

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉTUDE DE L'AMBIGUÏTÉ DANS LES RÉCITS GAUTIÉRISTES : « LA MORTE AMOUREUSE »,
« LE PIED DE MOMIE » ET « JETTATURA »

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
SALMA GUERMAZI

NOVEMBRE 2007

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.01-2006). 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

Nous tenons à remercier notre professeur Rachel Bouvet qui a accepté de diriger ce mémoire. Ses encouragements et ses précieux conseils ont joué un rôle prépondérant dans l'accomplissement de cette recherche. Notre mère, qui a toujours été présente lors des baisses de motivation a toujours représenté un stimulant pour la poursuite de nos études. Nous remercions aussi notre conjoint qui nous a toujours soutenue tout au long de ces années.

RÉSUMÉ

L'ambiguïté est la principale caractéristique de la littérature fantastique. Cette ambiguïté occupe donc une place prépondérante dans les théories du fantastique. Mais, la question est de savoir s'il existe un seul type d'ambiguïté. Afin de répondre à cette interrogation, nous avons choisi d'analyser trois nouvelles de Théophile Gautier : « La Morte amoureuse » (1836), « Le pied de momie » (1840) et « Jettatura » (1856). Ces récits se sont avérés un exemple de choix pour l'étude de l'ambiguïté parce qu'ils présentent cette dernière de deux manières différentes : d'une part, à travers le rapport que le rêve entretient avec la réalité et d'autre part, à travers celui que la superstition pourrait avoir avec le rationalisme.

Ainsi avons-nous focalisé notre attention dans le premier chapitre sur les définitions du fantastique et sur la genèse de ce genre littéraire afin de rendre compte de son aspect insaisissable. Dès lors, nous avons pu relever deux types d'ambiguïtés : celle qui se rapporte au récit (l'objet du récit, les personnages et le cadre spatio-temporel) et celle qui concerne l'attitude du lecteur qui demeure partagé entre la croyance et le doute. Pour sa part, le deuxième chapitre a été consacré à l'étude de « La Morte amoureuse » et du « Pied de momie ». Cette analyse nous a permis de distinguer l'ambiguïté narrative disjonctive de l'ambiguïté narrative polysémique. Par ailleurs, en abordant le thème de la superstition dans « Jettatura », nous avons souligné l'opposition existant entre le regard funeste du protagoniste et le regard créateur de l'auteur pour démontrer que la mise en abîme de la peinture dans la littérature pouvait être employée comme un procédé de l'ambiguïté.

De ce fait, grâce à l'étude des récits gautiéristes, nous sommes parvenus à prouver qu'il y avait plusieurs types d'ambiguïtés : les ambiguïtés narratives et verbales, les ambiguïtés disjonctives et polysémiques. Pourtant, au cours de notre recherche, nous n'avons évoqué que les ambiguïtés narratives. Cette étude est donc loin d'être exhaustive, elle contribue quand même à mieux comprendre la littérature fantastique puisqu'elle permet de mettre au jour la difficulté à cerner le monde réel.

MOTS-CLÉS : Théophile Gautier, la littérature fantastique, « La Morte amoureuse », « Le pied de momie », « Jettatura », rêve, réalité, rationalisme, superstition, ambiguïté narrative disjonctive, ambiguïté narrative polysémique.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	III
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1	8
LE FANTASTIQUE FRANÇAIS	8
1.1 L'essor du fantastique	8
1.1.1 Des raisons d'ordre esthétique et commercial.....	10
1.1.2 Des raisons d'ordre socioculturel.....	14
1.2 Les théories du fantastique.....	19
1.2.1 Louis Vax.....	19
1.2.2 Tzvetan Todorov	21
1.2.3 Irène Bessière	22
1.2.4 Jean-Baptiste Baronian.....	24
1.2.5 Jacques Finné	25
1.2.6 Jean Fabre.....	26
1.2.7 Rachel Bouvet.....	27
CHAPITRE 2	30
ÉTUDE DE L'AMBIGUÏTÉ DANS « LA MORTE AMOUREUSE » ET DANS « LE PIED DE MOMIE »	30
2.1 L'ambiguïté narrative disjonctive dans « La Morte amoureuse ».....	30
2.1.1 Clarimonde : le vampire féminin	31
2.1.2 Romuald : du dédoublement à l'ambiguïté	40
2.1.3 Le dédoublement des cadres de références	45
2.2 Étude de l'ambiguïté narrative polysémique dans « Le pied de momie ».....	48
2.2.1 L'étrangeté de la réalité.....	49
2.2.2 La vraisemblance du rêve.....	54
2.2.3 L'interférence du rêve et de la réalité.....	59

CHAPITRE 3	62
« JETTATURA » : L'ÉCRITURE GAUTIÉRISTE ENTRE LE RATIONALISME ET LA SUPERSTITION	62
3.1 Le phénomène : « Jettatura », « fascino », « mauvais œil ».....	62
3.2. Paul d'Aspremont : le regard destructeur ?.....	62
3.2.1. L'ambiguïté de la narration	64
3.2.2 La réticence des personnages	66
3.2.3. Le rêve et la réalité : un effet de miroirs	69
3.3. L'écriture gautiériste : le regard créateur	72
3.3.1. Étude des personnages dans « Jettatura ».....	75
3.3.2. Étude de l'espace dans « Jettatura ».....	89
CONCLUSION	96
BIBLIOGRAPHIE	103
<i>CORPUS</i>	103
<i>AUTRES TEXTES DE GAUTIER</i>	103
<i>ARTICLES SUR LES NOUVELLES DE GAUTIER</i>	103
<i>TEXTES SUR THEOPHILE GAUTIER</i>	104
<i>ARTICLES SUR THEOPHILE GAUTIER ET SUR SON ECRITURE</i>	104
<i>OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES</i>	104
<i>DICTIONNAIRES</i>	106

INTRODUCTION

La majorité des théoriciens affirment que le fantastique est un genre ambigu. Par exemple, Irène Bessière dit à ce propos que :

«Les livres fantastiques [...] passent pour l'indice d'une libération de l'esprit, pour une des meilleures manifestations de la *contre-culture*. La littérature marginale [...]; la forme du cas est reçue comme le moyen de récuser notre légalité bourgeoise (juridique, scientifique, morale)¹».

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

«Mais, cette imagination n'est pas aussi affranchie qu'elle le paraît [...] les thèmes des surhommes, des grands ancêtres, des êtres venus d'ailleurs, des monstres traduisent la peur et l'éloignement de l'autorité, mais aussi la fascination qu'elle exerce et l'obéissance qu'elle suscite : l'insolite expose la faiblesse de l'individu autonome et la rencontre d'un maître légitime²».

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

Nous focaliserons notre attention dans ce mémoire sur l'étude de l'ambiguïté dans les récits gautiéristes. Dans les ouvrages et les articles consacrés à Gautier, les chercheurs le

¹ I. Bessière, *Le récit fantastique : la poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », n° 255, 1974, p. 25.

² *Ibid.*

présentent comme un auteur de textes fantastiques tout en relevant les particularités de son écriture. Par exemple Nathalie David-Veill ou Tortonese mentionnent que les descriptions gautiéristes rappellent l'œuvre peinte. Les critiques évoquent aussi les spécificités des personnages ou du cadre spatio-temporel dans ses écrits. Il nous a semblé important de mener une étude approfondie de l'ambiguïté, car elle permet à un auteur comme Gautier de rendre compte de la complexité de la réalité en posant des questions concernant le rapport du rêve avec la réalité et celui de l'homme avec le temps ou même avec la superstition. Dès lors, en abordant « La Morte amoureuse » et « Le pied de momie », nous tenterons de distinguer deux types d'ambiguïté à savoir l'ambiguïté narrative disjonctive et l'ambiguïté narrative polysémique. Par ailleurs, en analysant « Jettatura », nous verrons que la mise en abîme de la peinture dans l'écriture est un procédé de l'ambiguïté. Cette étude nous permettra d'observer trois types d'ambiguïté dans trois nouvelles de Théophile Gautier. Tout en soulignant les traits caractéristiques de ses récits fantastiques, nous présenterons le parallélisme entre le monde réel et le monde onirique et leur interpénétration, de même que l'immixtion de la peinture dans la littérature comme des éléments de l'ambiguïté fantastique.

Au cours de cette étude, nous évoquerons des textes comme *La littérature fantastique* de J-L. Steimetz, *Le fantastique* de J. Malrieu, *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain* d' I. Bessière, *Du fantastique en littérature* de Ch. Nodier, *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique* de L. Vax, *Introduction à la littérature fantastique* de T. Todorov, *Un nouveau fantastique : esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire* de J-B. Baronian, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle* de J. Finné, *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique* de J. Fabre et *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique* de R. Bouvet. De surcroît, nous nous référerons à des ouvrages qui se rapportent à l'œuvre de Théophile Gautier. Nous pouvons citer à ce propos *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre de Théophile Gautier* de P. Tortonese, *Rêve de pierre : La quête de la femme chez Théophile Gautier* de N. D-Weill, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* de P-G. Castex et *Théophile Gautier, Entretiens souvenirs et correspondances* de E. Bergerat. Nous nous appuyerons aussi sur des articles tels que « La femme vampire chez Mircea Eliade, Théophile Gautier et Joseph Sheridan Le Fanu » de M. Grigore-Muresan, « Les aberrations de l'espace dans le texte fantastique : étude de “ La

Morte amoureuse’’ de Théophile Gautier » de D. Pédrón, « La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier » de P. Whyte, « Fantastique et herméneutique, le clair-obscur des signes dans Jettatura » de Ph. Met, « Gautier et Samuel-Henri Berthoud, une source de Jettatura » de A. Adam et M. Bris, « Les années d’apprentissage de Théophile Gautier » de M. Cermakian, « Cohérence, rigueur et poésie dans Jettatura » de F. Brunet, « Mauvais œil : émergence, flexibilité, irridation... Jettatura de Théophile Gautier » de M. Montoro Araque et « L’isolement métaphysique de Théophile Gautier à travers la coordonnée spatiale de Jettatura » de J. M. R. Granada.

La majorité des chercheurs rappellent que Gautier était peintre, journaliste, critique littéraire, romancier et poète. Il était admiré par ses contemporains et plus particulièrement par Baudelaire qui lui dédia ses *Fleurs du mal*. Ainsi Théophile Gautier a-t-il publié son premier recueil de *Poésies* en 1830, puis ses *Grotesques* en 1844. Par ailleurs, il a écrit des romans comme *Mademoiselle de Maupin* (1835) ou *Le roman de la momie* (1858). Mais, il était aussi un auteur de nouvelles fantastiques : « La Cafetière » (1831), « Omphale » (1834), « Le chevalier double » (1840), « Deux acteurs pour un rôle » (1841), « Arria Marcella » (1852), « Avatar » (1856), « La Morte amoureuse » (1836), « Le pied de momie » (1840) et « Jettatura » (1856) sont des récits qui se distinguent par le dédoublement et l’ambiguïté. De surcroît, les personnages sont souvent mis en présence de l’inconnu ou de l’inexplicable.

C’est ainsi que Romuald, protagoniste de « La Morte amoureuse », tombe amoureux le jour de son ordination de la courtisane Clarimonde et mène à cause d’elle une double vie : il joue le rôle du moine pendant le jour, et celui du seigneur pendant la nuit, sans pour autant parvenir à distinguer la vie diurne de la vie nocturne, le rêve de la réalité. Mais, un jour, il réalise que sa dulcinée boit son sang pour survivre. L’abbé Sérapion détruira l’enchantement, en exorcisant le cadavre de la femme-vampire. Dès lors, Romuald exercera sa fonction de prêtre sans pour autant oublier le spectre de Clarimonde.

Pour sa part, le héros du « Pied de momie » va chez un marchand de bric-à-brac pour acheter un serre-papier et finit par se procurer un pied de momie. La nuit, une princesse égyptienne, Hermonthis, lui apparaît avec une jambe rompue à la cheville. Il comprend qu’elle cherche son propre pied et propose de le lui rendre. Afin d’exprimer sa gratitude, la

jeune fille lui offre une figurine en pâte verte. Puis, elle l'invite à partir avec elle. Il la suit et effectue avec elle un voyage à travers le temps. Les deux personnages traversent de longs corridors pour se retrouver, ensuite, dans une salle où les pharaons sont assemblés. Hermonthis présente le protagoniste à son père qui refuse de lui accorder la main de sa fille parce que le narrateur n'a que vingt-sept ans alors que la princesse a trente siècles. Aussi lui serre-t-il le bras pour lui prouver que seuls les pharaons peuvent aspirer à l'éternité. Le contact réveille le dormeur qui trouve son ami Alfred à son chevet et qui découvre sur la table une petite figurine en pâte verte à la place du pied de momie qu'il avait acheté, ce qui nous incite à nous demander s'il a rêvé ou s'il a réellement vécu ces événements.

Si l'interpénétration du rêve et de la réalité est la principale caractéristique du « Pied de momie », dans « Jettatura » Théophile Gautier aborde le thème de la superstition : Paul d'Aspremont rejoint à Naples l'élue de son cœur, Miss Alicia Ward, qui l'attend à Sorrente en compagnie de son oncle, le commodore Ward. Ce voyage qui se déploie dans la poésie et le charme des paysages méditerranéens commence comme un rêve, mais très vite, il s'achemine vers une accumulation de mésaventures puis vers un dénouement tragique qui le transforme en un vrai cauchemar. En effet, les Napolitains associent certains incidents au protagoniste et tentent de se protéger du regard de l'étranger en utilisant des amulettes, des cornes et toutes sortes de remèdes : Paul fronce ses sourcils, une ride se creuse sur son visage, et immédiatement après, une vague inattendue soulève violemment le bateau à vapeur. Lorsque ses yeux se posent sur sa bien-aimée, cette dernière finit par ressentir un malaise. Le héros fixe son regard sur un léger nuage blanc qui s'avance sur la ville et, tout de suite, une pluie diluvienne s'abat sur Naples. Rejeté par tout le monde, le personnage principal décide de se brûler les yeux pour sauver sa dulcinée. Malheureusement, son sacrifice s'avère inutile : à son arrivée, Alicia est allongée sur sa couche funèbre. C'est ainsi qu'il se donne la mort en se jetant du haut d'une falaise parce qu'il ne trouve plus aucun sens à la vie. Mais, le lecteur de ce texte ne saura jamais si ce personnage a causé son propre malheur tout autant que celui de sa bien-aimée parce qu'il se retrouvera chaque fois en présence de deux attitudes contradictoires : face à ceux qui défendent Paul (Alicia et Scazziga), se trouvent ceux qui l'accusent d'être un jettatore (les Napolitains).

Afin de mieux saisir le rôle joué par l'ambiguïté dans les trois nouvelles que nous nous proposons d'étudier, nous avons choisi de diviser notre mémoire en trois chapitres. Dans le premier, nous évoquerons la genèse du fantastique français pour démontrer que les fondements même de ce genre mettent en évidence son ambiguïté. Puis, nous verrons que des théoriciens comme Vax, Todorov, Bessière, Baronian, Finné, Fabre et Bouvet ont défini le fantastique en prenant en considération son ambiguïté. En effet, Louis Vax place au centre de sa théorie le sentiment de l'étrange. De surcroît, il soutient que l'ambiguïté est un procédé qui permet de maintenir le suspense chez le lecteur et il évoque l'ambiguïté des personnages. Pour sa part, Todorov présente l'ambiguïté comme étant le résultat d'une hésitation entre le rationnel et l'irrationnel. Quant à Finné, il déclare que seule l'explication permet de ranger le récit dans le genre fantastique ou de l'en exclure. Pour lui, l'hésitation du lecteur entre une explication naturelle et une autre surnaturelle rend le récit fantastique ambigu. Ce genre est donc étudié en fonction des ambiguïtés qu'il engendre. Si nous avons choisi de travailler surtout à partir de la théorie de Bessière, c'est parce qu'elle nous amène à dépasser celle de Todorov qui cible un seul type d'ambiguïté. En effet, Bessière parvient à en distinguer trois. Par ailleurs, cette auteure établit un rapprochement entre l'ambiguïté fantastique et la difficulté à cerner le monde réel. Tout comme Bessière, Baronian affirme que le fantastique remet en question les anciennes valeurs et parvient à rendre compte de l'aspect imprévisible de la réalité. De son côté, Jean Fabre parle de l'ambiguïté du temps et de celle de l'espace. De ce fait, nous pouvons constater que la majorité des chercheurs ont privilégié l'ambiguïté narrative disjonctive alors qu'il existe d'autres types d'ambiguïtés. D'ailleurs, Rachel Bouvet en parle dans son essai intitulé *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique* : elle distingue l'ambiguïté narrative (nous reviendrons sur cette notion de manière détaillée au deuxième chapitre) de l'ambiguïté lexicale. Aussi ajoute-t-elle un autre type de distinction, entre l'ambiguïté disjonctive et l'ambiguïté polysémique. Ainsi, en abordant les théories du fantastique, nous nous retrouvons en présence de deux possibilités : la première concerne l'ambiguïté du récit (l'objet du récit, les personnages et le cadre spatio-temporel), tandis que la seconde se rapporte à l'hésitation du lecteur qui demeure partagé entre plusieurs hypothèses.

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

Par ailleurs, avec « Le pied de momie », nous verrons que les descriptions du magasin de bric-à-brac, du marchand et de l'objet que le narrateur choisit d'utiliser comme serre-papier soulignent l'étrangeté de la réalité : en pénétrant dans cet espace hors du commun, le protagoniste transporte son lecteur à un endroit qui semble dater d'une autre époque. En observant les particularités du rêve dans ce récit, nous pourrions relever le souci d'exhaustivité du narrateur lors de l'évocation de sa chambre, de la princesse Hermonthis et des pharaons. Ceci nous amènera à parler de l'aspect insolite du rêve. Dans la dernière partie de ce chapitre, nous constaterons que c'est l'interpénétration du rêve et de la réalité qui rend le récit particulièrement ambigu.

L'analyse de « Jettatura » se fera dans le troisième chapitre. En abordant ce texte, nous observerons, en premier lieu, l'ambiguïté de la narration, la réticence des personnages, le rapport que le rêve entretient avec la réalité en tant qu'éléments de l'ambiguïté. Cette dernière se rapporte essentiellement au regard destructeur de Paul d'Aspremont. Mais, face à ce regard malfaisant, nous retrouvons le regard d'un auteur qui peint les personnages et l'espace en privilégiant leur aspect extérieur et en invoquant le pouvoir de la peinture. Cette opposition entre le regard qui crée et celui qui détruit, nous incite à parler d'une deuxième ambiguïté, qui se rapporte à l'écriture et au thème du regard. Ainsi, l'étude de la mise en abîme de la peinture dans la littérature nous aidera-t-elle à montrer que l'immixtion de la

peinture dans le récit est un procédé de l'ambiguïté puisqu'il parvient à mettre au jour ce paradoxe existant entre le regard d'un jettaore et celui d'un écrivain-peintre. Nous pouvons donc affirmer que l'ambiguïté occupe une place prépondérante dans cette nouvelle. Commençons par examiner de plus près cette notion, qui fera l'objet du chapitre qui va suivre.

CHAPITRE 1

LE FANTASTIQUE FRANÇAIS

1.1 L'essor du fantastique

Le fantastique est un genre littéraire ambigu que les théoriciens tentent de définir tout en étudiant ses particularités et en retraçant ses origines. Malgré certaines réticences, Jacques Finné se résout à situer l'apparition du fantastique vers 1746 avec *Le Château d'Otrante* de Walpole, intégrant ainsi le roman gothique dans ce genre. Par ailleurs, Jean Fabre déclare que le fantastique apparaît vers 1800. Quant à Irène Bessière, elle affirme que ce genre littéraire est né à une époque où « l'actualité [était] tenue pour totalement problématique³ ». Pour elle, la genèse du fantastique correspond à une période où des mentalités différentes se sont affrontées. Tout comme Bessière, Jean-Luc Steinmetz soutient que le fantastique « semble apparaître à un moment précis de l'histoire des mentalités. Il est lié à un état de savoir, une forme de curiosité et à ce que Michel Foucault très justement nomme une épistémé⁴ ». Selon Steinmetz, c'est l'ensemble des connaissances propres à une société et à une époque donnée qui a fait émerger le fantastique dans la littérature. Dès lors, nous pouvons affirmer que la divergence des points de vue concernant la genèse de ce genre littéraire renvoie à sa nature fuyante et à son ambiguïté. Joël Malrieu dit à ce propos :

« Si l'on demande à un individu cultivé de définir le genre tragique, il répondra par un certain nombre de propositions qui rendront plus ou moins compte de ce genre littéraire. Si l'on demande au même individu ce qu'est le genre fantastique, nul doute que ses réponses seront plus approximatives et embarrassées [...] La tragédie avait son Aristote. Le fantastique ne l'a pas. Il ne possède ni théoricien, ni œuvre *in vitro* qui pourrait servir de référence absolue⁵ ».

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ J. Steinmetz, *La littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? », no 907, 1990, p. 35.

⁵ J. Malrieu, *Le fantastique*, Paris, Hachette supérieur, Coll. « Contours littéraires », 1992, p. 5-6.

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

« En 1929, année de parution en français des Contes fantastiques d'Hoffmann, Jules Janin sonne le glas du roman gothique en publiant une parodie du genre : L'Âne mort ou la femme guillotiné⁶ ».

Malrieu soutient qu'au moment où le genre gothique vit une période de déclin, le fantastique connaît un véritable succès. Pourtant, ce genre qui en était encore à ses débuts, doit beaucoup au gothique. De plus, le fantastique correspond aux nouvelles préoccupations des Européens, des préoccupations sociales, philosophiques, artistiques et même scientifiques.

Dans son ouvrage, Malrieu tente donc de démontrer que le fantastique est né suite à des erreurs de traduction. Ainsi évoque-t-il les circonstances qui ont contribué à son apparition : il affirme que « l'histoire du fantastique est inséparable de l'histoire des sciences, parce que c'est précisément dans les sciences que le fantastique trouve son fondement⁷ ». Par ailleurs, il affirme que « le début du XIX^{ème}, est marqué par une profonde crise de valeurs⁸ ». Dès lors, même s'il peut y avoir plusieurs explications au succès qu'a connu le fantastique français au début du XIX^{ème} siècle, nous tenterons d'aborder cette question en prenant en considération la théorie de Malrieu et en privilégiant les raisons d'ordre esthétique et commercial tout autant que celles qui sont d'ordre socio-culturel.

⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁷ *Ibid.*, p. 23

⁸ *Ibid.*, p. 31.

1.1.1 Des raisons d'ordre esthétique et commercial

En 1829, Loève-Weimars, un juif exilé en France, traduit les *Fantasiestücke*⁹ de E.T.A. Hoffmann et les publie sous le titre de *Contes fantastiques*. Si le public allemand n'a pas manifesté un grand intérêt à l'égard de cet auteur, sa découverte, en France, a eu un retentissement considérable. Les traductions de ses contes se succèdent à un rythme qui reflète une véritable admiration : les écrivains et les lecteurs se laissent imprégner par ce monde nouveau que leur révèle le fantastiqueur allemand.

