANT, Guy de, « Qui sait ? », *La Peur et autres contes fantastiques*, Paris, Larousse, coll. « Petits classiques », 2009, p. 67-80.

Ouvrages théoriques

- « Limbes », dans *Le Petit Robert de la langue française*, 2021. [En ligne] : <https://petitrobert12-lerobert-com.proxy.bibliotheques.uqam.ca/robert.asp> (Page consultée le 9 janvier 2023)
- BAIDER, Fabienne, « Introduction : langue, société et littérature : sage-femme ou femme-sorcière ? », *Women in French Studies*, vol. 10, 2002, p. 13-22.
- BATAÏNI, Marie-Thérèse et Marie-Josée DION, *L'analyse littéraire*, Montréal, Modulo, 1997, 280 pages.
- BERRUYER-LAMOINE, Bénédicte, « Le temps du passage. Temps psychique, temps du rite », *Imaginaire & Inconscient*, vol. 2, n° 28, 2011, p. 143-157.
- BLY, ROBERT, *L'homme sauvage et l'enfant*, Paris, Le Seuil, 1992, 352 pages.
- BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, Québec, PUQ, 2007 [1998], 240 pages.

- BRION, Charles, « L'écriture borgésienne du monde : une conjuration fantastique du désordre ? », *Revue de littérature comparée*, vol. 4, n° 320, 2006, p. 491-496. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2006-4-page-491.htm> (Page consultée le 9 janvier 2023)
- CAILLOIS, Roger, *Obliques précédé de Images. images...*, Paris, Stock, 1975, 258 pages.
- , *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, 181 pages.
- CARSON, Timothy, *Neither here nor there, the many voices of liminality*, Cambridge, The Lutterworth Press, 2019, 269 pages.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Librairie José Corti, 1987 [1951], 474 pages.
- CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter, 1982, 1240 pages.
- CNOCKAERT, Véronique, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, 304 pages.
- CROUZET, Michel (dir.), *Villiers de l'Isle-Adam cent ans après (1889-1989)*, Paris, Société des études romantiques, 1990, 162 pages.
- DAVID-WEILL, Nathalie, *Rêve de pierre : La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, 1989, 157 pages.
- DECOTTIGNIES, Jean, « "Lokis" : fantastique et dissimulation », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 71, n° 1, 1971, p. 19-29.
- DEHOUE, Danièle, « Les liminalités dans les représentations du cycle solaire quotidien », *Ateliers d'anthropologie*, vol. 48, 2020, p. 14. [En ligne] <http://journals.openedition.org/ateliers/13566> (Page consultée le 9 janvier 2023)
- DESCLÉS, Jean-Pierre, « La nuit pensée et vécue comme une frontière quasi topologique », *Ateliers d'anthropologie*, n° 48, 2020 p. 1-24. En ligne : <http://journals.openedition.org/ateliers/13561> (Page consultée le 9 janvier 2023)
- FABRE, Daniel, « Le retour des morts », *Études rurales*, n° 105-106, 1987, p. 9-34.
- FABRE, Jean, *Le Miroir de sorcière: Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, 516 pages.
- FOURNOU, Marie, « L'écriture picturale dans les nouvelles de Théophile Gautier. Entre dialogisme et interférence », *Postures*, Dossier « Arts, littérature : dialogues,

- croisements, interférences », n° 7, 2005, p. 138-157. En ligne : <http://revuepostures.com/fr/articles/fournou-7> (Page consultée le 9 janvier 2023)
- GOODY, Jack, *L'évolution de la famille et du mariage en Europe*, Paris, Armand Colin, 1985, 303 pages.
- GRIGORE-MURESAN, Madalina, « La femme vampire chez Mircea Eliade, Théophile Gautier et Joseph Sheridan Le Fanu », *Les cahiers du CERF*, Grenoble, n° 7, 2000, p.45-59.
- GRIVEL, Charles, *Le fantastique-fiction*, Paris, Presses universitaires de France, 1992, 274 pages.
- GUERMAZI, Salma, « Étude de l'ambiguïté dans les récits gautiéristes : "La morte amoureuse", "Le pied de momie" et "Jettatura" », Mémoire de maîtrise, UQÀM, Département d'études littéraires, 2009, 112 f.
- JELEVA, Alexandra, « Un silence éloquent : narration et fantastique dans *Fragoletta* (1829) de Latouche et *La Vénus d'Ille* (1837) et *Lokis* (1869) de Mérimée », *Quêtes littéraires*, n° 7, 2017, p. 43-50.
- JOURDE, Pierre, *Géographies imaginaires. De quelques inventeurs de mondes au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1991, 378 pages.
- LAURENT, Thierry, « Prosper Mérimée et la Lituanie », *Darbai ir Dienos*, vol. 55, 2011, p. 173-181.
- LAURIN, Michel, *Anthologie littéraire, de 1850 à aujourd'hui, 2^e édition*, Montréal, Beauchemin, 2007 [2001], 326 pages.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, 454 pages.
- LÉVY, Maurice, « Gothique et fantastique », *Europe*, n° 611, 1980, pp. 41-48.
- , « De la spécificité du texte fantastique », *Recherches anglaises et américaines*, vol. 6, 1973, p. 3-13.
- LIMOGES, Alexandre, *Anthologie de la littérature fantastique*, Montréal, Les éditions CEC, 2015, 335 pages.
- MALRIEU, Joël, *Le Fantastique*, Paris, Hachette, 1992, 160 pages.
- MELLIER, Denis, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999, 480 pages.
- MÉNARD, Sophie, « Le Personnage liminaire : une notion ethnocritique », *Litter@ Incognita*, Toulouse, Université Toulouse Jean Jaurès, n° 8 « Entre-deux : Rupture,