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

« Terme de peinture. Ouvrage où l'on a suivi son caprice et son imagination en s'affranchissant des règles. Des arabesques sont des fantaisies. [...] Terme de musique. Réunions d'airs pris selon le caprice du compositeur, et liés entre eux par des transitions ou ritournelles¹⁰».

Il y a donc un lien entre la littérature, la peinture et la musique qui enchante les romantiques parce qu'il exprime la possibilité de s'insurger contre la tradition et les règles de composition. C'est ainsi qu'un écrivain comme Théophile Gautier parvient à faire de l'écriture une aventure picturale et de ses récits de véritables toiles. D'ailleurs, dans le troisième chapitre, nous aborderons de plus près la question de l'interaction des arts, en étudiant « Jettatura ». En d'autres termes, puisque le romantisme se révolte contre les formes traditionnelles, nous pouvons comprendre la faveur avec laquelle furent accueillies les *Fantaisies* d'Hoffmann. Joël Malrieu affirme que ces textes signifient pour les écrivains « irrégularité » et pour le public « surnaturel¹¹ ». Il suffirait de se reporter à ce que disait Gautier du fantastiqueur

⁹ Il s'agit des *Fantaisies* (environ soixante-dix contes) de E. T. A Hoffmann.

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

¹¹ *Ibid.*, p. 11.

allemand pour comprendre l'ampleur de son succès : « Ses contes étaient lus par tout le monde. La portière et la grande dame, l'artiste et l'épicier en ont été contents¹² ».

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

« Hoffmann n'a jamais utilisé pour qualifier ses contes le terme équivalent de fantastique. Tout au plus a-t-il regroupé sous le titre de *Fantasiestücke* divers contes rédigés entre 1808 et 1815, qui ne représentent d'ailleurs qu'une faible part de son œuvre [...] Ce n'est qu'à la faveur d'une vague homophonie que l'on a pu par la suite opérer un rapprochement entre les termes de *Fantasiestücke* - dont le mot fantaisie représente un bon équivalent - et de contes fantastiques¹³ ».

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

Le mot fantastique est issu du bas latin « *fantasticus* », qui a le sens d' « irréel », d'« imaginaire ». Le *Dictionnaire de l'Académie* de 1831 mentionne que fantastique veut dire chimérique. « Il signifie aussi, qui n'a que l'apparence d'un être corporel, sans réalité¹⁴ ». Dans le *Robert historique de la langue française* :

« Fantastique s'applique [...] à ce qui n'existe pas dans la réalité et a signifié “fou, insensé” (1536, n. m.). Ces valeurs viennent de ce que le produit de l'imagination est considéré comme un écart opposé à la raison. Par extension le mot signifie ce qui paraît

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ *Ibid.*, p.8-9.

¹⁴ J. Steinmetz, *La littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 4.

imaginaire (1580), ce qui présente une apparence étrange. On en vient au dix-neuvième siècle au sens courant d' «étonnant, incroyable» (1833)¹⁵ ».

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

« L'acception qui nous intéresse apparaît dans le *Littré* (1863) qui tout en continuant d'indiquer " 1) qui n'existe que par l'imagination; 2) qui n'a que l'apparence d'un être corporel", précise dans cette seconde entrée "contes fantastiques : se dit en général des contes de fée, des contes de revenants et, en particulier, d'un genre de contes mis en vogue par l'Allemand Hoffmann où le surnaturel joue un grand rôle" –définition que reprendra le *Dictionnaire de l'Académie* de 1878 et que l'on trouve encore dans le *Trésor de la Langue française* (t. VIII, 1980)¹⁶ ».

En d'autres termes le mot fantastique « peut être mis au compte des chimères, des illusions, voire de la folie¹⁷ ». Ce terme est donc loin d'être précis. C'est pourquoi les romantiques l'ont employé. Et même s'ils l'ont investi d'une nouvelle signification (incroyable, hors du commun), cette charge nouvelle ne lui donna pas une réelle précision dans la mesure où son contenu sémantique demeura flou. De plus, ce mot (fantastique) désignait un genre qui n'existait pas puisque l'apparition du terme fantastique a précédé celle des récits fantastiques.

Loève-Weimars emploie donc le terme « fantastique » au lieu d'utiliser le mot « fantaisie » lors de la traduction des récits d'Hoffmann. C'est pour cela que Joël Malrieu le présente comme étant « un mauvais germaniste, pour avoir commis un grossier contresens¹⁸ ». Par ailleurs, ce théoricien déclare que :

« Loève-Weimars fait précéder sa traduction d'un article de Walter Scott, précédemment paru dans *La Revue de Paris* – à laquelle collabore notre traducteur – sous le titre "Du merveilleux dans le roman", version tronquée d'un premier texte paru deux ans auparavant et intitulé "On the supernatural in fictitious Compositions: Works of

¹⁵ A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1999, Vol. 2, p. 1396, 1397.

¹⁶ J.-L. Steinmetz, *La littérature fantastique*, op. cit., p. 4.

¹⁷ *Ibid.*, p. 5.

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

Hoffmann”. Du terme original “supernatural”, on passe d’abord dans la traduction à celui de “merveilleux”, puis dans l’édition de Loève-Weimars à celui de “fantastique”. Le titre est en effet devenu “Sur Hoffmann et les compositions fantastiques”¹⁹ ».

Malrieu critique sévèrement J. –B. Defauconpret pour avoir tronqué l’article de Walter Scott car « là où Scott parlait de “fantastic mode of writing” dont “mode d’écriture fantastique” pourrait donner un équivalent approximatif, Defauconpret, à la faveur d’un glissement de sens sur le mot, parle de genre fantastique²⁰ ». Aussi retenons-nous le fait que Loève-Weimars utilise le terme « fantastique » comme étant le synonyme de « supernatural », commettant ainsi une deuxième erreur de traduction.

On voit bien que le genre fantastique apparaît, en France, suite à des malentendus, à des erreurs de traduction. Ce jeu constant d’influences à l’intérieur de l’Europe et le travail fécond de déformation de l’œuvre d’Hoffmann revue et corrigée a fini par susciter un nouveau genre littéraire : le romantisme français s’est mis « à l’heure du fantastique²¹ » sous l’influence d’Hoffmann. Les écrivains français étaient séduits par ses *Fantaisies*, par ces récits insolites, par « le mélange des registres surnaturel et merveilleux et des tons grotesques et terrifiants [par] la multiplicité des thèmes et des variations, [par ces] audaces formelles qui exploitent les enchâssements narratifs, les modifications de points de vue ainsi que les manuscrits et les lettres de diverses sources²² ». Nodier, Balzac, Mérimée et Nerval se sont alors exercés dans cette voie, en rédigeant des contes qui se prêtaient à la description d’aventures terrifiantes. Ils ont commencé par imiter Hoffmann pour écrire ensuite des textes fantastiques qui pouvaient refléter leur propre génie. Ces récits suscitaient chez le héros, comme chez le lecteur, une inquiétude qui naît de son incapacité d’expliquer ou de vérifier des faits étranges et inacceptables. Les contes de Gautier s’inscrivent dans cette vogue. Ils sont hantés par la présence d’esprits (« La Morte amoureuse », 1836), de figures légendaires (« Le pied de momie », 1840, « Omphale » 1834) ou d’objets animés (« La Cafetière », 1831). Le fantastique émane du côté obscur, inquiétant et inexplicable des faits qui

¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

²¹ J. Steinmetz, *La littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 60.

²² D. Mellier, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, Coll. « Mémo », 2000, p. 25.

s'introduisent dans le familier et le quotidien. C'est ce genre littéraire qui a permis aux romantiques de s'insurger contre la tradition classique afin s'évader vers des paysages étrangers et exotiques. Ainsi, en étudiant les circonstances de la naissance du fantastique français, nous avons pu nous rendre compte de l'importance des influences littéraires et des échanges qui se sont pratiqués en Europe depuis le dix-septième siècle. Pour mieux comprendre les subtilités de ce genre littéraire, il importe donc d'observer le cadre sociohistorique français.

1.1.2 Des raisons d'ordre socioculturel

Le fantastique n'en correspondait pas moins à une nécessité profonde, car il reflétait les transformations que venait de vivre la France plus que les autres pays occidentaux : la génération de 1830 était inquiète et déçue. C'est ainsi qu'on assistait à « l'effondrement de toutes les anciennes certitudes concernant la nature de l'homme et sa place dans le monde²³ ». Dès lors, les rapports que chaque individu entretenait avec les autres et avec Dieu devinrent problématiques puisque le statut de l'homme était ambigu et que la société n'était plus capable de le prendre en charge. Le peuple français était donc désemparé car Louis XVIII n'était pas parvenu à concilier la restauration des valeurs traditionnelles de l'ancien Régime et les exigences de l'esprit nouveau. De plus, après la révolution de 1830, la monarchie de Louis-Philippe n'avait pas réussi à trouver un équilibre entre l'ordre social et le libéralisme. La bourgeoisie, qui tenait en main les leviers de commande, développa un capitalisme commercial très protectionniste. Aussi créa-t-elle une société matérialiste dont le cœur ne bat que par la valeur marchande.

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

« Le fantastique demande à la vérité une virginité d'imagination et de croyances...Et quand les religions elles-mêmes ébranlées jusque dans leurs fondements ne parlent plus

²³ J. Malrieu, *Le fantastique, op. cit.*, p. 30

à l'imagination ou ne lui portent que des notions confuses, de jour en jour obscures par un scepticisme inquiet, il faut bien que cette faculté de produire le merveilleux dont la nature l'a douée s'exerce sur un genre de création plus vulgaire et mieux approprié aux besoins d'une intelligence matérialisée. L'apparition des fables recommence où finit l'empire des vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation²⁴ ».

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

« De façon générale, le début du dix-neuvième siècle est marqué par une profonde crise des valeurs. Le monde occidental s'est complètement transformé, les anciennes certitudes n'ont plus cours et n'ont pas encore été remplacées par d'autres, l'individu n'a plus rien à quoi se raccrocher²⁵ ».

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

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

« Après 1830, les progrès de la neuropathologie, l'intérêt porté au magnétisme, la constitution de la science de l'électro-magnétisme permettent de reconsidérer les problèmes des phénomènes para-physiques, et de restituer une actualité aux prodiges tenus pour explicables sans que la tentation surnaturelle soit véritablement récusée²⁶ ».

²⁴ Ch. Nodier, *Du fantastique en littérature*, SL. Chimères, France, Coll. « Barbe bleue », 1989, p. 14-15.

²⁵ J. Malrieu, *Le fantastique, op. cit.*, p. 33.

²⁶ I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain, op. cit.*, p. 144.

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

Par ailleurs, le dix-neuvième siècle se caractérise aussi par l'émergence de « continents scientifiques nouveaux (Bachelard²⁷) » notamment dans les sciences dites « humaines²⁸ ». D'ailleurs, dans son ouvrage intitulé *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Irène Bessière soutient que le fantastique remet en question la notion d'objectivité pour introduire celle de relativisation afin de rendre compte de la complexité de la réalité. En d'autres termes, tout comme la science reconnue (qui en était encore à ses débuts), les questions que pose ce genre littéraire se rapportent à l'homme et à la transformation de son rapport au monde. De leur côté, les « sciences psychiques n'hésitent pas à puiser dans la science officielle les confirmations de leurs thèses : télépathie, spiritisme, lévitation, ectoplasmes, songes prémonitoires. Tout cela forme le bric-à-brac de la littérature fantastique²⁹ ». Le fantastique est donc loin d'être un genre où on donne libre cours à une imagination débridée. C'est plutôt un genre qui s'inspire de la science de son époque d'une part parce qu'il fait du progrès scientifique (plus particulièrement celui de la psychanalyse, de la connaissance de l'inconscient, etc.) l'un des thèmes qu'on peut aborder et d'autre part parce que tout comme la science officielle, le fantastique focalise sur tout ce qui est inexplicable dans le quotidien. Ainsi, ce genre littéraire remet-il en question la notion d'objectivité tout autant que les croyances que nous tenions pour acquises. D'ailleurs, Irène Bessière affirme que « le fantastique renouvelle ses éléments objectifs au gré des découvertes scientifiques [...]»³⁰.

²⁷ J. Malrieu, *Le fantastique, op.cit.*, p. 21.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 144-145.

³⁰ I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain, op. cit.*, p. 144.

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

« La folie (ou la crainte de la folie) est [...] simplement l'aveu, la reconnaissance de l'impuissance de la raison. Elle reste un accès de lucidité [...]. Substrat psychologique et moral de la narration fantastique, elle ajoute au problème de la cohérence des événements, transcription privilégiée de la dualité raison-déraison, celui du désir de l'amour, celui de la fascination de la mort, qui sont autant de moyens de dire l'arbitraire de la notion de limite³¹ ».

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

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

« Le fantastique exploite la réserve de terreur et d'angoisse qui veille au fond de chaque homme. Il n'apprivoise que rarement l'étrangeté. Glacée ou brûlante, il en présente

³¹ *Ibid.*, p. 62.

l'occurrence imprévisible. Le mot fin qu'il trouve pour conclure n'est qu'une solution provisoire³² ».

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

Les écrivains ont choisi de dépeindre dans leurs récits des héros inquiets, divisés et condamnés à l'anéantissement. Nous pouvons citer à ce propos l'exemple de Théophile Gautier qui rapporte dans « La Morte amoureuse » les aventures vécues par un prêtre qui tombe amoureux d'une femme-vampire. Ce dernier mène ensuite, à cause d'elle, une double vie : il est tantôt un homme de religion, tantôt un riche seigneur. Le protagoniste du « Pied de momie » vit lui aussi une situation hors du commun puisqu'il achète un serre-papier qui n'est autre que le pied d'une princesse égyptienne (Hermonthis). Ces deux contes sont donc particulièrement étranges puisqu'ils font appel à une réalité autre. De plus, dans ces deux textes, la frontière qui sépare le rêve de la réalité, le royaume des morts de celui des vivants s'estompe, ce qui rend les récits particulièrement ambigus.

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

³² J. Steinmetz, *La littérature fantastique, op. cit.*, p. 11-12.

1.2 Les théories du fantastique

1.2.1 Louis Vax

Tout en hésitant à définir le fantastique à cause de son aspect insaisissable, Louis Vax parvient à présenter quelques caractéristiques de ce genre littéraire. Il affirme que le conte fantastique se distingue par le sujet qu'il aborde dans la mesure où il rapporte un fait divers insolite. De surcroît, Vax soutient que la participation du lecteur est une condition nécessaire, voire même essentielle : « Pas de littérature fantastique si le lecteur n'est pas entraîné dans l'aventure du héros-victime [...] Le fantastique exige la participation³³ », dit-il. Et il ajoute plus loin : « Le conte fantastique normal exige une participation affective à une situation angoissante. Plus de barrière entre personnage et lecteur !³⁴ ». Toutefois, si le héros éprouve une certaine terreur à cause de l'insolite auquel il est confronté, le lecteur connaît le sentiment de l'étrange. C'est ainsi que ce lecteur se montre plus objectif et plus distant que le protagoniste. Quant à Todorov, il affirme que « le fantastique implique (...) l'existence d'un événement étrange, qui provoque une hésitation chez le lecteur et le héros (...) »³⁵. Ce théoricien semble donc privilégier l'hésitation du lecteur tout autant que celle du protagoniste plutôt que le sentiment de l'étrange. Dès lors, en confrontant ces deux points de vue, nous pouvons nous rendre compte des faiblesses de la théorie de Vax, même si ce dernier fait figure de pionnier en tant que théoricien du fantastique.

Par ailleurs, ce théoricien affirme que le conte fantastique se distingue par une irruption brusque de l'inexplicable dans la vie ordinaire. Cette intrusion cause le dérèglement du quotidien. Or, cette rupture incite le héros, et par conséquent, le lecteur à connaître une impression d'étrangeté. Ce qui veut dire que « le récit fantastique ... aime nous présenter,

³³ L. Vax, *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Quadrige », 1965, p. 80.

³⁴ *Ibid.*, p. 127.

³⁵ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 37.

habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable³⁶ ».

Louis Vax met de l'avant le sentiment de l'étrange dans son essai. Aussi exploite-t-il l'ambiguïté dans sa définition du fantastique. Il la présente comme étant « quelque chose de louche, d'équivoque et d'inquiétant dans l'air³⁷ ». L'ambiguïté est un processus employé afin d'« entretenir le suspense chez le lecteur³⁸ ». Ce dernier éprouve alors le besoin de lire rapidement le reste du conte en espérant trouver, en fin de parcours, des réponses aux questions qui le hantent. Il cherche une explication adéquate au dérèglement de l'ordinaire et demeure confronté au vide. C'est ce vide qui donne au récit sa dimension ambiguë. Autrement dit, l'ambiguïté concerne la nature des êtres plus qu'elle ne concerne l'attitude de celui qui demeure incapable de décider entre le normal et le mystérieux. Louis Vax déclare à ce propos : « C'est la définition même de l'ambiguïté fantastique considérée comme impossibilité de trancher entre réalité et illusion, mystère et mystification, nature et surnature qui n'est pas satisfaisante³⁹ ». Pour lui, l'ambiguïté n'implique ni l'hésitation ni l'indécision. Ce sont les êtres « [participant] à la fois de la vie et de la mort, de l'être et du néant⁴⁰ » qui rendent le récit ambigu. Leur nature « équivoque⁴¹ » nous inquiète parce que leur appartenance est loin d'être claire. L'ambiguïté est donc synonyme d'ambivalence. Elle concerne l'identité des personnages composés de deux aspects antithétiques et contradictoires. C'est le caractère insolite des êtres fantastiques qui leur confère un caractère hybride et qui donne lieu au sentiment de l'étrange.

Vax refuse de faire de l'ambiguïté et du surnaturel les seules particularités du fantastique. Ainsi accorde-t-il une certaine importance à l'effet qu'une œuvre peut avoir sur le lecteur, à ce frisson qui l'envahit en abordant un récit fantastique. Si dans ces textes,

³⁶ L. Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », 1963, p. 6.

³⁷ L. Vax, *La séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 133.

³⁸ L. Vax, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 30.

³⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 30-31.

⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

« monstre et victime incarnent ces deux parts de nous-mêmes : nos désirs inavouables et l'horreur qu'ils nous inspirent⁴² », la gratuité demeure la principale qualité de ce genre.

1.2.2 Tzvetan Todorov

Tzvetan Todorov semble aller dans le même sens que Vax lorsqu'il déclare : « Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier⁴³ ». D'après Todorov trois conditions sont essentielles : en premier lieu, le lecteur doit participer au monde des personnages. Il doit se montrer réticent, hésitant, incapable de décider entre le rationnel et le surnaturel. En second lieu, l'hésitation peut provenir du personnage. Mais, cette condition est optionnelle, même si elle est présente dans la plupart des textes fantastiques. En dernier lieu, le lecteur ne doit accepter ni l'interprétation « poétique⁴⁴ » ni l'interprétation « allégorique⁴⁵ ». Cette condition est incluse dans le texte lui-même par l'intermédiaire du lecteur implicite.

Dans son approche structuraliste, Todorov définit le fantastique par opposition à deux autres genres : le merveilleux et l'étrange. Il affirme que le merveilleux présente une explication surnaturelle des événements alors que l'étrange nous met en présence d'une explication rationnelle. Dans le fantastique, le lecteur devrait hésiter entre une interprétation naturelle et une autre surnaturelle. Mais, il ne doit pas opter pour l'une de ces deux hypothèses parce qu'elles s'excluent mutuellement : « Le fantastique occupe le temps de cette incertitude⁴⁶ », ce temps où le doute nous ronge et l'hésitation nous tourmente. D'après Todorov, l'hésitation du lecteur est la seule condition qui nous permet d'affirmer qu'un récit appartient au genre fantastique. Aussi soutient-il que l'ambiguïté est le résultat de cette hésitation entre l'ordinaire et l'extraordinaire. Ainsi l'ambiguïté occupe-t-elle une place prépondérante dans sa théorie. Cette ambiguïté concerne la manière dont le lecteur perçoit les

⁴² L. Vax, *L'art et la littérature fantastique*, op. cit., p. 11.

⁴³ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Littérature + Points », 1976, p. 29.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 29.

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

« Le fantastique est défini par la façon dont il est reçu. Il dépendrait donc moins de la présence d'événements assurément surnaturels que de la manière dont les perçoivent le lecteur et les personnages (...) La définition de Todorov, qui se fonde, en fait, sur un certain type de réaction psychique, a le tort de limiter le fantastique à un très court temps d'hésitation⁴⁷ ».

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

1.2.3 Irène Bessière

Contrairement à Todorov qui soutient que le fantastique n'est que le résultat d'une hésitation entre raison et imagination, Irène Bessière met de l'avant l'ambiguïté et la « polyvalence des signes intellectuels et culturels qu'il s'attache précisément à figurer⁴⁸ ». L'auteure soutient que la littérature fantastique est le lieu de la polysémie et des contradictions. Par ailleurs, elle affirme que le fantastique « n'est qu'une démarche de l'imagination dont la phénoménologie sémantique ressortit à la fois à la mythographie, au religieux, à la psychologie normale, et pathologique, et qui par là, ne se distingue pas des manifestations aberrantes de l'imaginaire ou de ses expressions codifiées dans la tradition populaire⁴⁹ ». En d'autres termes, le récit fantastique ne fait que confronter des mentalités différentes. Ainsi la tradition populaire tout comme les progrès scientifiques pourraient-ils faire partie des thèmes abordés par ce genre. Or, la polyvalence des signes socioculturels remet en question la notion de vérité absolue et introduit celle de « relativisation⁵⁰ ». Cette dernière rend le quotidien « problématique⁵¹ » et le récit fantastique ambigu. L'ambiguïté est donc au cœur du fantastique selon Bessière et nous pouvons en distinguer essentiellement trois types :

⁴⁷ J-L. Steinmetz, *La littérature fantastique*, op. cit., p. 14.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁹ I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, op.cit., p. 10.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 62.

1- L'ambiguïté du premier type correspond à une hésitation entre deux possibilités contraires et également inacceptables : « La juxtaposition de deux probabilités externes, l'une empirique l'autre méta-empirique, également inadéquates, doit suggérer l'existence de ce qui, dans l'économie de la nature et d'une surnature ne peut pas être⁵² ».

2-Le deuxième type d'ambiguïté « est [celui-là] même du rapport destinataire-destinateur. Le narrateur commande une certaine lecture (on s'y plie ne serait-ce qu'en suivant l'ordre numérique des pages), mais le lecteur au long de sa lecture reconstitue contre l'ordre du narrateur l'ordre de son vraisemblable⁵³ ». L'ambiguïté se rapporte ici à l'interprétation du récit, une interprétation qui prend en considération des « perceptions individuelles et personnelles⁵⁴ ». En d'autres termes, étant donné l'ambiguïté du récit fantastique, le lecteur sera confronté à des questions essentielles. C'est ainsi qu'il sera forcé d'inventer des interprétations individuelles.

3-Le troisième type d'ambiguïté concerne le rapport narrateur-protagoniste. En effet, lorsque le personnage principal est lui-même le narrateur, « l'histoire est donnée pour vraie par une personne de bonne foi qui tire sa certitude de son expérience individuelle. Mais, paradoxalement, le héros comme narrateur devient le garant de ce qui suscite le doute, l'incrédulité chez le héros comme acteur⁵⁵ ».

Le premier type de cette classification joue un rôle prépondérant dans la théorie de Bessière. Quant au deuxième et troisième type, ils sont traités comme étant des types secondaires. « Ambivalent, contradictoire, ambigu, le récit fantastique est essentiellement paradoxal⁵⁶ », déclare l'auteure. La circularité du texte et sa fausse progression montrent que sa fonction n'est pas de mimer le réel, mais plutôt de rendre ce réel problématique dans la mesure où « il naît du dialogue du sujet avec ses propres croyances et leurs

⁵² *Ibid.*, p. 62.

⁵³ *Ibid.*, p. 167.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 23.

inconséquences⁵⁷ ». Le fantastique nous donne l'impression qu'un savoir est possible. Il ne cherche, pourtant, aucune vérité. Il n'apporte pas de réponses à nos questions, niant ainsi l'existence d'un sens absolu. Or, le mystère et le vide auxquels nous devons faire face ne peuvent que nous angoisser. Bessière dit à ce propos : « C'est le manque de sens qui effraie, et cette frayeur est tout ce que l'œuvre a à nous proposer⁵⁸ ». Même si Bessière accorde une grande importance au principe d'ambiguïté, elle semble privilégier le sentiment de peur.

1.2.4 Jean-Baptiste Baronian

Tout comme Bessière, Baronian semble croire que ce genre apparaît à une époque où des mentalités différentes se sont affrontées : ce théoricien parle d'« une mise en question radicale, irrémédiable, du monde quotidien⁵⁹ ». C'est que l'émergence du fantastique est liée au développement de la recherche, au progrès scientifique, « aux besoins de la pensée et des réalités modernes⁶⁰ ».

Pour sa part, Roger Caillois affirme que le fantastique se définit essentiellement par les thèmes qu'il aborde (spectres, vampires, pacte avec le démon, objets animés, etc.). Toutefois, Jean Baptiste Baronian semble en désaccord total avec Caillois : pour lui, l'étrangeté n'est pas le seul facteur qui distingue le fantastique. C'est plutôt le rapport que ce dernier entretient avec le quotidien qui le différencie des autres genres. L'auteur prend le soin de citer deux exemples : d'abord, le merveilleux « crée à côté [du familier] une zone chimérique⁶¹ ». Ensuite, « la science-fiction ne s'intéresse pas au monde –à notre monde– tel qu'il est mais bien tel qu'il sera, tel qu'il pourrait être, tel qu'il devrait être⁶² ». Pour Baronian, la défaite du réel et son ambiguïté sont donc les facteurs qui constituent le récit fantastique.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 198-199.

⁵⁹ J-B. Baronian, *Un nouveau fantastique : esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, Lausanne, L'âge d'homme, Coll. « Bibliothèques fantastiques », 1977, p. 17-18.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁶¹ *Ibid.*, p. 14.

⁶² *Ibid.*

Dès lors, nous pouvons constater que Baronian ne fait que reprendre les autres théories et que son ouvrage intitulé *Un nouveau fantastique : esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*, apparaît comme un exercice de synthèse.

1.2.5 Jacques Finné

Dans son ouvrage intitulé *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Jacques Finné partage le point de vue de Baronian puisqu'il affirme que ce ne sont pas des thèmes comme celui du vampire ou du diable qui déterminent si un récit est fantastique ou non. De surcroît, comme la plupart des théoriciens, Finné constate que le fantastique est un genre qui se caractérise essentiellement par une transfiguration du familier : « Le fantastique manifeste, au sein de la vie quotidienne, sans convention préalable, une impossibilité par rapport à l'expérience humaine générale⁶³ ». Finné déclare que le fantastique n'a pas une fonction didactique dans la mesure où il ne cherche pas à « diffuser certaines idées⁶⁴ » ni même à « souligner un relativisme psychologique ou philosophique⁶⁵ ». Selon lui, l'écrivain doit faire preuve d'objectivité et garder la tête froide. L'auteur fantastique « ne croit pas à son récit même s'il croit à l'efficacité de celui-ci sur son lecteur... [C'est] un joueur non convaincu et son conte est une forme de l'art pour l'art, non un exécutoire⁶⁶ ».

Pour ce théoricien, la peur n'est pas tout ce qu'un conte fantastique peut nous offrir, d'une part, parce qu'« il est dangereux, pour tenter de définir un genre littéraire de se baser sur les réactions du lecteur⁶⁷ » (comme le stipulait déjà Todorov), d'autre part, parce que « bon nombre de récits fantastiques n'apportent pas la moindre sensation de terreur⁶⁸ ». L'auteur semble plutôt privilégier la notion d'explication dans la mesure où « c'est la nature de l'explication elle-même qui permet, de manière définitive, de ranger un récit dans le

⁶³ J. Finné, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1980, p. 17.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁸ *Ibid.*

fantastique ou de l'en exclure⁶⁹ ». Aussi Finné distingue-t-il le conte expliqué du conte non expliqué. Il soutient que le conte expliqué « se subdivise en deux vecteurs : un vecteur-tension qui se centre sur les mystères et qui a pour effet de crispier le lecteur; un vecteur-détente, qui annihile la tension⁷⁰ ». Ce « vecteur-tension » renvoie à la crise que vit le lecteur qui demeure partagé entre le réel et l'irrationnel, l'ordinaire et l'insolite. Ce théoricien présente cette hésitation, cette « une lutte entre le surnaturel et la volonté du quotidien⁷¹ », comme étant un « souffle fantastique⁷² ». Aussi déclare-t-il que le lecteur ne peut adhérer au monde des personnages que dans la première partie du récit, c'est-à-dire dans « le vecteur- tension ».

Cela dit, nous constatons que même si Jacques Finné critique sévèrement l'*Introduction à la littérature fantastique* et reproche à Todorov « son désir d'abstraire⁷³ », il soutient aussi que l'ambiguïté vient de l'hésitation : c'est l'hésitation du lecteur entre une explication naturelle et une explication surnaturelle qui rend le récit fantastique particulièrement ambigu et qui incite le lecteur à chercher l'explication qui lui permettrait de retrouver la normalité du monde environnant. Ainsi l'ambiguïté se rapporte-t-elle à la réception du texte fantastique. Elle concerne l'attitude que le lecteur adopte à l'égard du récit.

1.2.6 Jean Fabre

Dans sa théorie, Jean Fabre privilégie l'ambiguïté spatio-temporelle puisque le temps et l'espace eux-mêmes deviennent « [un] monstre⁷⁴ » menaçant. En effet, le temps n'est plus constitué de moments successifs, mais plutôt d'un va-et-vient entre le passé et le présent. De plus, le même objet peut se retrouver à deux endroits différents. Cette « interpénétration⁷⁵ » du temps et de l'espace rend le texte particulièrement ambigu. Nous pouvons alors affirmer que l'ambiguïté occupe une place primordiale dans la théorie de Fabre. Celle-ci se rapporte

⁶⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁷¹ *Ibid.*, p. 44.

⁷² *Ibid.*, p. 34.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ J. Fabre, *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 84.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 227.

d'abord à la nature des objets, mais « le doute sur l'objet [induit] un doute sur le sujet⁷⁶ ». La transformation qui se produit à l'intérieur du monde familier nous incite à nous poser des questions. Par ailleurs, Jean Fabre prône la thèse qui dit que tout récit fantastique doit inspirer une certaine frayeur : « On ne peut n'en déplaire à T. Todorov [qui d'ailleurs les réintroduit par la fenêtre après les avoir balayés par la porte] éliminer du Fantastique les sentiments angoissants, la terreur, l'horreur ou pour tout résumer la peur⁷⁷ ». Pour lui, le conte fantastique se présente comme un événement se produisant dans le familier inexplicable par les lois connues. Cette rupture provoque le dérèglement, « l'altération⁷⁸ » du monde environnant. Tous les repères se métamorphosent et le lecteur demeure réticent, indécis parce qu'il se retrouve en présence d'objets équivoques.

1.2.7 Rachel Bouvet

Si la peur occupe une place prépondérante dans la théorie de Jean Fabre, Rachel Bouvet affirme que toute œuvre fantastique se caractérise essentiellement par l'effet qu'elle produit sur le lecteur. Il peut alors être question d'un sentiment (comme la frayeur) ou même d'une impression (comme l'étrangeté). Ce qui compte c'est l'impact qu'un récit peut avoir sur le lecteur : « C'est que l'effet ressenti à la lecture fantastique est d'abord un effet de lecture⁷⁹ ». Selon Rachel Bouvet, « [...] La progression rapide à travers le texte, la présence de certains procédés et le plaisir de l'indétermination sont trois conditions déterminantes dans la création de l'effet fantastique⁸⁰ ». Les procédés étudiés dans son essai sont : le suspense, l'enchâssement des cadres de référence, les jeux de l'espace, l'ambiguïté et la distorsion temporelle.

Bouvet déclare que le mystère est la principale caractéristique du récit fantastique. Ainsi le lecteur, conscient des indéterminations et des non-dits que le texte dissimule, accélère-t-il son rythme de lecture, en espérant se délivrer de son angoisse. Mais l'auteure soutient que le

⁷⁶ *Ibid.* p. 99.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 226.

⁷⁹ R. Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Balzac-Le Goriot, Coll. « L'univers des discours », 1998, p. 9.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 11.

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

« Le plaisir de l'indétermination, c'est de se laisser happer par le vide, de ne rien offrir en compensation, de se laisser glisser au bord de l'abîme, juste pour avoir la sensation d'être à la dérive, d'avoir perdu pour un temps les repères familiers et rassurants du monde quotidien⁸¹ ».

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

En examinant toutes ces théories, nous pouvons constater que certains chercheurs comme Todorov ou Caillois tentent de définir le fantastique en évoquant le rapport qu'il entretient avec des genres environnants (le merveilleux, la science-fiction, la féerie, etc.). Il semble donc que le fantastique soit plus facilement définissable par les frontières qu'il touche qu'en lui-même, d'où son ambiguïté : « il ne faut pas se dissimuler les difficultés qu'il y a à traiter du fantastique⁸² », note Irène Bessière. Cette ambiguïté a été abordée par les théoriciens de plusieurs manières et nous pouvons en distinguer essentiellement deux types :

1- Le premier type concerne le récit fantastique :

- **L'objet du récit** : Irène Bessière soutient que « la fiction fantastique fabrique un autre monde avec des mots, des pensées et des réalités qui sont de ce monde⁸³ ». L'écriture fantastique ne fait que pervertir le monde réel qui est imprévisible et ambigu.

⁸¹ *Ibid.*, p. 73.

⁸² I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, op. cit., p. 9.

⁸³ *Ibid.*, p. 12.

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

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

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

Dans le prochain chapitre, les ambiguïtés perçues dans *La Morte amoureuse* et dans *Le Pied de momie* seront abordées par le biais des théories du fantastique.

CHAPITRE 2

ÉTUDE DE L'AMBIGUÏTÉ DANS « LA MORTE AMOUREUSE » ET DANS « LE PIED DE MOMIE »

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

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

Le terme « ambigu » est issu du mot latin *ambiguus*, du verbe *ambigere* qui signifie « être indécis ». Le *Dictionnaire historique de la langue française* mentionne que l'adjectif ambigu a le sens d'« équivoque ». Il « se dit de ce qui réunit des caractères différents ou opposés », de ce qui « est difficile à interpréter ou est incertain⁸⁴ ». Et on peut lire dans *Le Petit Robert* :

« Ambigu [...] Qui présente deux ou plusieurs sens possibles, dont l'interprétation est incertaine. Double, équivoque, incertain, obscur [...] Mal déterminé, qui semble participer à des natures contraires et appeler des jugements contraires. Ambivalent⁸⁵ ».

Ce bref relevé lexical montre que l'ambiguïté peut avoir le sens d'indécision, d'imprécision ou d'incertitude. Des théoriciens comme Shlomith Rimmon⁸⁶ exploitent cette notion

⁸⁴ A. Rey, éd., *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, vol. 1, p. 105.

⁸⁵ P. Robert, *Le Petit Robert I*, Paris, Nouvelle édition revue, corrigée et mise à jour, 1986, p. 56.

⁸⁶ Shlomith Rimmon, *The concept of ambiguity – The example of James*, The University of Chicago Press, 1977.

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

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

Rachel Bouvet complète la définition de Rimmon en ajoutant un deuxième type de distinctions : en plus de l'ambiguïté verbale (concernant la phrase ou le mot) et de l'ambiguïté narrative (se rapportant au récit), elle différencie « l'ambiguïté [narrative] disjonctive⁸⁷ » (coexistence de deux versions du même événement s'excluant mutuellement) de l'ambiguïté narrative polysémique (coexistence de plusieurs significations du même incident, mais ces significations ne s'excluent pas nécessairement) et l'ambiguïté verbale disjonctive (deux sens qui s'excluent mutuellement peuvent être attribués au même terme ou à la même expression) de l'ambiguïté verbale polysémique (coexistence de plusieurs significations de la même expression, pourtant, ces significations ne s'excluent pas obligatoirement).

2. 1. 1 Clarimonde : le vampire féminin

Nous découvrons dans « La Morte amoureuse » les particularités de l'ambiguïté narrative disjonctive dans la mesure où Romuald se montre indécis tout au long du récit: il croit tantôt qu'il a rêvé et tantôt qu'il a réellement vécu des aventures extraordinaires. Nous nous intéresserons dans un premier temps à l'étude du personnage de Clarimonde afin de

⁸⁷ R. Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures, op. cit.*, p. 110.

mettre au jour son ambivalence. Puis, nous verrons que le protagoniste lui-même finit par vivre une véritable crise d'identité, en jouant le rôle du moine pendant le jour et celui du riche seigneur pendant la nuit. Nous montrerons aussi que le dédoublement du héros s'accompagne d'un dédoublement spatio-temporel.

Clarimonde est l'être étrange, l'insolite qui sème le doute et qui ébranle la vie du protagoniste. Pourtant, Joël Malrieu soutient que « rien, en dehors de sa beauté peu commune, ne la [...] différencie des autres femmes et ne permet d'avoir le moindre soupçon sur sa véritable nature⁸⁸ ». Cette beauté si surprenante bouleverse le jeune prêtre. Ce dernier est séduit par « ses cheveux [qui étaient] d'un blond doux, [qui] se séparaient sur le haut de sa tête et coulaient sur ses tempes comme deux flammes d'or⁸⁹ », par « les commissures des lèvres, le velouté du front, l'ombre tremblante des cils sur les joues [...] » (p. 120). Rien ne semble lui échapper. Ce souci d'exhaustivité, de dénomination complète rappelle la précision de l'œuvre d'art. Le narrateur dit à ce propos :

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

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

⁸⁸ J. Malrieu, *Le fantastique*, op. cit. , p. 81.

⁸⁹ Th. Gautier, « La Morte amoureuse », in *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981, p. 119. Les citations tirées de cette nouvelle seront dorénavant suivies du folio entre parenthèses.

Dans ce texte, Gautier nous donne l'impression qu'on est en train de regarder un tableau au moment où on est en train de lire. Nous pouvons constater que Gautier accorde une valeur particulière aux couleurs qui sont mises en valeur comme dans la peinture. Cette description accorde donc une grande importance à la dimension visuelle. À ce sujet Barthes déclare : « toute description littéraire est une vue⁹⁰ ». Gautier semble écouter la voix de son imagination afin de transformer les sens en couleurs. Le sens de la vue qu'il développe essaie de cerner l'esprit, le fantôme et le spectre dans une toile extraordinaire. Ainsi présente-t-il Clarimonde sous un angle de luminosité qui estampe les contours pour la faire apparaître comme un tableau fantastique. Autrement dit, la description minutieuse ne vise pas à reproduire le réel. Le détail favorise plutôt le glissement vers un univers autre. Il joue le rôle d'un médiateur qui nous entraîne vers le fantastique. C'est dans un dialogue des *Jeunes-France* que Gautier déclare : « Les détails sont tout, sans détails il n'y a pas d'histoires⁹¹ ». La description gautiériste ne tient pas à nous cantonner dans le quotidien mais tente de le subvertir. Le but de l'auteur est de créer une écriture nouvelle qui séduirait le lecteur tant par le sujet abordé que par le style car le fantastique est également lié aux procédés d'écriture; il est indissociable du discours figuré que fonde le langage par l'expression suggestive.

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

⁹⁰ R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 61.

⁹¹ M-C. Schapira, « Le langage de la couleur dans les nouvelles de Théophile Gautier », in *L'Art et L'Artiste*, Actes du colloque international de Montpellier, 1982, p. 277.

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

L'auteur dépeint dans son récit un vampire hors du commun. En effet, le terme vampire « a été emprunté (1738, d'Argens) à l'allemand Vampir, lui-même empr. au serbe vâmpir [...] [et qui] pourraient remonter au turc uber « sorcière » [...] Ce mot conserve le sens de l'étymon, désignant un fantôme qui sort la nuit de son tombeau pour sucer le sang des vivants⁹² ». 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. De plus, cette femme appartient tantôt au royaume des morts et tantôt à celui des vivants. Clarimonde est donc un être hybride et ambigu. Voici ce que Madalina Grigore-Muresan dit à ce propos :

« Le vampire peut être considéré [...] comme un être hybride, bien qu'il ne provienne pas de deux espèces différentes. L'hybridité se rattache à sa nature composée : il réunit

⁹² A. Rey, éd., *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., vol 3, p. 3996.

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 vivants⁹³ ».

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

Ainsi Clarimonde est-elle un personnage ambivalent, une créature surnaturelle et ambiguë. Son ambiguïté transparait lorsque le narrateur dit : « Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux; elle ne sortait certainement pas du flanc d'Ève la mère commune » (p. 120). Dans cette phrase la conjonction « ou » et l'adverbe « peut-être » introduisent une incertitude quant à la nature de Clarimonde. Ils mettent le narrateur en présence de deux possibilités qui s'excluent mutuellement. En effet, l'ange est un « être spirituel, le “messenger” entre Dieu et les hommes⁹⁴ ». C'est le symbole de la bonté et de la perfection. De son côté, le démon incarne le mal et la méchanceté. Le récit fantastique remet donc en question la vision manichéenne du monde. La frontière séparant le bien du mal finit par s'estomper pour nous mettre en présence d'individus équivoques. Clarimonde fait partie de ces personnages dont l'identité est loin d'être déterminée. Elle est à la fois « un ange » et « un démon ». Il ne s'agit pas d'une créature ordinaire dont l'origine est bien connue, mais

⁹³ M. Grigore-Muresan, « La femme vampire chez Mircea Eliade, Théophile Gautier et Joseph Sheridan Le Fanu », *Les cahiers du GEF*, Grenoble, n°7, 2000, p. 47.

⁹⁴ A. Rey, éd., *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, vol1, p135.

d'un être hors du commun, appartenant à une « réalité, [...] régie par des lois inconnues de nous⁹⁵ ».

Dans cette nouvelle, Gautier assimile Clarimonde à une « couleuvre », à un « paon » (p. 120) et même à un « caméléon » (p. 144). Le *Robert historique de la langue française* mentionne que le mot « couleuvre » (1174, 1200) avait un emploi figuré : c'était « une insulte pour une personne perfide ». Par conséquent, « l'expression faire avaler des couleuvres à quelqu'un » (1667, Bussy-Rabutin, *Lettres à Mme de Sévigné*) signifiait « infliger des désagréments, des mensonges⁹⁶ ». De son côté, le terme « caméléon » désigne « un reptile saurien analogue à un grand lézard orné d'une crête dorsale, ayant la propriété de changer de couleur⁹⁷ ». Quant au paon, c'est un oiseau dont le plumage est coloré.

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

⁹⁵ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 29.

⁹⁶ A. Rey, éd., *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., vol 1, p. 918.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 596.

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

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

Clarimonde est la femme fatale archétypale qui parvient à séduire un homme de religion. En effet, dans ce récit, le narrateur est un prêtre âgé de soixante-six ans qui raconte à un interlocuteur qu'il désigne comme « frère » les aventures fantastiques qu'il a vécues alors qu'il avait vingt-quatre ans. Et c'est au cours de son voyage à la cure C avec l'abbé Sérapion qu'il croit apercevoir, dans le château Concini, celle qui lui a fait découvrir les plaisirs de la vie et de l'amour : « En ce moment, je ne sais encore si c'est une réalité ou une illusion, je crus voir y glisser sur la terrasse une forme svelte et blanche qui étincela une seconde et s'éteignit. C'était Clarimonde ! » (p. 128). Le verbe « croire » signifie « tenir pour véritable

[...], considérer comme vraisemblable ou probable⁹⁸ ». Or, dans la première phrase, ce verbe est employé à la forme affirmative, ce qui permet d'introduire une incertitude quant à cette apparition. Autrement dit, le narrateur ignore s'il a réellement vu « une forme svelte et blanche » ou s'il l'a imaginée. Ce doute est renforcé par l'emploi de la conjonction « ou » qui met « la réalité » et « l'illusion » sur un pied d'égalité. Le protagoniste semble agir comme un homme raisonnable qui veut prendre du recul par rapport aux événements et qui refuse de se laisser emporter par ses sentiments. Et en mettant de l'avant son hésitation, il tente de se montrer objectif. Par ailleurs, c'est dans la deuxième phrase qu'il soutient qu'il a identifié Clarimonde. La brièveté de cette phrase tout autant que le point d'exclamation expriment l'émotivité du personnage. Ils mettent au jour la sensibilité exacerbée d'un individu aveuglé par la passion et par la beauté extraordinaire d'une femme. Par conséquent, l'opposition entre le présent de l'indicatif (« je ne sais ») et le passé simple (« Je crus »), entre la réticence du vieux prêtre et la certitude d'un jeune amoureux ne peut qu'accroître l'incertitude du lecteur qui ignore si Romuald a aperçu Clarimonde ou s'il a été le jouet d'une illusion. Le narrateur ne fait que brouiller les pistes et tromper l'attente d'un lecteur avide de connaître la véritable nature de cette femme.

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

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

Le verbe sembler est un « synonyme de paraître (avec une nuance d'imprécision ou de subjectivité)⁹⁹ ». En employant ce verbe, le narrateur laisse planer le doute puisqu'il n'est pas tout à fait certain qu'il a réellement vu Clarimonde. Aussi contribue-t-il à créer une atmosphère énigmatique, chargée d'imprécision : d'une part, parce que l'événement a lieu le soir, là où les jeux d'ombre et de lumière enfantent l'incertitude et l'hésitation, d'autre part, parce que « la charmille » est l'obstacle qui l'empêche de voir clairement l'élue de son cœur.

⁹⁸ P. Robert, *Le Petit Robert I*, op. cit., p. 427.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 1794.

Il ne parvient à distinguer que « deux prunelles » vert de mer. Ces prunelles qui étincellent, dans le noir, comme celles des chats ne font que renforcer le mystère. C'est ainsi que le lecteur finit par se demander : est-ce que cette apparition est le fruit de l'imagination d'un jeune homme qui a été privé de l'objet de sa passion ? Ou est-ce un événement qui a vraiment eu lieu ?