- passage, altérité », 2017, 20 f. En ligne : <https://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/files/2017/09/Le-%C2%AB-personnage-liminaire-%C2%BB-.pdf> (Page consultée le 9 janvier 2023)
- NOËLL, Nicolas, *Les représentations de la forêt en Grèce ancienne : usages et imaginaires de l'espace boisé dans la littérature épique*, Maitrise, département d'Histoire, Université du Québec à Montréal, 2006, 149 pages.
- PÉDRON, Delphine, « Les aberrations de l'espace dans le texte fantastique : étude de "La Morte amoureuse" de Théophile Gautier », BOUVET, Rachel et François Foley (dir.), *Pratiques de l'espace en littérature*, Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, 2002, Cahiers Figura, vol. 7, p. 139-168. En ligne : <http://oic.uqam.ca/fr/articles/les-aberrations-de-lespace-dans-le-texte-fantastique-etude-de-la-morte-amoureuse-de> (Page consultée le 9 janvier 2023)
- PICARD, Timothée, « Indicible et fantastique », *Acta fabula*, vol. 10, n° 6, 2009, 6 f. [En ligne] <https://www.fabula.org/acta/document5085.php#> (Page consultée le 9 janvier 2023).
- PIERRAT, Emmanuel, « Peau d'Âne et ses rites de passage », *La chaîne d'union*, vol. 4, n° 74, 2015, p. 46-57.
- PRIVAT, Jean-Marie, « Le cadavre du réalisme », *Repenser le réalisme*, Montréal, Figure, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, Cahier ReMix, n° 7, 2018. En ligne : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/le-cadavre-du-realisme>. (Page consultée le 9 janvier 2023)
- REINHARDT, Jean-Claude, « Les rituels du coucher », *Gérontologie et société*, vol. 29, n° 116, 2006, p. 143-152. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2006-1-page-143.htm> (Page consultée le 9 janvier 2023)
- REUTER, Yves, *L'analyse du récit, 2^e édition*, Paris, Armand Colin, 2005, 128 pages.
- SALANOVA, Maria Cristina Risco, « Noces sanglantes chez Mérimée : "La Vénus d'Ille" et "Lokis" », *Littératures*, n° 22, 1990, p. 83-91.
- SCARPA, Marie, « Le personnage liminaire » et « L'éternelle jeune fille », CNOCKAERT, Véronique, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dirs.), *L'ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, p. 177-189.
- SEGALEN, Martine, *Rites et rituels contemporains*, Paris, Nathan Université, 1998, 128 pages.
- SIMONSEN, Michèle, « Nature et culture dans *Lokis* de Mérimée », *Littérature*, n° 23, 1976, p. 81-93.

- THOMASSEN, Bjørn, « The uses and meanings of liminality », *International Political Anthropology*, vol. 2, n° 1, 2009, 27 pages.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, 188 pages.
- TRITTER, Valérie, *Le fantastique : thèmes et études*, Paris, Ellipses, 2001, 162 pages.
- TURNER, Victor, *The ritual process: structure and anti-structure*, New York, Cornell University Press, 1977, 213 pages.
- VAN GENNEP, Arnold, *Le folklore, croyances et coutumes populaires françaises*, Paris, Librairie Stock, coll. « La culture moderne », 1924, 125 pages. En ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/gennep_arnold_van/le_folklore/gennep_le_folklore.pdf (Page consultée le 9 janvier 2023)
- , *Les rites de passage*, Paris, Éditions A. et J. Picard, 1981, 226 pages.
En ligne : http://classiques.uqac.ca/classiques/gennep_arnold_van/rites_de_passage/rites_de_passage.pdf. (Page consultée le 9 janvier 2023)
- VAX, Louis, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1987 [1965], 318 pages.
- VERDIER, Yvonne, *Coutumes et destin*, Paris, Éditions Gallimard, 1995, 273 pages.
- VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1996, 434 pages.
- WANG, Ying, « La puissance fantastique de la femme vampire dans "La morte amoureuse" », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 38, no 3-4, 2010, p. 172-182.
- WATTHÉE-DELMOTTE, Myriam, « Villiers de l'Isle-Adam – L'invisible au cœur du désir », *Image & Narrative*, vol. X, n° 24, 2009. En ligne : http://www.imageandnarrative.be/Images_de_l_invisible/Watthee.htm (Page consultée le 9 janvier 2023)
- , *Villiers de l'Isle-Adam et l'hégélianisme : étude textuelle de Véra*, Louvain-la-Neuve, Faculté de philosophie et lettres de l'Université catholique de Louvain, 1984, 58 pages.