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

Dès lors, nous pouvons constater que Clarimonde est la femme mystérieuse qui donne au récit un aspect fantastique. Au début du récit, ses apparitions sont particulièrement énigmatiques puisque le narrateur ne semble voir qu'« une forme svelte et blanche » (p. 128) ou même « une forme de femme » (p. 129). Il nous met en présence d'un portrait fantomatique qui correspond à la personnalité d'une morte-vivante, d'un être hybride et ambigu. Le nom « Clarimonde » lui-même comprend les mots *clair* et *immonde*¹⁰⁰. L'antonymie entre ces deux adjectifs apporte un flou quant à l'identité de cette femme. En effet, le terme « immonde » « est un emprunt (v. 1225) au latin *immundus* « sale », « impur » [...] L'adjectif s'applique d'abord à ce qui est impur selon la loi religieuse, et à ce qui a un caractère d'impureté morale, d'où les locutions *l'esprit immonde* « le démon » (deuxième moitié du quatorzième siècle ...) et *le péché immonde* « le péché de la chair » (1767, Voltaire)¹⁰¹ ». Ce bref relevé lexical montre que ce mot a une connotation religieuse. Ainsi Clarimonde est-elle condamnée par la religion et plus particulièrement par l'abbé Sérapion : elle n'est qu'« un démon », « une courtisane impudique, buveuse de sang et d'or » (p. 147). Elle est « une goule, un vampire femelle » et même « Belzébuth en personne » (p. 137). Mais, si le terme « immonde » signifie impur, le mot « clair » « a d'abord renvoyé à une notion de

¹⁰⁰ J. Bellemin-Noël a été le premier à avoir suggéré cette interprétation du nom de Clarimonde («Notes sur le fantastique. Textes de Théophile Gautier», in *Littérature*, n° 8, 1972, p. 12.)

¹⁰¹ A. Rey, éd., *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française, op.cit.*, vol 2, p. 1788.

luminosité, de brillance qu'il ne conserve guère que dans *sang clair* (1080), *jour clair* (1080) [...] Il est appliqué à un fluide avec la nuance de «limpide, transparent » (v. 1250), d'après l'idée de ce qui laisse passer la lumière¹⁰² ». Ce qui veut dire que cet adjectif pourrait être le synonyme de pur, limpide ou de transparent. Il nous rappelle que Clarimonde est un être hors du commun ; elle nous donne l'impression qu'elle est elle-même faite de lumière : « Elle (semble) éclairée d'elle-même et donner le jour plutôt que de le recevoir » (p. 119). Aussi, ses « doigts longs et potelés [sont] d'une [si] idéale transparence qu'ils [laissent] passer le jour comme ceux de l'aurore » (p. 120). Cette transparence, déjà évoquée précédemment, ne peut que mettre en évidence son étrangeté. Pourtant, Romuald accepte le fait qu'elle appartienne au royaume des mort-vivants et qu'elle lui suce son sang. Elle est pour lui le symbole de la perfection et de la pureté.

Le nom de Clarimonde permet d'exprimer l'antagonisme entre la chasteté et l'amour charnel, entre ce qui est moral et ce qui est immoral. D'ailleurs, Todorov évoque « la courtisane Clarimonde qui fait du plaisir son métier » et « la personne de l'abbé [qui] illustre l'autre terme de l'opposition : soit Dieu, et plus encore ses représentants sur terre, les serviteurs de la religion¹⁰³ ». En fait, cet antagonisme se situe à l'intérieur du cadre religieux lui-même (entre l'ange et le démon). Clarimonde est donc le personnage qui contribue à créer l'ambiguïté narrative disjonctive dans la mesure où ce type d'ambiguïté se base d'abord et avant tout sur un personnage hybride, composé de deux aspects contradictoires.

2.1.2 Romuald : du dédoublement à l'ambiguïté

Ce type d'ambiguïté occupe une place très importante dans la thèse d'Irène Bessière étant donné qu'elle définit le récit fantastique comme un texte « qui provoque l'incertitude, à l'examen intellectuel parce qu'il met en œuvre des données contradictoires assemblées suivant une cohérence et une complémentarité propres¹⁰⁴ ». Ce genre anticipe sur l'entendement de l'homme et évince le moi conscient pour l'entraîner dans un autre monde,

¹⁰² *Ibid.*, vol 1, p.768.

¹⁰³ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 136.

¹⁰⁴ Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, *op. cit.*, p. 10.

un monde où se manifeste le conflit entre le rationnel et l'irrationnel, entre le naturel et le surnaturel, entre l'ordinaire et l'extraordinaire et même entre le rêve et la réalité. Cette intrusion de l'inexplicable dans la vie ordinaire peut donner à l'oeuvre des effets divers : on parle alors de l'étrange, de l'insolite, du surnaturel ou du fantastique. Or, ce conflit entre le rêve et la réalité constitue le fondement même du fantastique gautiériste. De ce fait, se découvre chez Gautier la capacité de ses protagonistes à se délivrer du quotidien. Il est donc clair que l'expérience fantastique s'offre au personnage gautiériste comme un privilège qui le distingue des autres. Ainsi Romuald parvient-il à ressusciter sa dulcinée par un baiser. Cette femme lui offre un remède qui lui fait oublier les déceptions et les imperfections de la réalité. Elle lui permet de s'évader d'un monde où règnent l'ordre et la chasteté pour se retrouver dans un univers qu'il croit être celui du rêve. Le narrateur dit à ce propos : « J'avais à peine bu les premières gorgées de sommeil, que j'entendis ouvrir les rideaux de mon lit et glisser les anneaux sur les tringles avec un bruit éclatant » (p. 137). Il annonce, ici, l'arrivée de celle qui lui apparaît pour l'inviter à partir en voyage le lendemain et qui l'entraîne dans des sentiers imaginaires. Cette ouverture sur le rêve se concrétise à travers le dédoublement du personnage principal. En effet, la métamorphose du jeune prêtre s'opère d'abord sur le plan physique. Elle se traduit par un changement de costume et annonce la vie luxueuse qu'il finira par mener :

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

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

l'austérité de la débauche, la vie diurne de la vie nocturne et l'espace religieux du château luxueux.

Dans ce récit, le narrateur prend conscience de la présence d'un autre monde, parallèle à celui des humains. Or, le passage du réel au fantastique s'opère le soir, pendant son sommeil. Ce dernier devient alors une force ensorcelante qui met fin aux mouvements diurnes. C'est un état de repos qui rompt le déroulement de l'activité ordinaire et le moyen qui permet à notre héros de pousser les portes d'un monde invisible afin d'« ouvrir un soupirail vers des horizons ambigus, interdits ou anormaux¹⁰⁵ », comme le soutient P. Tortonese. Par conséquent, lorsque Clarimonde apparaît au jeune dormeur, elle le plonge dans une atmosphère chargée d'imprécision : « [...] Je me soulevais brusquement sur le coude, et je vis une ombre de femme qui se tenait debout devant moi. Je reconnus sur le champ Clarimonde » (p. 138). Romuald se retrouve face à une créature vêtue d'un « suaire de lin » (p. 138) et dont la couleur des yeux (« l'éclat vert de ses prunelles était un peu amorti » (p. 138)), celle de la bouche (« teintée [...] d'un rose faible » (p. 138)) tout autant que la froideur des mains prouvent qu'elle appartient au royaume des morts. Toutefois, elle semble vivante puisqu'elle bouge, parle et caresse son amant. L'ambiguïté de cette femme amène le narrateur à se montrer réticent. Son incertitude transparaît lorsqu'il dit : « Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même. » (p. 138). La structure antithétique de cette phrase met en évidence l'ambivalence de Clarimonde tout autant que l'incertitude du narrateur.

De ce fait, il est indéniable que le conte fantastique privilégie les instants nocturnes pour donner à voir une panoplie d'esprits et de vampires. Dans cette nouvelle, la plupart des faits et des rencontres insolites se déroulent la nuit. C'est le soir qu'un homme vient chercher le narrateur pour qu'il donne les derniers sacrements à une mourante. Or, la tenue vestimentaire de ce chevalier (habillé « selon une mode étrangère » (p. 130)), la vitesse extraordinaire de ses chevaux et le champ lexical de l'opacité (« noirs, la nuit, noires, sombre, opaque » (p.

¹⁰⁵ P. Tortonese, *La vie extérieure : essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, « Archives des Lettres modernes », Paris, Minard, 1992, p. 189.

130-131)) mettent en évidence l'étrangeté du cadre spatio-temporel. Au cours de cette aventure, le protagoniste est plongé dans l'obscurité. Il se retrouve dans une forêt où il ne peut percevoir que « les yeux phosphoriques de quelques chats sauvages » (p. 131). Et c'est ce soir-là qu'il parvient à ressusciter sa bien-aimée. Cette dernière lui apparaît pour l'inviter à partir avec elle loin du presbytère. Or, la personnification de la lune qu'on voyait « sauter d'arbre en arbre et s'essouffler pour courir après (eux) » (p. 142) permet à l'auteur de mettre de l'avant la rapidité des chevaux. Cette vitesse hors du commun confère au récit une dimension surnaturelle et nous rappelle le voyage que Romuald avait déjà effectué au château de la courtisane. Ce dernier finit ainsi par se métamorphoser en jouant le rôle du prêtre pendant le jour et celui du gentilhomme pendant la nuit. La nuit est donc le milieu naturel et cosmique d'où le mystère surgit. D'ailleurs, Gautier déclare dans *Voyage en Espagne* :

« La vraisemblance des légendes paraît beaucoup plus grande la nuit, dans ses ténèbres traversées de reflets incertains qui prêtent à tous les objets vaguement ébauchés des apparences fantastiques : le doute est fils du jour, la foi est fille de la nuit¹⁰⁶ ».

Dans cette citation, nous pouvons noter une contradiction entre « la foi » et « le doute ». Autrement dit, en opposant le scepticisme à la croyance, Gautier parvient à mettre au jour cette notion de mystère qui est propre au genre fantastique : si la nuit éveille les songes et les hallucinations qui contribuent à l'apparition de mort-vivants, la lumière du jour nous permettra de faire preuve de lucidité et de remettre en question notre jugement. Le lecteur du récit fantastique est toujours tourmenté par le doute, ce doute qui le ronge surtout le soir. Marc Eigeldinger affirme que chez Gautier, la nuit contient « de grands clairs à côté de ses grandes ombres¹⁰⁷ ». La nuit favorise le jeu des rayons et des ombres nécessaire à l'émergence du fantastique et offre la confusion qui suscite le mystère. Sombre et énigmatique, la nuit sème le doute et rend le lecteur perplexe. Par ailleurs, le dédoublement spatial rend notre texte particulièrement ambigu.

¹⁰⁶ Th. Gautier, *Voyage en Espagne*, Paris, Club des librairies de France, 1954, p. 234.

¹⁰⁷ M. Eigeldinger, « Introduction », in *Récits fantastiques*, *op. cit.*, p. 55.

Dans un article intitulé : « Les aberrations de l'espace dans le texte fantastique : étude de 'La Morte amoureuse'¹⁰⁸ », Delphine Pédron soutient que le dédoublement du protagoniste s'accompagne d'un dédoublement spatial. Elle oppose le lieu religieux qui symbolise l'ordre, la chasteté et la protection à l'espace extérieur et inaccessible auquel aspire notre héros. Ainsi Romuald parvient-il à mener deux existences différentes à deux endroits différents. Pourtant, le dédoublement de l'espace l'empêche de savoir s'il se retrouve, réellement, au presbytère ou chez sa dulcinée. Il exprime alors son incertitude en disant : « Toujours est-il que j'étais ou du moins je croyais être à Venise » (p. 143). Et c'est en employant le verbe « croire » qu'il parvient à mettre de l'avant son hésitation. Ce sont donc deux lieux différents qui rendent le héros réticent et la nouvelle ambiguë.

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

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

Cet espace est empreint d'éléments surprenants : au lieu d'inspirer la tristesse, l'endroit donne l'impression au protagoniste d'être « un jeune époux » (p. 133) qui finira par retrouver sa « fiancée » (p. 133). Comme si la chambre funèbre était le lieu où les amours du jeune couple finiraient par se consommer. De surcroît, c'est à travers cette « veilleuse au reflet jaune » (p. 132) et « cette pâle lueur [qui] avait [...] l'air d'un demi-jour » (p. 132) que le

¹⁰⁸ D. Pédron, « Les aberrations de l'espace dans le texte fantastique : étude de « La Morte amoureuse » de Théophile Gautier », dans Rachel Bouvet et François Foley, dir., *Pratiques de l'espace en littérature*, UQAM, coll. Figura. Textes et imaginaires, 2002, p. 141-165.

jeune prêtre perçoit le corps de la défunte. La lumière garde ici une visibilité singulière qui empêche le protagoniste de savoir si sa dulcinée est décédée ou si « le sang recommençait à circuler sous cette mate pâleur » (p. 134).

Dans ce récit, l'utilisation d'objets offrant la luminosité (la veilleuse (p. 132), la lampe (p. 138) et la lanterne (p. 148)) sert à créer des « reflets ambigus, des effets surprenants et des transitions inattendues¹⁰⁹ », comme le mentionne P. Tortonese. L'ombre et la lumière s'enchevêtrent afin de brouiller les limites entre la réalité et l'irréalité. La lumière tamisée de cette chambre contribue ainsi à créer une atmosphère particulière d'imprécision et d'ambiguïté. De plus, le vocabulaire que Gautier choisit vient renforcer le sentiment d'hésitation propre à l'écriture fantastique. Et nous pouvons citer l'exemple où le narrateur affirme : « Un instant même je crus avoir vu bouger son pied dans la blancheur des voiles, et se déranger les plis droits du suaire » (p. 133). Dans cette phrase, le verbe croire met en doute la véracité de l'événement dans la mesure où le protagoniste n'est pas certain que le pied de la morte a réellement bougé, d'autant plus que ce pied est dissimulé par des voiles. Nous pouvons alors constater que la chambre de Clarimonde est le lieu où le clair et l'obscur se mêlent et se démêlent, empêchant ainsi le narrateur de distinguer la réalité de l'illusion. Cet espace énigmatique finit par créer un doute quant à la résurrection de cette femme et instaurer un certain degré d'incertitude. Il sert aussi à maintenir le narrateur entre deux mondes différents. Du coup, le lecteur se trouve déboussolé par cet aller et retour constant entre le logique et l'illusoire. Il est confronté à des événements dont l'explication varie d'un cadre de référence à un autre. Nous montrerons dans la partie qui va suivre que nous assistons dans « La Morte amoureuse » à un dédoublement de cadres de références.

2.1.3 Le dédoublement des cadres de références

Dans son essai intitulé *Étranges récits, Étranges lectures*, Rachel Bouvet définit la notion de cadre de référence : elle établit un rapprochement entre l'interprétation des événements étranges et le cadre dans lequel on choisit de les placer. Aussi applique-t-elle

¹⁰⁹ P. Tortonese, *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre de Théophile Gautier, op. cit.*, p. 99.

cette notion de cadre de référence « à un domaine plus restreint que celui envisagé par Goodmann¹¹⁰ », en observant l'« événement [et la] version de l'événement¹¹¹ » plutôt que le « monde [et la] version du monde¹¹² ». Selon elle, « un événement étrange [peut se produire] et [donner] lieu à plusieurs interprétations, qui peuvent être mises en relation avec des cadres de référence particuliers¹¹³ ». En d'autres termes, l'événement étrange est unique. C'est la manière d'expliquer l'intrusion de l'insolite dans le quotidien qui est problématique puisqu'elle dépend du contexte dans lequel on considère cet événement.

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

Ces propos sont ceux d'un homme séduit par une femme hors du commun. Ce qui montre qu'un autre cadre de référence précède celui du rêve : l'amour. C'est parce qu'il tombe amoureux et qu'il refoule sa passion qu'il finit par voir sa dulcinée dans ses rêves. Clarimonde est donc la créature qui finit par déposséder Romuald de sa propre volonté. Elle incarne la tentation qui incite l'homme de religion à renier sa vocation. Aussi délivre-t-elle

¹¹⁰ R. Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, op. cit., p. 131.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 130.

notre protagoniste de tous ses devoirs pour l'amener à vivre des aventures extraordinaires : il parvient à redonner la vie à une morte, à voyager avec elle jusqu'à Venise et à jouir pleinement de la vie. Ces événements étranges s'inscrivent dans le cadre du rêve puisque le narrateur affirme : « Je m'endormis bientôt profondément, et mon rêve se continua. Les rideaux s'écartèrent et je vis Clarimonde [...] » (p. 141). Il parle même de « visions » et d'« hallucinations » (p. 147). Cette mise en abîme du récit dans le cadre du rêve permet à l'auteur d'hypnotiser son lecteur, d'endormir son sens de la critique pour le plonger dans une atmosphère insolite où les limites de l'illusoire et du réel sont habilement effacées. Or, ce lecteur n'est guère perturbé parce qu'« un rêve peut être rempli des événements les plus bizarres, sans signification apparente¹¹⁴ » comme le dit Rachel Bouvet.

Toutefois, le personnage principal finit par nous confier : « Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l'illusion » (p. 143). Il exprime sa confusion et son incapacité à démêler l'éveil du sommeil. Il ne sait même pas si c'est le prêtre ou si c'est le gentilhomme qui fait ces rêves. Il hésite et introduit le doute dans l'esprit du lecteur. De plus, ce dernier constate qu'au cours de son aventure, Romuald, et donc Gautier à travers lui, décrit les personnages et les lieux avec un souci d'exhaustivité assez déroutant. De là se dégage « l'intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle¹¹⁵ ». En effet, Castex affirme que « le fantastique ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit¹¹⁶ ». Le fantastique est donc loin d'être un genre où on donne libre cours à son imagination. Il s'inscrit plutôt dans le cadre de la réalité, une réalité particulièrement étrange. Ainsi, même si la chambre de Clarimonde n'est pas bien éclairée, le protagoniste parvient à distinguer les formes et les couleurs. Il semble voir « les rideaux de damas rouges à grandes fleurs » (p. 132) et la défunte qui « était couverte d'un voile de lin d'une blancheur éblouissante [...] » (p. 132). Le narrateur évoque « la forme charmante [du] corps » de sa dulcinée tout autant que ses « belles lignes onduleuses » (p. 132). Gautier prend le temps de

¹¹⁴ R. Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique*, op. cit., p. 136.

¹¹⁵ P-G. Castex, *Le Conte fantastique français de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1963, p. 8.

¹¹⁶ *Ibid.*

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

Le narrateur tente de comprendre ce qui lui arrive et affirme : « Je me réveillais [...] Je finis par me persuader que c'était une pure vapeur de mon imagination échauffée » (p. 141). Pourtant, il se remet aussitôt en question et déclare : « [...] Les sensations avaient été si vives qu'il était difficile de croire qu'elles n'étaient pas réelles » (p. 141). Ce dédoublement des cadres de référence intrigue le lecteur qui ne cesse de se demander si le protagoniste ne faisait que rêver ou s'il a réellement vécu cette aventure. Aussi donne-t-il à la nouvelle une dimension fantastique puisqu'il saisit l'ambiguïté du cadre de référence. Nous nous retrouvons chaque fois en présence de deux explications s'excluant mutuellement : la première interprétation est tout à fait naturelle puisqu'il s'agit d'illusions, d'hallucinations, de visions et de rêve. Pour sa part, la deuxième hypothèse finit par nous introduire dans un univers surnaturel dans la mesure où l'auteur inscrit l'étrange dans le cadre de la réalité. Il est donc indéniable que l'ambiguïté narrative disjonctive est la principale caractéristique de ce récit. Le lecteur glisse d'un vraisemblable à un autre en prenant en considération la frontière séparant la fiction de la réalité puisqu'il s'agit de deux mondes parallèles ayant chacun sa propre spécificité. Toutefois, dans « Le pied de momie », la frontière séparant le rêve de la réalité finit par s'estomper. Pour être mieux en mesure de comprendre ce qu'est l'ambiguïté narrative polysémique, nous tenterons de mettre l'accent sur le rapport que la fiction entretient avec la réalité dans cette nouvelle.

2.2 Étude de l'ambiguïté narrative polysémique dans « Le pied de momie »

Dans « Le pied de momie », le lecteur participe avec le personnage à cette connexion qui se produit entre le rêve et la réalité, deux univers dont les cloisons se rompent pour favoriser

l'irruption du fantastique. C'est ainsi que Gautier finit par brouiller notre vision du monde en attribuant à cette réalité un aspect étrange. Par ailleurs, la description minutieuse du rêve que fait le protagoniste confère au récit une certaine vraisemblance. En d'autres termes, l'auteur de récits fantastiques, brise « la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables¹¹⁷ ». Or, Gautier invente son propre style, en nous livrant des textes où le rapport entre le vrai et le vraisemblable s'avère particulièrement complexe.

L'interpénétration du rêve et de la réalité rend le protagoniste perplexe et l'incite à trouver une explication adéquate aux événements insolites dont il est le témoin. Certaines de ces interprétations semblent naturelles : il croit que l'ivresse peut être la cause de ses visions : « Et je sentais un mal de tête que j'attribuais fort raisonnablement à quelques verres de vin de Champagne que nous avions bus aux dieux inconnus et à nos succès futurs » (p. 185); ensuite, il pense qu'il est en train de rêver : « Les songes commencèrent à m'effleurer de leur vol silencieux » (p. 185), « Par un de ces sauts de pensée si fréquents dans les rêves [...] » (p. 186), « Fort de cette audace que donnent les rêves [...] » (p. 192). Mais, à la fin du texte, notre protagoniste trouve « la petite figurine de pâte verte » (p. 193) à la place du pied de momie qu'il avait lui-même déposé sur son bureau avant de sortir dîner. Dès lors le lecteur finit par se diriger vers une hypothèse surnaturelle. Or toutes ces possibilités nous incitent à parler d'une ambiguïté narrative polysémique, une ambiguïté que nous aborderons en étudiant les particularités du rêve tout autant que celles de la réalité dans cette nouvelle.

2.2.1 L'étrangeté de la réalité

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

¹¹⁷ R. Caillois, art. « fantastique », in *Encyclopedia Universalis*, vol 4, p. 923.

paralytique. Du coup, et au sein de cette perspective qui s'offre à lui, il se livre à ce que Sthendal appelle « la traduction en peinture¹¹⁸ ».

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

Après avoir renoncé à une carrière de peintre, il a tenté de produire dans ses écrits l'art plastique qu'il considère comme supérieur. D'ailleurs, il contribue à la création de la revue *L'Artiste* en 1831, qui accueille généreusement toutes les tendances artistiques. C'est un « journal de la littérature et des arts [qui] embrasse tout le monde de l'intelligence : la poésie comme la prose, le livre comme le théâtre, la musique comme la danse, la statue comme le palais, le tableau comme l'estampe, le bijou comme la médaille, l'archéologie comme la curiosité¹¹⁹ [...] », dira M. Cermakian. En dirigeant la revue, Gautier se fixe pour objectif de mettre en valeur l'art proprement dit, de lui donner la primauté. Il choisit ainsi des nouvelles ou des poèmes ayant une tendance plastique : « tout ce que la forme touche est notre ressort¹²⁰ » déclare-t-il.

Dans les récits que nous nous proposons d'étudier, les descriptions de lieux, de paysages, de personnages et d'objets séduisent parce qu'elles ont un charme qui rappelle l'œuvre peinte à cause de la précision des lignes et des contours. En les examinant, le lecteur est transporté vers des contrées oniriques comme s'il contemplait des nuages qui, à chaque

¹¹⁸ D. Berges, *La littérature et la peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 18.

¹¹⁹ M. Cermakian, « Les années d'apprentissage de Théophile Gautier : peintre ou poète », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, Paris, n° 4, 1982, p. 225.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 227.

souffle de vent, revêtent une forme particulière. Toutefois, Gautier choisit d'accumuler les détails qui donnent à la réalité une dimension étrange.

C'est d'ailleurs le cas dans « Le pied de momie », puisque le magasin de bric-à-brac est décrit avec une grande précision : il s'agit d'un endroit dont « les volets filtrent un prudent demi-jour » (p. 179). Or, cette obscurité lui confère un aspect énigmatique. Par ailleurs, et en employant le terme « capharnaüm¹²¹ », l'auteur parvient à rendre compte de cet assemblage d'objets s'entassant dans ce magasin, des objets venant de tous les horizons et de tous les siècles. Aussi prend-il le temps de présenter leurs formes et leurs couleurs. Le protagoniste se trouve en présence d'« une lampe étrusque de terre rouge », d'« une duchesse de Louis quinze¹²² », d'« une armure damasquinée de Milan » et d'« immenses plats du Japon, aux dessins rouges et bleus » (p. 180). Cet endroit semble donc être d'une autre époque. « La poussière » et « les toiles d'araignées » (p. 197) le plongent dans le passé, créant ainsi une ambiguïté temporelle. Autrement dit, en pénétrant dans cet étrange magasin, le narrateur finit par basculer dans une autre temporalité.

Gautier choisit de nous ancrer dans une réalité hors du commun, ainsi que l'explique Claudine Lacoste-Veysseyre : « L'abondance de détails et le raffinement poussé à l'extrême détruisent toute attache avec un être réel pour tendre à la perfection d'une œuvre d'art¹²³ ». Cet hymne à la minutie parvient à créer un aspect irréel puisque le détail est soutenu et relayé par l'imagination qui l'amplifie. Dans ce récit, la description pittoresque permet à l'auteur de mettre en relief l'étrangeté du marchand de bric-à-brac. L'auteur le présente en effet comme un individu ambivalent, dont le portrait semble des plus excentriques : si les mains « onglées de griffes » (p. 180) de l'antiquaire, ses « yeux jaunes » et ses « prunelles phosphoriques » peuvent faire penser au chat, en revanche, « le ton saumon clair de sa peau » rappelle le

¹²¹ *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française* définit le terme « capharnaüm » comme « un lieu renfermant un pêle-mêle d'objets en désordre et par métonymie un amas de ces objets » (Alain Rey, *op. cit.*, vol 1, p. 613).

¹²² Th. Gautier, « Le pied de momie », in *Récits fantastiques*, *op. cit.*, p. 197. Les citations tirées de cette nouvelle seront dorénavant suivies du folio entre parenthèses.

¹²³ C. Lacoste-Veysseyre, « Notice », in *Romans, contes et nouvelles*, Gallimard-Pléade, Paris, 2002, p. 1312.

« homard » (p. 180). Pour sa part, l'image de la « chauve-souris » renvoie à l'oiseau. En associant l'humain à l'animal, l'auteur ne fait que semer le doute quant à l'identité du personnage. Cet homme semble appartenir à une réalité assez particulière et son « ricanement étrange » (p. 182) vient accentuer cette idée. D'ailleurs, en parlant du « vieux pharaon » (p. 183) (le père de la princesse Hermonthis), « le petit marchand singulier » (p. 183) emploie l'expression « cher homme » (p. 183), comme s'ils se connaissaient personnellement et comme si ce marchand était doué d'une longévité séculaire.

En d'autres termes, si Gautier « [sacrifie] la psychologie des personnages à la description extérieure de leur personne¹²⁴ » comme le soutient P. Whyte et s'il prend soin de tout dénommer, c'est pour dépeindre des êtres extraordinaires. La technique descriptive de cet auteur est assez originale puisqu'il considère les personnages d'un œil d'artiste et transpose le visuel en écriture au moyen d'une description précise jusqu'à ce que le portrait finisse par devenir vivant. Du coup, l'acuité du regard de l'écrivain myope donne à son lecteur le plaisir de contempler des portraits hors du commun. Ce dernier finit par regarder le monde avec des yeux enchanteurs qui le transforment en une toile. Et c'est à travers cette toile que se manifestent des couleurs, des formes, des ombres, des lumières et des reflets susceptibles de nous transporter vers un univers exceptionnel, vers une réalité rêvée et imaginée par un artiste.

D'ailleurs, l'objet que le narrateur choisit d'utiliser comme serre-papier semble faire partie de cette réalité extraordinaire : en le voyant de loin, le protagoniste le prend d'abord pour « un fragment de Vénus antique » (p. 181). Or, lorsque le marchand lui permet de l'examiner, le narrateur se rend compte qu'il ne s'agit pas d'« un pied de métal, mais (d') un pied de chair, un pied embaumé, un pied de momie » (p. 182). Cette énumération montre que le personnage principal n'est pas en présence d'un objet ordinaire, d'un objet courant, mais d'un organe humain. Nous pouvons alors affirmer que ce serre-papier est assez équivoque dans la mesure où il rend compte de cette opposition entre l'être et le paraître. Cet objet se

¹²⁴ P. Whyte, « La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier », in *L'Art et L'Artiste*, t. 2, Actes du colloque international de Montpellier – Université Paul-Valéry, France, septembre 1982, p. 290.

distingue par ses « belles teintes fauves et rousses » (p. 182). Par ailleurs, l'auteur le présente comme étant « un ouvrage du meilleur temps, peut-être une fonte de Lyssipe ! » (p. 182). Dès lors, en citant Lysippe (sculpteur grec du IV^{ème} siècle av. J.C), Gautier parvient à mettre au jour la beauté de ses couleurs, comme s'il s'agissait d'une œuvre sculptée. Autrement dit, lorsqu'on le contemple à une certaine distance, on peut facilement se rendre compte de la perfection de ce serre-papier. Lorsqu'on le touche, la simple impression devient une certitude, d'autant plus que le narrateur nous informe qu'il s'agit du pied d'une princesse qui a vécu dans le luxe.

« Les doigts étaient fins, délicats, terminés par des ongles parfaits, purs et transparents comme des agathes; le pouce, un peu séparé, contrariait heureusement le plan des autres doigts à la manière antique, et lui donnait une attitude dégagée, une sveltesse d'un pied d'oiseau; la plante, à peine rayée de quelques hachures invisibles, montrait qu'elle n'avait jamais touché la terre, et ne s'était trouvée en contact qu'avec les plus fines nattes de roseaux du Nil et les plus moelleux tapis de peaux de panthères » (p. 182).

La description que fait le protagoniste de ce pied est tellement précise qu'elle finit par rendre cet objet vivant : il compare les ongles (qui sont vivants) à la pierre (non-vivant), il utilise le substantif « oiseau » tout autant que l'expression « jamais touché la terre », comme si cet objet était capable de voler et de voyager d'un endroit à un autre. Ainsi, en associant le fixe (pied) au mobile (l'oiseau), le vivant (les ongles) au non-vivant (la pierre), le narrateur parvient à rendre compte de l'ambiguïté de ce pied. Il ne peut donc pas être question d'« un bel embellissement » (p. 184), d'un simple décor qui confie à un espace particulier (la chambre du protagoniste) une certaine majesté. Ce n'est pas un simple serre-papier qu'on déposera sur un bureau pour l'oublier aussitôt. Il s'agit d'un objet distingué, d'un objet ambivalent qui exprime cette opposition entre le mobile et l'immobile, entre l'être et le paraître et même entre le vivant et le non-vivant. C'est cet objet à deux facettes qui favorisera le glissement du protagoniste vers un univers onirique.

Il est de ce fait indéniable que sous la plume de Gautier, les objets et les personnages se transforment en toiles. Ils deviennent des secrets à découvrir et des énigmes à décrypter par un regard perçant et curieux. Tortonese dit à ce propos : « Les choses s'offrent à nous si

seulement nous ouvrons les yeux [...] si nous savons cultiver comme un bien précieux l'étonnement de la vision¹²⁵ ». Dans cette nouvelle, l'auteur nous invite à contempler les êtres et les lieux avec les yeux d'un artiste. Regarder les choses en changeant leur nature première, en les libérant de leur immobilité semble donc l'obsession de cet écrivain. Ainsi nous fait-il découvrir dans ce récit une réalité autre que celle que nous vivons. Mais, si l'écriture gautiériste parvient à subvertir le quotidien, l'univers onirique lui-même finit par se métamorphoser : le rêve cesse d'être cet espace extraordinaire qui permet à l'écrivain de fuir la réalité et de laisser libre cours à une imagination débridée. Nous montrerons dans la partie qui va suivre que le rêve gautiériste finit par acquérir dans ce texte une certaine vraisemblance.

2.2.2 La vraisemblance du rêve

Dans cette nouvelle, le protagoniste nous révèle qu'après avoir dîné avec ses amis, il rentre chez lui « le cerveau marbré de quelques veines de gris de perle, une vague bouffée de parfum [lui] chatouilla délicatement l'appareil olfactif; la chaleur de la chambre avait attiédi le natrum, le bitume¹²⁶ et la myrrhe¹²⁷ dans lesquels les paraschites inciseurs de cadavres avaient baigné le corps de la princesse; c'était un parfum doux quoique pénétrant, un parfum que quatre mille ans n'avaient pu faire évaporer » (p. 184). Autrement dit, malgré son ivresse, le narrateur parvient à distinguer les odeurs et à décrire des sensations précises. Ce souci d'exhaustivité contribue à inscrire le récit dans la réalité et prépare le lecteur à vivre des aventures extraordinaires. En effet, notre protagoniste nous informe qu'il « [but] bientôt pleines gorgées dans la coupe noire du sommeil » (p. 184) et « les songes commencèrent à [l'] effleurer de leur vol silencieux » (p. 185). Or, lorsque sa rêverie débute, « l'odeur de la myrrhe [augmente] d'intensité » (p. 185). Dès lors, le parfum marque l'entrée du personnage dans l'autre monde : « les boiseries craquaient furtivement; la bûche enfuie sous la cendre lançait tout à coup un jet de gaz bleu, et les disques des patères semblaient des yeux de métal

¹²⁵ P. Tortonese, *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, op. cit., p. 8.

¹²⁶ A. Rey définit la bitume comme « une substance minérale composée de divers hydrocarbures » (*Dictionnaire historique de la langue française*, éd, op. cit., Vol. 1, p.410).

¹²⁷ Selon A. Rey, ce terme « désigne à la fois la gomme aromatique et l'arbrisseau qui la produit. Dans la liturgie chrétienne, il est associé à l'encens, notamment dans la légende des rois mages » (*Ibid.*, vol. 2. p. 2330).

attentifs comme [lui] aux choses qui allaient se passer » (p. 185). Dans ce récit, le narrateur voit le décor de sa chambre prendre vie. Les objets inanimés se transforment en personnages. Ils deviennent des spectateurs, des témoins qui vont assister au déroulement des faits. Même le pied de momie qui devait servir d'ornement, « au lieu d'être immobile comme il convient à un pied embaumé depuis quatre mille ans, il s'agitait, contractait et sautillait sur les papiers comme une grenouille effarée [...] » (p. 185). Ceci n'est pas sans nous rappeler « les plus fines nattes de roseaux du Nil » (p. 182) (évoquées lors de la description du pied) dans la mesure où elle fait penser à l'environnement du Nil (où il y a beaucoup de grenouilles). Ainsi, à travers l'image de la grenouille affolée, Gautier parvient à mettre au jour la vivacité du mouvement de l'objet. À ce sujet, on peut rappeler que Castex parle du « sabbat des objets¹²⁸ » lorsqu'il décrit l'inerte sous les aspects d'un être animé.

Grâce à l'animation des objets, nous passons d'une réalité où tout « avait l'air endormi et tranquille » (p. 185) à une autre où tout « parut se troubler » (p. 185). Dans cet avènement de puissances occultes, notre protagoniste se trouve complètement déboussolé. Il n'arrive pas à trouver une explication logique à ce qu'il voit et finit par éprouver une certaine frayeur : il déclare :

« Je dois avouer que j'eus chaud et froid alternativement; que je sentis un vent inconnu me souffler dans le dos, et que mes cheveux firent sauter, en se redressant ma coiffe de nuit à deux ou trois pas » (p. 185-186).

Il semble donc au lecteur que Gautier recourt au ton comique afin d'atténuer l'effet de cette peur. C'est ainsi que le texte nous oriente vers la dimension onirique :

« Par un de ces sauts de pensée si fréquents dans les rêves, j'entendis la voix fausse et enrouée du marchand de bric-à-brac, qui répétait comme un refrain monotone, la phrase qu'il avait dite dans sa boutique avec une intonation si énigmatique : “ Le vieux pharaon ne sera pas content ; il aimait beaucoup sa fille ce cher homme ” » (p. 186).

En somme, le protagoniste ne fait que rêver du serre-papier qu'il avait acheté et dont il est si fier. Ici, le fantastique naît avec l'animation de l'inerte et plus particulièrement avec

¹²⁸ P-G Castex, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, Corti, 1963, p. 218.

l'animation d'un pied « embaumé depuis quatre mille ans » (p. 185). Ce dernier va se détacher de sa fonction ornementale pour jouer un rôle primordial dans le déroulement des faits ; si la princesse Hermonthis apparaît, c'est pour récupérer le pied qui lui a été volé. Dès lors, nous pouvons affirmer que le fantastique atteint son zénith lorsque cette jeune femme engage la conversation avec son propre pied :

« Eh bien ! mon cher petit pied, vous me fuyez toujours, j'avais pourtant bien soin de vous. Je vous baignais d'eau parfumée, dans un bassin d'albâtre; je polissais votre talon avec la pierre-ponce trompée d'huile de palmes, vos ongles étaient coupés avec des pinces d'or et polis avec de la dent d'hippopotame [...] » (p. 187).

Avec une voix qui sème le trouble chez le narrateur, la princesse Hermonthis décrit les rites de l'époque pharaonique. Et c'est à travers ce dialogue que l'auteur parvient à rendre compte de cette distance séparant une civilisation dont les gestes étaient rythmés, une civilisation où on prenait soin de son corps et où on le vénérât, de la civilisation occidentale dont le cœur ne bat que par la valeur marchande. Cette princesse va entraîner le lecteur vers des sentiers imaginaires, vers un espace-temps particulier : celui de l'Égypte Antique.

De ce fait, Gautier se livre à la description d'une jeune fille qui « (rappelle) le type égyptien le plus pur » (p. 186) :

« C'était une jeune fille, café au lait très foncé [...]; elle avait les yeux taillés en amande avec des coins relevés et des sourcils tellement noirs qu'ils paraissaient bleus, son nez était d'une coupe délicate, presque grecque pour la finesse [...]. Ses bras minces et tournés en fuseau, comme ceux des très jeunes filles, étaient cerclés d'espèces d'emprises de métal et de tours de verroterie; ses cheveux étaient nattés en cordelettes [...] » (p. 186).

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

Nous constatons que Gautier tient à tout prix à se cantonner dans la plus grande précision. Toutefois, nous pouvons aussi noter qu'il y a une opposition entre la netteté du tableau et le cadre dans lequel il est censé être vu. Cette précision permet à l'auteur de décrire une créature hors du commun. En effet, Hermonthis n'est pas une jeune femme ordinaire

mais une princesse qui a vécu dans un passé révolu. Grâce à son souci d'exhaustivité, l'auteur parvient à la ressusciter, à la ramener d'une contrée lointaine : l'Égypte antique. Puis, il la projette dans un espace-temps qui lui est étranger (dans le présent, à Paris). Pour exprimer sa gratitude à l'égard du narrateur qui lui a permis de récupérer son pied, la princesse l'invite à voyager avec elle : « Venez avec moi chez mon père, il vous recevra bien, vous m'avez rendu mon pied » (p. 188). Le protagoniste accepte son invitation; il met « une robe de chambre à grands ramages, qui (lui donne) un air pharaonique et [chausse] à la hâte des babouches turques » (p. 188-189). Et par un acte magique, ces deux personnages traversent des corridors, des puits et des chambres pour se retrouver ensuite en présence de pharaon. La princesse et le narrateur effectuent ainsi un voyage à travers l'espace et même à travers le temps. Ce passage de Paris jusqu'à l'Égypte et du présent au passé se déploie dans le cadre du rêve. C'est le manque de précision temporelle (« pendant quelque temps », « un instant », « quelques minutes après » (p. 189)) qui assigne au texte une dimension onirique : le rêve est une activité psychique, une expression de l'inconscient et de la vie mentale. Parce que cette activité permet surtout d'exprimer des sentiments refoulés, parce qu'elle a lieu pendant le sommeil, on finit par oublier la notion de la lucidité et le souci d'exhaustivité. C'est ainsi que le temps dans cet espace onirique devient une durée indéterminée alors que le temps dans la vie réelle est composé d'heures, minutes et secondes.

Autrement dit, dans cette nouvelle, l'auteur transporte l'esprit du lecteur en dehors du temps, de l'espace et dépeint l'Égypte telle qu'il l'imagine. Il accumule les détails qui confèrent à sa description une dimension merveilleuse : cette « montagne de granit rose » (p. 189), cet espace labyrinthique tout autant que la riche ornementation des corridors « bigarrés d'éperviers, de serpents roulés en cercle, de tau, de pedum, de bari mystique » (p. 189) font partie de cette Égypte de fantaisie. Par ailleurs, Gautier cite les noms de pharaons qui ont régné sous l'Ancien Empire (Chéops et Chéphren se situent entre 2700 et 2620 av. J.C (IV^{ème} dynastie)), le Moyen Empire (Sésostris entre 2000 et 1850 av. J.C (XII^{ème} dynastie)) et le Nouvel Empire (Psammétique (entre 660 et 525 av. J.C (XXVI^{ème} dynastie)). Il réunit de cette manière des personnages qui ont vécu à des époques différentes dans un même endroit. L'auteur tient donc à nous ancrer dans un espace onirique tout en exprimant une ambiguïté temporelle. Pour ce faire, il énumère les noms d'anciens souverains égyptiens et de rois

faisant partie de la mythologie grecque (Xixouthros et Tubal Caïn). C'est ainsi que des personnages appartenant à des espaces différents (l'Égypte et la Grèce) finissent par se retrouver dans un même lieu. Par conséquent, l'ambiguïté temporelle, qui est aussi exprimée à travers l'évocation de Chronos (un dieu primordial personnifiant le temps, dans la mythologie grecque), finit par s'accompagner d'une ambiguïté spatiale. On remarque par ailleurs que dans ce récit, l'Antiquité égyptienne est présentée comme un vaste répertoire de mythes, d'illusions, de fantasmes et de spectres.

Dans cet espace mythique et imaginaire, les pharaons égyptiens apparaissent comme « de grands vieillards secs, ridés, parcheminés, noirs de naphte et de bitume, coiffés de pschents d'or, bardés de pectoraux et de hausse-cols, constellés de pierreries, [des rois dont les] longues barbes [sont] blanchies par la neige des siècles » (p. 190). Gautier les décrit avec une précision qui confère au récit une dimension réaliste : outre leur richesse qui se manifeste à travers ces « paschents d'or » et ces « pierreries », ces personnages se distinguent essentiellement par leur vigueur. Et en employant les adjectifs « grands » et « secs », l'auteur parvient à mettre au jour leur force physique. Ces adjectifs renvoient aux momies, ils rappellent le corps humain desséché et conservé par un procédé d'embaumement. Ainsi, même s'ils sont « ridés », « parcheminés » et même si « leurs barbes (sont) blanchies », ils continuent à vivre pendant des siècles. Gautier nous met en présence de personnages hors du commun : lorsque le narrateur demande la main de la princesse, le père de celle-ci refuse parce qu'elle a « trente siècles » (p. 192) alors que notre protagoniste n'a que « vingt-sept ans » (p. 192). Le dialogue qui s'établit entre le père et le prétendant de sa fille traduit le drame de l'homme, cette conscience aiguë qu'il a de son destin : le corps de l'homme ordinaire ne peut pas aspirer à l'éternité alors que les pharaons le peuvent (grâce au procédé de la momification).

Dès lors nous pouvons affirmer que c'est à travers le personnage de la princesse Hermonthis et celui du pharaon que Gautier invite son lecteur à retourner dans le passé. Dans ce contexte nous pouvons comprendre la fascination de cet auteur pour les temps révolus

qu'il considère comme des périodes mythiques de l'humanité. D'ailleurs, Tortonese parle d'« une pathologie du temps dans la narration de l'écrivain¹²⁹ ». Selon Tortonese, Gautier est obsédé par le temps; il pousse au premier plan l'idée que tout homme (et tout objet) est soumis à l'écoulement du temps. Toutefois, dans cette nouvelle, les anciens souverains égyptiens semblent échapper à son emprise. Pour sa part, la princesse Hermonthis parvient à garder sa fraîcheur et sa jeunesse. Elle semble défier le temps qui la revêt d'une beauté exceptionnelle au lieu de la détruire. Gautier la détache du cadre temporel pour ne discerner que la Beauté pure. G. Van Den Bogaert estime que pour l'auteur « la beauté est un diamant qui doit être monté et enchâssé dans l'or, la beauté chez Gautier me provoque pas seulement l'admiration, elle est un désir. Un désir de fuir hors des imperfections réelles. Gautier en vient ainsi à imaginer hors de la vie quotidienne, un monde de luxe et de plaisirs délicats¹³⁰ ». L'écriture gautiériste est profondément marquée par le rêve de l'idéal qui est avant tout un idéal d'artiste, c'est un miroir où se reflètent toutes les formes possibles de beauté. L'auteur affiche sa volonté de s'évader dans un ailleurs où la beauté se substitue à la laideur quotidienne et déploie ses personnages (féminins) à la découverte du sublime. Mais, cela reconnu, ajoutons que cette écriture n'obéit à aucun modèle, qu'elle produit des effets fantastiques et qu'elle invite le lecteur à voyager vers de nouveaux horizons. L'univers de Gautier est donc régi par une conception utopique de la beauté. Cette soif de beauté et d'idéal a fait naître chez l'écrivain un désir de dépeindre des personnages dépassant la réalité et de transformer cette réalité elle-même. Cela explique « l'étrangeté de la réalité » et la « vraisemblance du rêve » : nous savons que le narrateur ne fait que rêver, pourtant, les détails qui font « vrai » rendent le récit particulièrement ambigu.

2.2.3 L'interférence du rêve et de la réalité

L'écriture gautiériste tente de métamorphoser le réel parce qu'il ne peut guère répondre aux attentes d'un poète ni à celles d'un artiste. De ce fait, l'auteur prend comme point de départ une réalité imaginaire qui n'a aucun rapport avec le quotidien et présente un

¹²⁹ P. Tortonese, *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier, op. cit.*, p. 80.

¹³⁰ G. Van Den Bogaert, « Introduction », in *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Flammarion, p. 17.

personnage (le marchand), un lieu (le magasin de bric-à-brac) et un objet (le pied de momie) étranges. En outre, Gautier décrit le rêve avec précision et donne l'impression d'avoir réellement assisté à la scène qu'il semble avoir observée dans ses moindres détails. Ce rapprochement imprévisible entre le réel et l'irréel lui permet d'actualiser le fait invraisemblable et de l'inscrire dans le cadre de la réalité. La conception fantastique chez Gautier semble donc rejoindre largement celle d'Hoffmann dans la mesure où Gautier prête une certaine vraisemblance et un certain naturel à tout ce qui se présente comme fantastique. Quant au conteur allemand, Castex soutient que c'est « un homme qui dessine d'une main ferme les figures les plus fantastiques qui rendent présentes, par la netteté du récit et la vérité des détails, les scènes les plus étranges¹³¹ ».

En d'autres termes, la frontière séparant le rêve de la réalité finit par s'estomper et permet à l'auteur de libérer son imagination. Cette interpénétration du rêve et de la réalité donne au texte une dimension fantastique. En effet, à la fin du récit, le narrateur réalise que celui qui le secourait n'est pas le pharaon égyptien (le père de la princesse qui avait refusé de lui accorder la main de sa fille) mais plutôt son ami Alfred. Le retour à la réalité implique l'impossibilité du rêve. Toutefois, le protagoniste retrouve « la petite figurine en pâte verte [que la princesse Hermonthis] posa sur les feuilles éparées qui couvraient la table » (p. 189). L'apparition de cet objet à la place du pied de momie que le narrateur avait acheté incite le lecteur de la nouvelle à tout remettre en question. C'est ainsi qu'il finit par se demander : Comment cette figurine est-elle arrivée sur le bureau ? Où est passé le pied que le protagoniste avait déposé sur ses papiers avant de sortir dîner avec ses amis ?

La présence de la figurine dans le cadre de la réalité nous donne l'impression que le rêve a réellement eu lieu même si le narrateur se réveille. Aussi traduit-elle la rupture de la frontière séparant l'univers onirique de l'univers réel. L'auteur nous met en présence de plusieurs possibilités : nous pouvons croire que le personnage principal a réellement vécu ces événements étranges, nous pouvons aussi penser qu'il les a imaginés parce qu'il a été sous l'emprise de l'alcool (étant donné qu'il a bu avec ses amis). Mais, nous pouvons aussi dire

¹³¹ P-G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1963, p. 45.

qu'il s'agit d'un simple rêve. Toutes ces hypothèses sont possibles, mais, elles ne s'excluent pas mutuellement. Ce qui veut dire que l'ambiguïté narrative polysémique est la principale qualité du « Pied de momie ». Dès lors, nous pouvons affirmer que la fonction première de l'écriture gautiériste est de produire un effet esthétique chez le lecteur qui, selon le poète, ne peut se passer que dans une dimension surnaturelle, loin des attaches du monde réel. C'est ce jeu de reflets miroitants et chatoyants qui fausse le regard et offre l'image floue qui déclenche l'imagination du lecteur. La quête de l'idéal est aiguïlée par un désir profond d'accéder à l'impossible, un désir qui agit comme une provocation et qui invite l'écrivain à créer un univers imaginaire. Tout ce que Gautier ne peut pas accomplir dans l'ici-bas, il cherche à le sublimer dans l'extra-monde. L'univers fantastique permet à Gautier d'oublier les imperfections de la réalité. Mais, si l'analyse de « La Morte amoureuse » et du « Pied de momie » nous a permis d'étudier les particularités de l'ambiguïté narrative disjonctive et celles de l'ambiguïté narrative polysémique, en abordant « Jettatura », nous verrons que le paradoxe existant entre le regard destructeur et le regard créateur finit par créer un troisième type d'ambiguïté.

CHAPITRE 3

« JETTATURA » : L'ÉCRITURE GAUTIÉRISTE ENTRE LE RATIONALISME ET LA SUPERSTITION

3.1 Le phénomène : « Jettatura », « fascino », « mauvais œil »

Gautier choisit à cette nouvelle un titre qui –de par ses résonances exotiques– dépayse le lecteur et captive son intérêt. En effet, le terme « jettatura » est issu de l'italien *gettatura*. Mais, que signifie « jettatura » au juste ? Le *Grand dictionnaire de la langue française* la définit comme une « action de jeter un sort, et [une] faculté que sont censées posséder certaines personnes de porter malheur à autrui, par leur présence ou par leurs actes de sorcellerie¹³² ». Par ailleurs, le comte Altavilla soutient que : « Le fascino est l'influence pernicieuse qu'exerce la personne douée, ou plutôt affligée du mauvais œil¹³³ ». Dès lors, nous pouvons affirmer que les termes « Jettatura » et « fascino » renvoient au « mauvais œil » : dans ce récit Théophile Gautier aborde le thème de la superstition, du mauvais œil, d'où l'importance du regard. En effet, Paul d'Aspremont, un jeune aristocrate français, est traité par les Italiens de « Forestiere » (étranger) et de « Jettatore » (p. 412) parce qu'une série d'étranges coïncidences lui fait attribuer (et plus particulièrement à son regard) un pouvoir maléfique qui atteint tout ce qui se trouve dans son champ de vision : les serviteurs de l'hôtel de Rome, le comte Altavilla et même Alicia Ward, l'élue de son cœur. Tout le monde relève le « fascino » de l'étranger.

3.2. Paul d'Aspremont : le regard destructeur ?

Pourtant, dans « Jettatura », l'idée d'un empirisme oculaire ne nous étonne pas autant que l'image d'une princesse égyptienne venant récupérer son pied de momie ou celle d'une

¹³² J. Girodet, *Grand dictionnaire de la langue française*, Paris, Bordas, 1976, vol. 3, t. 2, p. 1720.

¹³³ Th. Gautier, « Jettatura », in *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981, p. 413. Les citations tirées de cette nouvelle seront dorénavant suivies du folio entre parenthèses.

morte ressuscitée par un simple baiser. Le « fascino » n'a rien d'inaccoutumé ou d'inconnu puisque le comte Altavilla parvient à le définir. Aussi se transforme-t-il en un savoir livresque : « Le traité de la jettature du signor Niccolo Valetta » (p. 424). C'est la coïncidence entre le regard et les mésaventures qui rend le texte particulièrement ambigu : nous pouvons commencer par citer l'exemple de la malheureuse anecdote de la pierre que souleva la voiture de Scazziga et en fit tomber le cocher par la violence du heurt : « [...] Rien n'est plus simple et plus vulgaire. Cependant l'effet avait suivi la cause de si près, la chute de Scazziga coïncidait si justement avec le regard qu'il lui avait lancé, que ses appréhensions lui revinrent [...] » (p. 430-431). Le protagoniste semble croire qu'il est celui qui a causé cet incident. Par ailleurs, lorsqu'il assiste à un spectacle au théâtre de Pulcinella, « l'acteur se troubla au milieu de son improvisation bouffonne et resta court; il se remit pourtant; mais au beau milieu d'un lazzi, son nez de carton noir se détacha, et il ne put venir pour le rajuster » (p. 411). Il associe son incapacité de jouer son rôle au regard de Paul. Toutefois, l'emploi de l'adjectif « bouffonne » et du terme « improvisation » nous incitent à douter : il peut être question d'un mauvais acteur qui ne sait pas improviser et qui ne parvient pas à réajuster son nez parce qu'il se sent embarrassé. D'un autre côté, lorsque « le regard [du héros] s'arrêtait avec une fixité étrange sur [Alicia] » (p. 394), « les jolies couleurs roses qu'elle venait d'avoir disparurent » (p. 394). Ce qui lui fait croire qu'il est celui qui la tue, mais, il se remet aussitôt en question. C'est ainsi qu'il demeure partagé entre la croyance et le doute tout au long du texte. Son hésitation transparaît lorsqu'il déclare :

« Sa santé ! Mais elle se portait bien avant de me connaître ! Jamais ce nid de cygnes qu'on nomme l'Angleterre n'avait produit une enfant plus blanche et plus rose ! La vie éclatait dans ses yeux pleins de lumière, s'épanouissait sur ses joues fraîches et satinées; un sang riche et pur courait en veines bleues sous sa peau transparente; on sentait à travers sa beauté une force gracieuse ! Comme sous mon regard elle a pâli, maigri, changé ! Comme ses mains délicates devenaient fluettes ! [...] – N'est-ce pas moi qui la tue ? [...] – Ne lui fais-je pas la jettatura sans le vouloir ? » (p. 431).

Nous pouvons affirmer dans un premier temps que l'emploi de phrases exclamatives est assez significatif : il souligne l'émotivité de celui qui voit l'élue de son cœur se flétrir et qui tente de comprendre ce qui lui arrive. Les antithèses « yeux pleins de lumière, joues fraîches et satinées » / « pâli », « force gracieuse » / « maigri », rendent compte de la métamorphose de l'héroïne. Cette question primordiale – à savoir est-ce que Paul est celui qui tue Alicia ? –

n'obtiendra pas de réponse. Le protagoniste nous met en présence d'une explication surnaturelle : il serait peut-être celui qui sans vraiment le vouloir, détruit tout ce qui lui tombe sous les yeux. Ensuite, il se ressaisit en pensant que « beaucoup de jeunes anglaises ont des prédispositions aux maladies de poitrine » (p. 431). Le narrateur hésite et nous fait hésiter dans la mesure où il n'impose pas un choix précis et cette attitude persistera jusqu'à la fin du texte.

Dans tous ces exemples, les anecdotes considérées en elles-mêmes sont tout à fait anodines, c'est la proximité contextuelle avec le regard de Paul qui les enveloppe d'une aura de mystère et, à chaque fois, l'auteur ne manque pas de souligner par le biais de la juxtaposition phrastique cette mystérieuse concomitance. Todorov dit à ce propos : « Il y a un phénomène étrange qu'on peut expliquer de deux manières, par des types de causes naturelles et surnaturelles. La possibilité d'hésiter entre les deux crée l'effet fantastique¹³⁴ ».

Dans ce texte, c'est le regard du protagoniste qui donne au récit sa dimension fantastique. Les différents événements dont il est le témoin peuvent s'expliquer de deux manières : il peut être question de coïncidences (cause naturelle), mais, il peut aussi être question d'une réalité (Paul est un jettatore, cause surnaturelle). C'est cette hésitation entre une hypothèse rationnelle et une autre irrationnelle qui rend la nouvelle ambiguë. Par ailleurs, parce que nous nous retrouvons chaque fois en présence de deux possibilités s'excluant mutuellement, nous pouvons parler d'une ambiguïté narrative disjonctive. L'auteur nous fait hésiter et emploie plusieurs procédés pour maintenir le doute.

3.2.1. L'ambiguïté de la narration

« La Morte amoureuse » et « Le pied de momie » sont des textes dans lesquels les narrateurs sont les protagonistes confrontés à l'insolite. Pour sa part, « Jettatura » est un récit raconté à la troisième personne. Dans cette nouvelle, le narrateur établit un rapport direct avec le lecteur et emploie les pronoms personnels « vous » et « nous ». Ainsi décrit-il Alicia en disant :

¹³⁴ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, op. cit., p. 30.

« Alicia portait une robe grenadine à volants festonnés et brodés de palmettes rouges, qui s'accordaient à merveille avec les tresses de corail à petits grains composant sa coiffure, son collier et ses bracelets; cinq pampilles suspendues à une perle de corail à facettes tremblaient au lobe de ses oreilles petites et délicatement enroulées » (p. 392).

Puis, il commente sa propre description en expliquant : « –Si vous blâmez cet abus de corail, songez que nous sommes à Naples, et que les pêcheurs sortent tout exprès de la mer pour vous présenter ces branches que l'air rougit » (p. 392). Nous pouvons noter ici la présence d'une instance narrative explicite (il s'agit du narrataire, l'instance à laquelle s'adresse le narrateur). Toutefois, le narrateur est loin d'être omniscient et semble parfois tout aussi démuni que le lecteur. Il présente Paul comme « un passager qui ne s'était pas fait voir de toute la traversée, soit que le mal de mer l'eût retenu dans son cadre, soit que par sauvagerie il n'eût pas voulu se mêler au reste des voyageurs, ou bien que ce spectacle nouveau pour la plupart, lui fût dès longtemps familier et ne lui offrit plus d'intérêt » (p. 382). Le narrateur se perd donc en conjectures, faute de pouvoir lire dans la pensée du personnage : il évoque les raisons qui pourraient expliquer l'isolement du protagoniste sans pour autant privilégier l'une de ces hypothèses. Dès le début du récit, notre héros semble donc se distinguer des autres voyageurs. Son isolement et ses goûts singuliers (son indifférence à l'égard du spectacle qui semble intéresser les autres passagers) font de lui un personnage exceptionnel. C'est un individu « agoraphobe¹³⁵ », dira Philippe Met. Le narrateur confirme cette idée lorsqu'il déclare : « Paul déjeuna dans sa chambre, car soit timidité soit dédain, il n'aimait pas à se retrouver en public » (p. 401). Notre héros pourrait donc être timide ou arrogant. Le narrateur laisse planer le doute concernant l'identité de Paul. Cette même hésitation l'empêche de fixer l'âge exact du héros : « C'était un jeune homme de vingt-six à vingt-neuf ans ou du moins auquel on était tenté d'attribuer cet âge » (p. 382).

Par ailleurs, au chapitre X, le narrateur ne confirme ni le point de vue du commodore, persuadé de la réalité du pouvoir fatal de Paul, ni celui d'Alicia qui n'y voit qu'une « fatale monomanie » (p. 443). Pour expliquer l'origine du malaise dont la jeune fille a été victime, il

¹³⁵ Ph. Met, « Fantastique et herméneutique, le clair-obscur des signes dans *Jettatura* », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, Paris, n° 20, 1988, p. 74.

déclare : « Alicia resta quelques minutes sur la terrasse; mais, soit que cette scène eût déterminé chez elle quelque excitation fébrile, soit que Paul exerça réellement sur la jeune fille l'influence que redoutait le commodore, la brise tiède, en passant sur les épaules protégées d'une simple gaze, lui causa une impression glaciale et le soir, se sentant mal à l'aise, elle pria Vicè d'étendre sur ses pieds froids comme le marbre une de ces couvertures arlequinées qu'on fabrique à Venise » (p. 445). Le narrateur nous met en présence de deux possibilités s'excluant mutuellement : l'une est irrationnelle (Paul serait un jettatore) et l'autre est rationnelle (Alicia était émue à cause de la conversation qu'elle avait eue avec son oncle concernant le pouvoir que Paul exerce sur elle). Par ailleurs, cette impression ressentie par la jeune fille peut s'expliquer par le fait qu'elle n'était pas suffisamment vêtue. C'est ainsi que nous demeurons hésitants, indécis tout au long du texte. À la fin du récit, Paul semble croire qu'il est celui qui tue Alicia : « [...] Moi, un jettatore, [...] dans mes idées un être aussi redoutable qu'un démon ».(p. 456). Autrement dit, dans cette nouvelle, l'auteur laisse planer le doute tout en permettant aux personnages d'exprimer leurs réticences.

3.2.2 La réticence des personnages

L'enjeu de la littérature fantastique est de gagner l'adhésion du lecteur, ou du moins de l'intriguer en faisant basculer les évidences qu'il tenait pour acquises. Pour faire douter son lecteur, Gautier n'hésite pas à mettre en scène la réticence des personnages. Le regard de Paul soulève, en effet, de vives controverses, et d'un moment à l'autre, éclate une discussion ou un débat sur le bien-fondé de la « jettature ». Ainsi, dans la cuisine de l'hôtel de Rome, les serviteurs représentent deux camps opposés : Timberio, Gelsominia, Pepina et Virgilio Falascappa croient que Paul est réellement un jettatore alors que Scazziga ne semble pas partager leur avis. Timberio, le portefaix, dit à ce propos :

« La mer était unie comme une glace, [...] et pourtant une vague énorme a secoué si rudement la barque de Gennaro qu'il était tombé à l'eau avec deux ou trois de ses camarades [...] Il y avait à bord du bateau un monsieur qui le regardait d'une certaine manière [...] Et ce monsieur, dit Timberio, n'était autre que M. Paul d'Aspremont » (p. 409).

Dans ce passage, le regard de Paul est présenté comme étant la cause qui explique l'apparition d'une énorme vague alors que la mer était calme. Par ailleurs, Timberio ajoute :

« Ce matin je l'ai vu à la fenêtre, l'œil fixe sur un nuage pas plus gros que la plume qui s'échappe d'un oreiller décousu, et aussitôt des vapeurs noires se sont assemblées, et il est tombé une pluie si forte que les chiens pouvaient boire debout » (p. 410).

La comparaison employée dans la première partie de la phrase et l'hyperbole utilisée dans la deuxième mettent de l'avant le contraste entre l'effet et la cause, entre la présence d'un petit nuage et la pluie diluvienne qui s'abat sur Naples, soulignant l'étrangeté du phénomène : même s'il n'y avait presque pas de nuages dans le ciel, une très forte pluie finit par tomber. Pour sa part, l'adverbe « aussitôt » renvoie à l'immédiateté de l'action. Ainsi, le regard de Paul est-il associé, une deuxième fois, à l'insolite. Dès lors, une inférence peut être faite lors de la lecture de ces lignes : il suffit que les yeux de Paul se posent sur un objet ou sur une personne, il suffit que le protagoniste les regarde d'une certaine manière pour qu'un malheur se produise. Il est question ici de deux incidents. Toutefois, Gelsomina, « la plus jeune et la plus jolie » servante (p. 410), va employer les adjectifs « sauvage, désagréable » et « dédaigneux » (p. 410) pour qualifier Paul. Quant à Tiemberio, il va le traiter d'« étranger, d'hérétique » (p. 410), de « forestiere de malheur » (p. 411). Si les adjectifs « dédaigneux, forestiere, étranger » montrent que Paul est un individu hors du commun, l'adjectif « hérétique » a une connotation religieuse, il renvoie au diable. Aussi, les serviteurs vont-ils relever les traits qui caractérisent le protagoniste : le chef de cuisine, Virgilio Falascappa, constate que « l'étranger mange peu » (p. 410). Ce qui l'amène à croire que « quelque secret étrange se cache sous cette sobriété » (p. 410). Par ailleurs, il signale que « la ride qui se forme entre ses sourcils se creuse en fer à cheval » (p. 411). Gelsomina note qu'il « a les cheveux roux » (p. 410). Pepina, une autre servante, affirme que ses « yeux [sont] un peu saillants » (p. 410). Timberio ajoute qu'ils sont « très rapprochés du nez » (p. 411). Ce qui veut dire que les deux événements dont Paul a été le témoin tout autant que la couleur de ses cheveux et les particularités de son regard amènent les serviteurs à croire qu'il est un jettatore. Il est question de superstition mais le nom de la jettature n'est pas mentionné explicitement : lorsque Virgilio Falascappa affirme : « donc il est... », les autres serviteurs l'empêchent de dire le mot « jettatura » parce qu'ils ont peur d'être frappés par un malheur rien qu'en prononçant le terme. C'est donc au lecteur de faire l'inférence, de convoquer un savoir afin de comprendre les allusions des serviteurs qui se liguent contre le protagoniste. Seul Scazziga, le cocher, « le rationaliste de l'assemblée » (p. 409), semble proclamer

l'innocence du Français. Autrement dit, si les autres personnages incarnent la voix de la superstition, celui-là incarne celle de la raison. C'est ainsi qu'il déclare : « Si Gennerio s'est laissé tomber à la mer, ce n'est pas une raison, [...] pour que M. d'Aspremont ait l'influence que tu lui attribues » (p. 410). Le lecteur finit alors par se retrouver en présence de deux attitudes contradictoires; l'une rationnelle et l'autre superstitieuse. D'ailleurs, Irène Bessière mentionne que « le fantastique conjugue les contraires¹³⁶ ». Ce sont ces deux possibilités opposées tout en s'excluant mutuellement qui rendent le texte ambigu et qui incitent le lecteur à suspendre son jugement.

La discussion des serviteurs est reprise à la page 413 sous une forme beaucoup plus soutenue. Il est important de constater que même si la quasi-totalité des personnages condamne le jeune Français, l'auteur s'ingénie à prolonger le caractère controversé de la superstition grâce à la persévérance d'Alicia. Mue par la passion amoureuse et par le scepticisme que la formation protestante lui a inculqué, la jeune fille tentera jusqu'au bout de conjurer l'hypothèse du « fascino » : « [...] Je suis très incrédule : le fantastique, le mystérieux, l'occulte, l'inexplicable ont fort peu de prise sur moi » (p. 415), s'écrie-t-elle.

Face à cette polyphonie chaotique qui brouille les pistes, le lecteur ne peut que suspendre son jugement : même s'il est séduit par la rationalité de l'argument, la mauvaise foi de chacun des personnages permettra de l'en dissuader. Dès lors, le scepticisme d'Alicia ne pourra pas consacrer le triomphe de la réalité puisque cette dernière agit par amour. La servante Gelsomina ne remportera pas non plus notre adhésion parce que sa prétendue crainte superstitieuse du « jettatore » a pour base une violente indignation contre un jeune homme qui a blessé son amour-propre. Ainsi se trahit-elle elle-même en avouant : « je n'ai jamais vu de voyageur plus sauvage, plus désagréable et plus dédaigneux; il ne m'a adressé ni un regard, ni une parole, et pourtant je vaux un compliment, disent tous ces messieurs » (p. 410). Quant à Timberio, il s'acharne sur Paul parce que son serviteur l'a jeté par terre : « Le groom ne vaut d'ailleurs pas mieux que le maître [...] et il faut que ce singe botté ait des intelligences avec le diable pour m'avoir jeté par terre, moi qui le tuerais d'une

¹³⁶ I. Bessière, *Le récit fantastique. Poétique de l'incertain*, op. cit., p. 59.

chiquenaude » (p. 410). Pour sa part, le chef de cuisine est vexé parce que le protagoniste a renvoyé la nourriture qu'il avait préparée lui-même. Même les raisonnements sensés du comte Altavilla laissent parfois entrevoir la jalousie qui le motive : en pleine conversation sur la jettature, il n'hésite pas à demander la main de l'Anglaise. Incohérence qu'Alicia ne manque pas de relever : « Je vous priais de me dire le nom du prétendu jettatore dont l'influence peut, selon vous, m'être nuisible, et vous faites brusquement à mon oncle une proposition dont je ne démêle pas le motif » (p. 419). Chaque personnage semble donc avoir des raisons pour traiter Paul de « forestiere » ou d' « hérétique » (p. 409). C'est ainsi que nous demeurons partagés entre la croyance et le doute, entre la raison et la superstition. Philippe Met établit un rapprochement entre cette incertitude et les vagues qui finissent par engloutir le héros : « Demeurent flux et reflux éternels de la mer qui a apporté le jettatore avant de l'engloutir, qui mime les incessantes oscillations entre songe et réalité, entre raison et superstition¹³⁷ ». En d'autres termes, le flux et le reflux des vagues ne fait que mettre en abîme le thème du regard : il renvoie au rapport que la raison entretient avec la superstition et à celui que le rêve entretient avec la réalité.

3.2.3. Le rêve et la réalité : un effet de miroirs

Todorov affirme que le fantastique joue beaucoup sur l'antagonisme entre vérité et illusion, entre rêve et réalité. Mais, si le rêve est l'explication qui justifie la présence de l'insolite dans « La Morte amoureuse » et dans « Le pied de momie », dans « Jettatura », les rêves ont plutôt une fonction prémonitoire. En examinant ce texte, nous pouvons relever cette alternance entre la vie quotidienne et les songes : aux visions cauchemardesques de Paul succède la clarté sécurisante du jour qui lui permet de reprendre ses esprits. Le rêve où il voit Alicia, très pâle, le conjurant de ne pas aborder se dissipe au lever du jour pour laisser sa place à un tableau réaliste de l'animation des rues napolitaines : « [...] Il s'endormit et ne s'éveilla qu'au jour. Naples commençait déjà son vacarme ; les vendeurs d'eau glacée criaient leur marchandise ; les rôtisseurs tendaient aux passants leurs viandes enfilées dans une perche : penchées à leurs fenêtres, les ménagères paresseuses descendaient au bout d'une

¹³⁷ Ph. Met, « Fantastique et herméneutique, le clair-obscur des signes dans *Jettatura* », *op. cit.*, p. 91.

ficelle les paniers de provisions qu'elles montaient chargés de tomates, de poissons et de grands quartiers de citrouille » (p. 399). Dans le deuxième épisode onirique, Paul est « assailli par des griffes et des cornes animées d'une violence toute bestiale¹³⁸ ». Il voit les napolitains qui « [cherchent] à lui vider l'orbite de ses yeux » (p. 442) et qui l'obligent à « se jeter à la mer » (p. 442). Sa dulcinée est la seule personne qui tente de le ramener sur le rivage afin de lui sauver la vie. À ces fantasmagories « confusément effrayantes » (p. 423) succède la lumière qui « [dissipe] le malaise causé par les visions nocturnes » (p. 423). Pour sa part, le troisième rêve concerne Alicia qui voit sa mère Nancy Ward. Mais, ce n'est qu'« une forme svelte et blanche », « une ombre vêtue d'une robe de mousseline dont les plis [traînent] à terre » (p. 453).

Dans ce récit, les rêves permettent de prédire l'avenir : dans le premier, « Alicia faisait signe de la main de ne pas aborder » (p. 396) parce que Naples sera le lieu qui sépare les amoureux à cause de la superstition. Le deuxième nous rappelle l'aveuglement de Paul et sa mort tragique. Par ailleurs, le rêve étrange que fait Alicia vers la fin de la nouvelle se situe à la lisière de la réalité et du fantastique de prémonition. D'une part, le dénouement de la nouvelle confirme les paroles annonciatrices de l'apparition et le sens symbolique de la rose thé que tenait la mère d'Alicia et dont « les pétales se détachaient et tombaient à terre comme des larmes » (p. 453). La fleur que la jeune fille voit dans son rêve et dont il ne reste plus qu'un pétale est bien l'image de la fragile existence de la jeune fille dont il ne reste qu'un jour. Mais, d'autre part, nous pouvons aussi croire que le songe que fait Alicia est une sorte de rêverie (tout comme celle qui ramène Paul à un passé proche et qui lui rappelle celui de ses amours). La rose thé pourrait être le prolongement de l'espace onirique de l'amour dans la mesure où elle pourrait rappeler le jardin d'Alicia, cet endroit où Paul venait parfois la retrouver (nous reviendrons ultérieurement sur la description de ce jardin). C'est peut-être aussi une autre image de la branche d'oranger qui s'étend au-dessus du chevet de la malade ou le rappel des petites fleurs qu'elle a mâchées avant de s'endormir. Quant à l'ombre

¹³⁸ *Ibid.*, p. 87.

spectrale de Nancy Ward, elle s'explique par les couleurs estompées d'une miniature représentant le portrait maternel qu'elle a contemplé auparavant.

Les rêves occupent donc une place prépondérante dans ce texte. Ils font partie des éléments qui parviennent à créer l'ambiguïté narrative. Aussi mettent-ils en relief le thème du regard : les événements vus dans le rêve sont vécus dans la réalité, d'où l'importance de la notion de reflet ou celle du miroir, des notions qui ne font que renvoyer aux yeux. Le rêve semble faire écho avec la réalité et donne au récit une dimension dramatique. Philippe Met dit à ce propos :

« [...] Le récit est ponctué de trois séquences oniriques qui, outre d'évidentes et traditionnelles constantes (prémonition de l'inévitable tragédie, résurgence nocturne des angoisses refoulées à l'état de veille, sens manifeste et allégorique), témoignent d'un retour analytique de plus en plus actif sur le contenu latent du rêve¹³⁹ ».

Tout comme le premier rêve qui « prenait des images toutes récentes, une réalité extrême » (p. 396), la deuxième vision onirique « [se rapportait] aux idées qui avaient [préoccupé Paul la] veille » (p.422). Même Alicia était « envahie malgré elle de pressentiments funèbres » (p. 453) avant de s'endormir. Ce qui veut dire que les rêves ne font qu'exprimer leurs pensées profondes. Ils leur permettent d'effectuer un retour sur eux-mêmes, d'où cet effet de miroir. Nous retrouvons d'une part Paul et Alicia et de l'autre leurs angoisses. Par ailleurs, face au présent se dresse le futur et face aux personnages vivants (Paul et Alicia au début de la nouvelle), il y a ceux qui sont décédés (les protagonistes à la fin du texte).

De ce fait, nous pouvons constater que les mêmes incidents peuvent avoir deux versions différentes : s'ils sont placés dans le cadre de la réalité, ils peuvent être perçus comme étant de simples rêves, mais, s'ils sont placés dans le cadre de la superstition, ils peuvent alors être considérés comme étant des événements prémonitoires. Cette succession de versions (rêve, prémonition) et de cadres de référence (réalité, superstition) pour les mêmes scènes nous incite à parler de superposition de cadres de référence.

¹³⁹ Ph. Met, « Fantastique et herméneutique, le clair-obscur des signes dans Jettatura », *op. cit.*, p. 87.

« Jettatura » est donc un récit qui se cristallise autour du thème du mauvais œil, d'où l'importance du regard : Paul est accusé d'être un jettatore qui détruit tout ce qui l'entoure, son regard est « funeste », « destructeur », « mauvais » ou « diabolique ». Ainsi cette nouvelle se construit-elle sur une ambiguïté narrative disjonctive liée à la jettature. En effet, Gautier réussit ce tour de force d'orienter la réflexion sur le regard malfaisant, le mauvais œil à partir d'une écriture qui met à profit les talents d'observation du peintre, une écriture dans laquelle la création procède de la vision. D'ailleurs, Irène Bessière soutient que « le fantastique [...] se définit par son antinomie, la bipolarité raison-foi, scepticisme-croyance, dévoile un réel mêlé d'irréalité¹⁴⁰ ». Ce genre littéraire est particulièrement ambigu parce qu'il parvient à réunir les contraires. Or, ce texte met en évidence à la fois le pouvoir destructeur du regard et le pouvoir créateur d'un artiste qui peint les personnages et l'espace comme s'ils étaient des toiles. Dès lors, nous pouvons affirmer qu'un autre type d'ambiguïté se fait jour, une ambiguïté qui se rapporte au thème du regard et à l'écriture. Aniko Adam et Michel Bris disent à ce propos :

« Le narrateur de *Jettatura* n'est pas un narrateur omniscient ; adoptant une démarche essentiellement descriptive, il se réfère à une réalité picturale, visuelle, qui fait dépendre la relation des faits des limites de son regard [...] ¹⁴¹ ».

Nous découvrirons dans la partie qui va suivre le regard d'un artiste qui se réfère à cette réalité picturale mentionnée par Aniko Adam et Michel Bris (une réalité qui met de l'avant l'aspect extérieur des objets) afin de dépeindre une ville superstitieuse.

3.3. L'écriture gautiériste : le regard créateur

Certes, on a souvent reproché à Gautier le manque d'idées, de sentiments, de psychologie des personnages contre un intérêt excessif pour « la description matérielle des objets¹⁴² », comme le soutient P. Tortones. Toutefois, nous pouvons constater que l'auteur parvient à insérer dans la description littéraire une étude de l'expérience exceptionnelle du

¹⁴⁰ Irène Bessière, *Le récit fantastique. Poétique de l'incertain*, op. cit., p. 82.

¹⁴¹ A. Adam et M. Bris, « Gautier et Samuel-Henri Berthoud, une source de *Jettatura* », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, Paris, n° 17, 1995, p. 74-75.

¹⁴² P. Tortones, *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, op. cit., p. 56.

regard. En effet, cet admirateur d'Hoffmann s'adonne à une écriture nouvelle qui fait interférer assez régulièrement au sein de la narration, la palette et la couleur : il dépeint souvent un personnage, un paysage ou un objet en invoquant le pouvoir de la peinture qui permet d'exprimer le mieux ses tendances les plus profondes. Dès lors, cette concomitance entre la peinture et la littérature finit par assurer une grande performance romanesque : ces personnages présentés comme des portraits animés introduisent le lecteur dans des sentiers imaginaires et brouillent chez lui la certitude qu'il est seul au monde. En d'autres termes, la thématique de la vision dans l'écriture gautiériste se fonde essentiellement sur l'objet artistique qui offre une surface énorme de signes mystérieux. C'est pour cela que la vue chez Gautier est rarement détournée par un autre sens; c'est une expérience qui renvoie chaque fois à l'objet pictural, conçu essentiellement pour être vu.

Du reste, cette « immixtion de l'art dans la poésie¹⁴³ » est une préoccupation majeure à l'époque de Gautier puisque la révolution littéraire de 1830 va de pair avec une révolution artistique : le développement de l'histoire enseigne la relativité des valeurs, comme l'a déjà mentionné Irène Bessière. C'est ainsi que les artistes prennent conscience de la difficulté à cerner le monde réel et expriment de la nostalgie à l'égard des temps révolus. Nous découvrons à travers leurs toiles leur fascination pour l'Orient et pour l'art vénitien et flamand. Par ailleurs, la révolution détruit les anciennes valeurs tout autant que l'idéologie qui soutenait encore l'unité culturelle baroque pour instaurer la liberté de l'art. La poésie, la musique et la peinture deviennent des arts plus autonomes. D'ailleurs, Eugène Fromentin, peintre et écrivain français, connu surtout comme peintre, présente dans la préface d'*Un été dans le Sahara* (1857) la manière dont il conçoit la description littéraire : « Décrire au lieu de raconter, peindre au lieu d'indiquer, peindre surtout, c'est-à-dire donner à l'expression plus de relief, d'éclat, de consistance, plus de vie réelle¹⁴⁴ ». Ce qui veut dire que pour Fromentin, « décrire » équivaut à « peindre ». Ce sera alors le mot d'ordre de Gautier : ce dernier nous présentera à travers ses écrits « un art de surface, qui se détourne volontairement des

¹⁴³ M. Cermakian, « Les années d'apprentissage de Théophile Gautier », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, Paris, n° 4, 1982, p. 228.

¹⁴⁴ E. Fromentin, *Un été dans le Sahara*, in « Préface », Paris, Gallimard-pléiade, 1984, p. 45.

plongées dans la réalité profonde pour se contenter de fixer les apparences du monde¹⁴⁵ ». Autrement dit, l'écriture gautiériste réunit l'aspect visuel, le jeu de la représentation et de la description, une description qui rappelle l'œuvre d'art puisque les scènes sont toujours vues de l'extérieur. Dans ses nouvelles, Gautier n'évoque pas la psychologie de ses personnages ni leurs sentiments les plus profonds. La mise en abîme de la peinture dans la littérature lui permet plutôt de transposer la toile en prose en employant dans le style lui-même la technique des peintres. C'est ainsi qu'il utilise volontiers des termes d'atelier dans la littérature : « J'ai mis sur la palette du style, [confiait-il à Émile Bergerat], tous les tons de l'aurore et toutes les politiques, j'ai fait des poèmes en blanc majeur¹⁴⁶ ». Avec Gautier, l'inscription de l'œuvre d'art « entre dans le contexte du récit pour en fixer le décor et en révéler implicitement le sens¹⁴⁷ » comme le soutient Marc Eigeldinger. Une écriture picturale est donc à l'œuvre, soutenue par le caractère visuel et visionnaire de son inspiration.

Les récits gautiéristes laissent transparaître le génie d'un artiste qui s'intéresse à la littérature, à la sculpture et à la peinture. Jean Bellemin Noël dit à ce propos :

« Regardons Gautier, qui ne cache pas son plaisir de conter et surtout de dépeindre, qui se souvient d'avoir été peintre et désire que nul n'en ignore. De là tant de descriptions jubilantes ; certes, l'importance des descriptions, ou plutôt des évocations, va de soi en territoire fantastique ; mais Gautier y met une complaisance extraordinaire [...] C'est dans « Jettatura » que sa prolixité atteint son maximum¹⁴⁸ ».

Dans « Jettatura », Gautier puise dans le répertoire de l'art pour se référer à des peintres connus : Van Dyck, Rubens, Paul Véronèse (p. 380), John Frédéric Lewis (p. 392), L'Espagnolet ou Salvator Rosa (p. 406), Edwin-Henry Landseer (p. 397) et Schoorel (p. 471). Aussi utilise-t-il tout au long du texte un champ lexical propre au domaine de la peinture : « peindre (p. 408), peignaient (p. 424), artiste, tableau (p. 453), peintre, portrait, profils, contours (p. 406) ».

¹⁴⁵ M. Cermakian, « Les années d'apprentissage de Théophile Gautier : peintre ou poète », *op. cit.*, p. 230.

¹⁴⁶ E. Bergerat, Théophile Gautier, Entretiens souvenirs et correspondances, Paris, Charpentier, 1879, p. 25.

¹⁴⁷ M. Eigeldinger, « L'inscription de l'œuvre d'art dans les récits de Théophile Gautier », *L'Art et L'Artiste*, t. 2, Actes du colloque international de Montpellier – Université Paul-Valéry, France, septembre 1982, p. 297.

¹⁴⁸ J. Bellemin Noël, « Notes sur le fantastique. Textes de Théophile Gautier », *op. cit.*, p. 17.

Gautier transpose des tableaux de Salvator Rosa, du vieux Vénitien (Schiavone) (p. 453) et de bien d'autres maîtres de l'art pictural. Ainsi, en abordant ce récit, nous découvrirons « la finesse descriptive de Gautier et son talent descriptif¹⁴⁹ ». Cet auteur « s'en tient dans ce que [la peinture] a de plus précieux et séduisant, [il] s'en tient à la prise visuelle comme approche plastique du monde¹⁵⁰ ». Ce monde visible touche toute une vie extérieure perçue en détail et présentée de la manière la plus raffinée qu'on puisse attribuer à un regard créateur, au regard d'un peintre. Cette rencontre avec l'extérieur constitue une expérience qui rehausse le sens de la vision : regarder le monde avec des yeux enchanteurs qui le transforment en une toile où se manifestent des couleurs, des formes, des ombres, des lumières et des reflets susceptibles de nous emmener vers le rêve et nous condamner à voir les objets à travers cette vision qu'offre l'écrivain-peintre. Telle est la spécificité des écrits de Gautier et particulièrement celle de « Jettatura ». Dès lors, l'étude des personnages et de l'espace dans cette nouvelle nous permettra de découvrir cette passion que l'auteur voue pour le visuel, une passion qu'il ne manque pas de transposer dans ce texte.

3.3.1. Étude des personnages dans « Jettatura »

Nous remarquons justement que dès le début du récit, l'apparition des personnages se dessine à la manière d'un tableau. Ainsi, le narrateur décrit-il les artistes qui se retrouvent sur le *Léopold* en disant :

« Sur la limite du quartier aristocratique se promenaient, fumant des cigares, trois ou quatre gens qu'à leur chapeau de paille ou de feutre gris, à leur paletots-sacs constellés de larges boutons de corne, à leur vaste pantalon de coutil, il était facile de reconnaître pour des artistes, indications que confirmaient d'ailleurs leur moustaches à la Van Dyck, leurs cheveux bouclés à la Rubens ou coupés en brosse à la Paul Véronèse » (p. 380).

L'auteur accorde une attention particulière aux détails les plus infimes afin de dépeindre des personnages qui se distinguent par leurs goûts : ils fument des cigares, mettent des « [chapeaux] de paille ou de feutre gris », de « [vastes pantalons] de coutil » et des « paletots-sacs [où constellent] de larges boutons de cornes ». Aussi cite-t-il des peintres comme Van

¹⁴⁹ M. Eigeldinger, « L'inscription de l'œuvre d'art dans les récits de Théophile Gautier », *op. cit.*, p. 297.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 286.

Dyck, Rubens ou Paul Véronèse afin de confirmer cette idée. En effet, Paul Véronèse (1528-1588) est un peintre italien du XVI^{ème} siècle, ignoré des critiques de son temps qui parlent de l'art vénitien. Pour sa part, Rubens (1577-1640) est un peintre baroque flamand. Il incarne le primat de la couleur dans l'histoire de l'art européen du XVII^{ème} siècle, poursuivant en cela la leçon des grands vénitiens et demeurant l'un des peintres les plus importants de l'art occidental. Quant à Van Dyck (1599-1641), il est l'élève et le compagnon de Rubens. Par ailleurs, tout comme ce dernier, Van Dyck mène sa vie entre Anvers, Gênes et Londres, auprès des commanditaires les plus prestigieux de son temps. En d'autres termes, en évoquant un peintre italien et deux autres ayant séjourné à Gênes afin d'assimiler les styles et copier les œuvres de Raphaël, Caravage ou Titien, le dédicataire des *Fleurs du mal* parvient à présenter l'Italie comme une référence principale en matière de peinture. Tout comme Van Dyck et Rubens, les artistes qui se retrouvent sur le *Léopold* se rendent en Italie. Ils ne semblent pas suivre une mode particulière, ce sont plutôt des personnages qui se distinguent par leurs goûts, leur tenue vestimentaire et même par leur aspect physique. Ils constituent un groupe à part, un groupe qui diffère des aristocrates anglais et même de ceux qui sont démunis (nous évoquerons les deux autres groupes ultérieurement).

Théophile Gautier devient un artiste dont le bonheur ne s'accomplit qu'en percevant les objets de l'extérieur. La transposition d'art permet d'entrevoir l'idéal d'une création où chaque art se laisse inspirer par l'autre, tout en sollicitant ses sources propres : « la peinture est l'autre de la littérature¹⁵¹ » déclare James. Cette dépendance mutuelle des arts favorise leur interaction. Ainsi, tout comme Balzac, Gautier se sert des modèles picturaux et met en pratique la référence artistique comme procédé littéraire, un procédé qui lui permet de focaliser sur l'aspect extérieur de ses personnages. D'ailleurs, en présentant Alicia Ward, l'écrivain semble exécuter une toile originale :

« Miss Alicia Ward appartenait à cette variété d'Anglaises brunes qui réalisent un idéal dont les conditions semblent se contrarier : c'est-à-dire une peau d'une blancheur éblouissante à rendre jaune le lait, la neige, le lis, l'albâtre, la cire vierge, et tout ce qui

¹⁵¹ A. R. W. James, « La fraternité des arts et la revue *L'Artiste* », *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, n° 4, mars 1965, p. 169.

sert aux poètes à faire des comparaisons blanches; des lèvres de cerise, et des cheveux aussi noirs que la nuit sur les ailes de corbeau » (p. 391-392).

Dans cet extrait, « le discours romanesque de Gautier met en relief son caractère plastique¹⁵² » dans la mesure où l'hyperbole permet à l'auteur de souligner la contradiction entre le noir et le blanc, entre la couleur des cheveux et celle de la peau. Ainsi, en associant la réalité de la forme et de la couleur avec les mots de l'esprit, l'auteur parvient à dépeindre une femme extraordinaire. La beauté exceptionnelle d'Alicia nous rappelle celle de Clarimonde et d'Hermonthis. François Brunet dit à ce propos :

« Les héroïnes de Gautier, toutes parfaitement belles, répondent à des stéréotypes romantiques que l'écrivain a réélaborés en fonction de chaque structure narrative. Ainsi, la blondeur pâle d'Angéla, de Parscovie, de Spirite, est signifiante dans l'économie des contes où elles figurent, tout comme le physique de Clarimonde, rousse aux yeux verts, correspond à l'ambiguïté du vampire amoureux¹⁵³ ».

Les femmes que Gautier décrit dans les récits que nous étudions répondent à ce stéréotype évoqué par Brunet : si Clarimonde est rousse, Hermonthis a la peau foncée et les cheveux noirs. Quant à Alicia, elle est brune et blanche. Autrement dit, l'artiste cherche à exprimer à travers un style original ses passions comme les aspirations de son cœur. Cette tendance, Gautier la transcende dans la surface apparemment inerte de l'œuvre d'art. C'est ainsi qu'il cite des tableaux de Lewis et de Maclise, des œuvres qui renvoient au patrimoine pictural britannique et à la mode de l'orientalisme :

« Peut-être quelques Circassiennes élevées dès l'enfance au sérail offrent-elles ce teint miraculeux, mais il faut nous en fier là-dessus aux exagérations de la poésie orientale et aux gouaches de Lewis représentant les harems du Caire » (p. 392).

Il semble ici que l'expression picturale soit employée pour montrer qu'on sait voir et que le regard est au centre de l'action puisque ce que l'œil voit est complété par l'imagination. À travers l'imaginaire visionnaire, il nous semble voir un être exceptionnel dont les traits sont dépeints d'une manière habile. Gautier emprunte aux modèles de John Frédéric Lewis (1806-

¹⁵² P. Whyte, « La référence artistique comme procédé littéraire », *op. cit.* p. 299.

¹⁵³ F. Brunet, « Cohérence, rigueur et poésie dans *Jettatura* », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, Paris, n°17, 1995, p. 80-81.

1876), peintre et aquarelliste anglais, la beauté du teint. L'auteur évoque « les exagérations de la poésie orientale » : il s'agit en effet de l'imaginaire oriental, qui ne procède pas de la vision, mais plutôt de l'imagination. De surcroît, nous pouvons aussi souligner le caractère de voyeurisme associé à ces représentations (du harem). Par ailleurs, « L'ovale allongé de [la] tête [d'Alicia], son teint d'une incomparable pureté, son nez fin, mince, transparent, ses yeux d'un bleu sombre frangés de longs cils qui palpitaient sur ses joues rosées [...] témoignaient en faveur de ces romanesques figures de femmes de Maclise, qui, à l'Exposition universelle semblaient de charmantes impostures » (p. 392). Théophile Gautier assimile la beauté de l'héroïne aux toiles de Maclise (1806-1876), peintre de l'école anglaise. De ce fait, il est indéniable que l'auteur se livre à une écriture qui transforme les personnages en tableaux. Ces tableaux font partie de ce musée imaginaire dans lequel il rêve de collectionner toute référence célébrant la beauté.

L'écriture gautiériste place l'œuvre d'art dans une position privilégiée, une position qui finit par mener le lecteur-contempleteur à une beauté parfaite, une beauté mythique. Ce désir d'atteindre la perfection dans l'imaginaire plastique finit par nous détacher de la réalité pour aller chercher le rêve dans l'espace de l'imaginaire. Ainsi l'œuvre d'art est-elle perçue comme une surface qui produit l'illusion. Elle n'est ni une imitation de la nature ni un objet d'ornement. Elle joue plutôt un rôle prépondérant quant à l'évocation du Beau parce que la perception de l'idéal procède par un type de beauté qui appartient au musée imaginaire de Gautier. D'ailleurs, Marc Eigelinder affirme que « ce penchant à découvrir la perfection dans l'imaginaire plastique a incité Gautier à inscrire l'œuvre d'art dans ses récits avec une fréquence qui n'est apparemment égalée par aucun de ses contemporains¹⁵⁴ ». C'est un Pygmalion pour qui la beauté semble représenter une tâche sacrée à accomplir à travers l'art. La beauté d'Alicia correspond à cet idéal que l'auteur tente de traduire dans ses écrits. Mais, si l'emploi de la couleur cristalline dans « La Morte amoureuse » rappelle l'ambiguïté de Clarimonde, cette « blancheur éblouissante » (p. 391) tout comme le « transparent » et le « rose » (p. 392), peuvent être associés dans le texte à la pureté de l'héroïne et à sa candeur.

¹⁵⁴ M. Eigelinder, « L'inscription de l'œuvre plastique dans les récits de Théophile Gautier », *op. cit.*, p. 297.

En effet, le nom « Ward » est un homophone du terme anglais « Word ». Il renvoie aux mots, aux sons ayant chacun un sens isolable et aux propos qu'on peut prononcer pour les oublier aussitôt. Dès lors, nous pouvons établir un lien entre l'aspect passager des mots et la brièveté de la vie de la jeune fille. Pour sa part, son prénom « Alicia » comprend la syllabe « lis » et renvoie aux fleurs (les lis). Ce prénom semble connoter une idée de pureté puisqu'il nous fait penser à des fleurs blanches et donc à la nature. D'ailleurs, au chapitre XII, Alicia elle-même mâche « des fleurs d'oranger qu'elle [ramasse] sur sa couverture et dont le parfum amer lui [plaît] » (p. 453). Gautier dit à ce propos : « N'y a-t-il pas une Vénus mâchant des roses, du Schiavone? Quel gracieux pendant un artiste moderne eût pu faire au tableau du vieux Vénitien en présentant Alicia mordillant des fleurs d'oranger ! » (p. 453).

La référence au tableau de Schiavone, peintre italien du XVI^{ème} siècle, permet à Gautier d'afficher son intérêt pour une dépendance mutuelle des arts grâce à laquelle nous passons de la couleur à l'âme et du visuel au spirituel : si l'écriture gautiériste présente l'héroïne comme le personnage d'une toile extraordinaire, l'évocation de la fleur ne fait que rappeler l'existence éphémère de la jeune fille tout autant que sa candeur. Par ailleurs, en établissant un rapprochement entre le tableau du vieux Vénitien et l'image d'Alicia mordillant des fleurs, l'auteur souligne l'aspect extraordinaire de la beauté de cette jeune fille. Théophile Gautier confirme cette idée en évoquant la « Vierge de Schoorel » (p. 471), peintre hollandais du XVI^{ème} siècle, vers la fin de son texte. D'ailleurs, le commodore Ward assimile sa nièce à un ange : « De tels anges ne peuvent rester sur terre : il semble qu'un souffle les soulève et que les ailes invisibles palpitent leurs épaules : c'est trop blanc, trop rose, trop pur, trop parfait, il manque à ces corps éthérés le sang rouge et grossier de la vie » (p. 439). La physionomie de l'héroïne, « ses vêtements blancs ou d'une tonalité très claire, les jasmins qu'elle porte dans ses cheveux, les objets qui lui appartiennent, la récurrence des couleurs blanche et verte à son propos¹⁵⁵ » incarnent son esprit pur. Mais, si la couleur blanche lui donne une vertu morale, le nom de la jeune femme tout autant que l'image de la fleur ne font que rappeler son destin tragique. Alicia est présentée comme étant l'exemple de la belle jeune

¹⁵⁵ . Brunet, « Cohérence, rigueur et poésie dans *Jettatura* », *op. cit.*, p. 81.

femme qui se caractérise par la transparence, elle « est l’opposant exact de son fiancé » qui « appartient au monde du feu¹⁵⁶ ».

En effet, dès le début du récit, Gautier nous met en présence d’« un jeune homme âgé de vingt-six à vingt-huit ans » (p. 382). Pourtant, « on le trouvait ou plus jeune ou plus vieux, tant sa physionomie énigmatique mélangeait la fraîcheur et la fatigue » (p. 382). Dans cette phrase, l’alliance de termes opposés, voir même contradictoires (« jeune »/« vieux », « fraîcheur »/« fatigue ») permet à l’auteur de mettre de l’avant l’étrangeté du héros. Aussi l’expression « physionomie énigmatique » confirme-t-elle cette idée. Paul d’Aspremont est un être ambivalent :

« La légende parle d’un peintre italien qui, voulant représenter l’archange rebelle, lui composa un masque de beautés disparates, et arriva ainsi à un effet de terreur bien plus grand qu’au moyen des cornes, des sourcils circonflexes et la bouche en rictus. Le visage de l’étranger produisait une impression de ce genre. Ses yeux surtout étaient extraordinaires » (p. 382).

En citant un peintre italien, l’auteur met de l’avant le pouvoir démoniaque du protagoniste. Mercedes Montoro Araque dit à ce propos : « L’œil étant le siège de l’âme, la fascination peut être facilement interprétée comme venant du diable¹⁵⁷ ». En d’autres termes, en évoquant la peinture et en employant le terme « étranger », Gautier parvient à souligner l’originalité du protagoniste. Cet individu dont les « traits [sont] beaux en eux-mêmes, [sans pour autant composer] un ensemble agréable » (p. 382), est loin de ressembler aux autres. L’auteur s’attarde sur la description de ses yeux qui se transforment, changent de couleur dès qu’ils se posent sur une personne ou un objet. Cette description derrière laquelle nous devinons la précision du peintre met de l’avant le thème du regard. Ainsi, les yeux, cet organe qui représentait chez Hoffmann la cible des forces malfaisantes et l’objet d’une angoisse infantile refoulée, deviennent chez Gautier le siège même du maléfice et exhalent les énergies néfastes plutôt que de les subir. Notre héros est traité de « fascinateur » et de « vampire » (p. 443) par le commodore à cause de ce pouvoir qu’est le « fascino » (p. 413). Et, aussi

¹⁵⁶ F. Brunet, *Ibid.*, p. 84.

¹⁵⁷ M. Montoro Araque, « Mauvais œil : émergence, flexibilité, irradiation... Jettatura de Théophile Gautier », *op. cit.*, p. 66.

paradoxal que cela puisse paraître, Altavilla semble croire que le protagoniste, cet individu présenté au lecteur comme un être parfaitement innocent, est celui qui cause la mort d'Alicia.

Le comte Altavilla tente d'expliquer cela :

« Le plus ordinairement la Jettatura est involontaire; elle s'exerce à l'insu de ceux qui possèdent un don fatal, et souvent même, lorsque les jettatori arrivent à la conscience de leur funeste pouvoir, ils en déplorent les effets plus que personne, il faut donc les éviter et non les maltraiter » (p. 417).

C'est cette dualité entre l'être et le paraître, entre l'innocence et le maléfice qui fait de Paul un être ambivalent. Notre protagoniste est un jeune homme amoureux d'une belle Anglaise. En acceptant de se battre avec le comte Altavilla les yeux bandés, il accepte de mettre sa vie en danger afin de sauver celle de sa dulcinée. D'ailleurs, en réalisant que l'élue de son cœur se vide progressivement de son énergie à cause du pouvoir néfaste qu'il exerce sur elle, il décide de se crever les yeux. Mais, face à l'inanité du sacrifice, il se donne la mort, en se jetant du haut d'une falaise. De tels actes « révèlent l'intériorité du personnage tout en nous éloignant de son apparence inquiétante qui s'oppose à sa personnalité aimante et charmante¹⁵⁸ » affirme François Brunet. Il ajoute :

« En apparence d'Aspremont possède un prénom bien français et fort banal à côté des Théodore, Octave, Octavien, Tiburce ou Fortino des autres nouvelles. Paul, figure solaire est englobé dans le vocable « Appolon », connotation païenne; mais d'autre part, Saint Paul sur le chemin de Damas, ne fut-il pas aveuglé par la lumière divine?¹⁵⁹ ».

Brunet associe le nom de Paul d'Aspremont au soleil en évoquant deux figures qui se rapportent à la lumière : le prénom du protagoniste et la finale de son nom (Paul/ont) nous rappellent Apolon¹⁶⁰, un dieu grec. Pour sa part, le prénom Paul renvoie à Saint Paul. C'est ainsi que nous nous retrouvons en présence d'une connotation chrétienne et d'une autre

¹⁵⁸ François Brunet, « Cohérence, rigueur et poésie dans *Jettatura* », *op. cit.*, p. 87.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 91

¹⁶⁰ A. Rey affirme qu'il s'agit d'un « nom propre de dieu emprunté au latin Apollo [...] Le mot latin est emprunté au grec Apollôn, nom d'origine très controversée [...] Le Dieu Apollon [était] représenté comme un homme jeune d'une beauté remarquable ». (Le Robert. *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*, t I, p. 163).

païenne. Par ailleurs, le nom « Aspremont » nous fait aussi penser à l'adjectif âpre¹⁶¹. Ce dernier renvoie aux difficultés endurées par notre protagoniste tout au long du récit, aux regards sévères jetés sur lui et à ceux qui l'ont rejeté. Mais, il peut aussi être associé à sa mort tragique et à l'amertume qu'il a ressentie, vu l'inanité de son sacrifice. C'est dire que dans « Jettatura » le fantastique et le romantisme se trouvent imbriqués : cette étrange fatalité du « fascino » rehausse la coloration tragique de l'amour entravé.

Dans ce récit, l'intertextualité entre peinture et littérature finit par nous mettre en présence de personnages exceptionnels. La précision du dessin tout autant que la vigueur des couleurs choisies révèlent le génie d'un artiste qui ne cesse de stimuler l'imagination. Ainsi Gautier utilise-t-il le rouge et le noir pour brosser le portrait du héros : « ses cheveux d'un blond obscur tiraient sur cette nuance que les Anglais appellent auburn, et s'incendiaient au soleil de reflets cuivrés et métalliques, tandis que dans l'ombre ils paraissaient presque noirs » (p. 382). De surcroît, les yeux de Paul, lorsqu'ils manifestent leur redoutable pouvoir destructeur, virent du gris indifférent à des couleurs et formes infernales :

« Les prunelles, de grises, devenaient vertes, se tиграient de points noirs, se striaient de fibrilles jaunes.
Les fibrilles de ses prunelles se tordaient comme des vipères convulsives ; ses sourcils vibraient pareils à l'arc d'où vient de s'échapper la flèche mortelle, la ride blanche de son front faisait penser à la cicatrice d'un coup de foudre, dans ses cheveux rutilants paraissaient flamber des flammes infernales. Une pâleur verte envahit subitement M. d'Aspremont, une auréole rouge cercla ses yeux; ses sourcils se rapprochèrent, la ride de son front se creusa et de ses prunelles jaillirent comme des lueurs sulfureuses¹⁶² ».

Théophile Gautier possède cette faculté d'assujettir le mot pour le convertir en couleur. Du coup, nous retrouvons l'acuité du regard chez ce myope qui donne à son conteur le plaisir de contempler et d'être comblé par le spectacle des œuvres d'art qui défilent devant lui. En même temps, l'observation visuelle atteint son zénith avec l'intensité que prennent la couleur,

¹⁶¹ A. Rey affirme que cet adjectif est issu de « l'italien aspro et l'espagnol *áspero*, du latin *asper*, à l'accusatif *asperum* "rocailleux", puis "qui cause une sensation rude au toucher, au goût et à l'ouïe", et au figuré "rude, pénible" [...] L'idée figurée de violence correspond à plusieurs emplois anciens [...] Celle de cruauté, de dureté est réalisée en parlant de la mort [...] » (*Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, t. 1, p. 177).

¹⁶² François Brunet, « Cohérence, rigueur et poésie dans *Jettatura* », *op. cit.*, p. 85-86.

le dessin et l'image. Ainsi les idées sont-elles transposées en toiles. S'inspirant des peintres et des coloristes, il oppose parfois les couleurs et le mélange du clair avec l'obscur : d'une part, le jaune, le rouge, le gris, le noir et le champ lexical : « se tordaient, se striaient, vibraient, flammes, flamber, sulfureuses » font penser à l'incendie ou au volcan. D'autre part, le blanc tout autant que les termes « arc, flèche, coup de foudre » peuvent être associés au tonnerre. Cette immixtion de l'art dans la littérature permet à l'auteur de rappeler l'effet destructeur du regard de Paul. En effet, l'évocation du tonnerre renvoie à un bruit plus ou moins violent. Par ailleurs, tout comme l'incendie ou le volcan, ce regard détruit tout ce qui se trouve sur son champ de vision. Paul est accusé d'être celui qui tue Alicia et finit lui-même par se suicider. Dans ce passage, le rouge et le noir peuvent aussi nous rappeler que le comte Altavilla est mort suite à un duel. Quant à Alicia, elle est décédée pour une raison inconnue. Ces deux couleurs renvoient à la jettature, à ce pouvoir maléfique qui est attribué à Paul. Ils sont associés au démon, à l'enfer et à la mort. De ce fait, nous pouvons constater que le style de Gautier suggère plus qu'il ne dit. C'est un style riche en éléments picturaux, chargé de souvenirs artistiques, d'images fictives et d'allusions littéraires, un style allusif qui ne dit pas, mais qui évoque. L'auteur invite son lecteur à interpréter son texte comme s'il était un tableau et anime ses récits par la tonalité des couleurs. Ces couleurs lui permettent de dépeindre un personnage énigmatique, un personnage qui nous incite à nous demander tout au long du texte : Paul est-il la victime de la pathologie collective des Napolitains ? Est-il cet étranger qui ne fait que nourrir leur agressivité superstitieuse ? Ou est-il vraiment un jettatore ?

L'art de Gautier consiste à nous plonger dans l'indécision. Cet écrivain parvient à semer le doute dans l'esprit de ses lecteurs en mettant en scène l'hésitation de ses personnages. Ainsi le commodore demeure-t-il partagé entre la croyance et le doute : il est tantôt celui qui dit à Alicia : « On n'épouse pas les vampires quelque bonnes que soient leurs intentions » (p. 443) et tantôt celui qui se remet en question en avouant : « Je crois que cette Vicè est sorcière; elle m'avait tourné la tête avec toutes ses histoires. Quant au comte Altavilla, ses cornes et sa bimmeloterie cabalistique me semblent à présent assez ridicules. Sans doute, c'était un stratagème imaginé pour faire éconduire Paul et t'épouser lui-même » (p. 444). Ce personnage joue le rôle du père protecteur qui « [devient] plus superstitieux qu'un paysan des

Abruzzes, qu'un Lazzarone du môle, qu'un ostricajo de Chiaja, qu'une servante de la terre de Labour ou même qu'un comte napolitain » (p. 442) aussitôt qu'il ressent le moindre danger menacer sa nièce. Le commodore Ward est donc celui qui veille sur le bien-être de sa nièce sans pour autant avoir peur de « [fausser sa] promesse » (p. 443) ni même se couvrir de ridicule. D'ailleurs, pour décrire ce personnage, Gautier parle de « caricature [...] à la manière Hogarth » et évoque les parodies d'« Hoffmann ou Levassor » (p. 393). Or, le terme caricature est

« emprunté (1740) à l'italien *caricatura* dérivé du participe passé *caricare* "charger" [...] au propre et au figuré, littéralement "action de charger", depuis le XVIIe siècle. "Portrait ridicule en raison de l'exagération des traits". [Ce] mot, d'abord employé en parlant d'une représentation grotesque par le dessin ou la peinture, s'étend aux images déformées, outrées, de la réalité dans la littérature [av. 1784, Diderot] et généralement à la déformation outrée d'une chose. Par métonymie, il est employé en parlant d'une personne laide et ridiculement accourée¹⁶³ ».

Pour sa part, le verbe parodier signifie « imiter de façon grotesque, contrefaire » (1813)¹⁶⁴ ». En d'autres termes, Gautier puise dans le répertoire de l'art afin de nous livrer l'un de ses portraits les plus excentriques, un portrait qui rappelle la caricature tout autant que la parodie. Ainsi finit-il par tout amplifier : si l'artiste utilise ce « cramoisi uniformément enflammé », « cette ardente coloration », « ce teint enluminé » (p. 393) pour décrire le commodore, c'est sur un ton particulièrement ironique que l'écrivain présente son personnage :

« Le commodore âgé de quelque soixante ans, présentait cette particularité d'avoir la peau d'un cramoisi uniformément enflammé, sur lequel tranchaient des sourcils blancs et des favoris de même couleur, et taillés en côtelettes, ce qui le rendait pareil à un Peau Rouge qui se serait tatoué avec la craie [...] Le commodore faisait involontairement penser à une grosse praline entourée de coton » (p. 393).

Gautier utilise la couleur rouge et des comparaisons exceptionnelles (« pareil à un Peau Rouge », « grosse praline entourée de coton ») afin de dépeindre un personnage hors du commun. Il s'agit d'un être énorme qui ressemble à un Indien ou à une confiserie. Ainsi, cette

¹⁶³ A. Rey, *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française, op. cit.*, t 1, p. 630.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 2581.

indéfectible interaction des arts permet-elle de dépasser les limites de la réalité et de stimuler l'imagination des lecteurs. L'auteur décrit un personnage grotesque, un homme qui aime tellement sa nièce qu'il finit par se laisser manipuler par le comte Altavilla.

En effet, le comte tente de convaincre le commodore Ward que son rival Paul d'Aspremont n'est qu'un jettatore. Ainsi « [argumente-t-il] avec une habileté certaine à propos de la jettatura [...] et ratiocine sur la superstition populaire pour la rendre scientifiquement plausible¹⁶⁵ », comme le soutient François Brunet. Ce comte est donc le concurrent de Paul, celui qui dispute l'amour et les faveurs d'Alicia. Gautier évoque le jeune Napolitain de la façon suivante :

« Un de ces hommes qu'on ne voit pas volontiers auprès d'une femme qu'on aime. Sa haute taille avait des proportions parfaites, ses cheveux noirs comme le jais, massés par des touffes abondantes, accompagnaient son front uni et bien coupé : une étincelle du soleil de Naples scintillait dans ses yeux, et ses dents larges et fortes, mais pures comme des perles, paraissaient encore avoir plus d'éclat à cause du rouge vif de ses lèvres et de la nuance olivâtre de son teint. La seule critique qu'un goût méticuleux eût pu formuler contre le comte c'est qu'il était trop beau. Quant à ses habits, Altavilla les faisait venir de Londres, et le plus sévère eût approuvé sa tenue » (p. 402-403).

La beauté peinte et décrite du jeune homme montre à travers un réseau de métaphores et d'hyperboles la perfection du portrait. Contrairement à Paul, cet individu étrange dont la physionomie inspire une certaine terreur, le comte est l'exemple du parfait gentleman. En employant les adjectifs « beau » et « parfaites », l'auteur ne fait que confirmer cette idée. Par ailleurs, tandis que Paul est associé à la figure solaire, le comte Altavilla se distingue plutôt par un « teint olivâtre ». De plus, si les yeux de Paul passent du gris au vert et font de lui un être énigmatique, c'est le soleil de Naples qui scintille dans ceux d'Altavilla. Les yeux de ce dernier renvoient à ses origines.

Dans ce passage, Gautier dépeint un jeune homme très distingué, à la manière du portrait : le comte Altavilla a été élevé à Paris, il parle différentes langues et croit au progrès

¹⁶⁵ F. Brunet, « Cohérence, rigueur et poésie dans *Jettatura* », *op. cit.*, p. 90.

scientifique. Toutefois, cet aristocrate instruit est loin d'oublier ses origines. Il demeure ce Napolitain superstitieux qui offre à l'élue de son cœur « une paire de cornes de bœuf de Sicile » (p. 405) avec une « immense quantité de pots de fleurs » (p. 405). Il tente ainsi d'exprimer ses sentiments les plus sincères et de protéger sa dulcinée du mauvais œil. De ce fait, nous pouvons affirmer qu'« Altavilla est l'opposant romanesque de Paul : rivalité, provocation, dénonciation, duel¹⁶⁶ », comme le soutient François Brunet. D'ailleurs, le nom « Altavilla » lui-même comprend les termes « autre » et « ville ». Il renvoie à Naples, cette ville superstitieuse qui est si différente de l'Angleterre. Il pourrait aussi souligner cet antagonisme entre Paul et le comte. Pourtant, Josefa Molina Granada affirme :

« Altavilla et Paul ne sont que les deux aspects d'un même « moi » et ce couple de personnages symbolise la lutte interne de l'homme du XIX^{ème} siècle qui se débat entre deux courants de pensée et deux façons radicalement opposées de concevoir l'existence. Et c'est bien la situation de Gautier, homme du XIX^{ème} siècle, placé d'un côté, face au Progrès et à la Raison, et d'un autre côté, face à lui-même se percevant comme centre de l'univers¹⁶⁷ ».

Cette lutte entre Paul et le comte Altavilla permet à Gautier de mettre au jour le drame de l'homme moderne, cet individu qui demeure partagé entre la raison et la superstition, entre le progrès scientifique et les fables. D'ailleurs, Irène Bessière soutient que le fantastique est un genre qui contribue à « la confrontation des éléments d'une civilisation qui échappent à l'économie du réel et du surnaturel dont la conception varie selon l'époque. Il correspond à la mise en forme esthétique des débats intellectuels d'un moment relatifs au rapport du sujet au sensible et au supra-sensible¹⁶⁸ ». Ainsi, le comte Altavilla et Paul nous renvoient-ils à cette réalité qui est parfois insaisissable et donc ambiguë.

De ce fait, nous pouvons affirmer que Gautier invente une écriture qui ne vise pas seulement au jugement et à l'analyse, mais qui tente aussi de recréer la justesse du sentiment esthétique. La création de l'écrivain se projette dans un autre art par une représentation

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 92.

¹⁶⁷ J. M. R. Granada, « L'isolement métaphysique de Théophile Gautier à travers la coordonnée spatiale de *Jettatura* », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n°1, 1993, p. 187.

¹⁶⁸ I. Bessière, *Le récit fantastique. Poétique de l'incertain*, op. cit., p. 11.

transitive puisqu'elle donne à voir l'objet décrit. Aussi complète-t-elle le travail esthétique de l'écrivain. Gautier est un artiste qui cherche à rendre au moyen des mots la sensation visuelle produite par la perception directe de l'œuvre d'art, animée par la fraîcheur du regard, l'étonnement et la sensation exacerbée de la justesse de dire. Ainsi, grâce à la description, le regard renforcé par l'imagination convertit l'objet contemplé en peinture. Dans ses récits, Gautier tente d'enfermer ce qu'il voit dans un cadre. Mais sa vision met de l'avant ce qui est apparent et vise à faire jaillir de la toile un élan fantastique. De ce fait, la description gautiériste compte comme un moyen d'expression qui inscrit le récit dans le genre fantastique. En effet, en évoquant ses personnages, l'auteur met de l'avant leur aspect extérieur et dissimule leurs pensées les plus profondes. C'est ainsi qu'il les entoure d'une aura de mystère. D'ailleurs, à la fin de la nouvelle, il se contente de présenter Alicia en disant :

« On eût dit un ange retenu sur la terre et ayant la nostalgie du ciel; la beauté d'Alicia était si suave, si délicate, si transparente, si diaphane, si immatérielle, que la grossière atmosphère humaine ne devait plus être respirable pour elle; on se la figurait planant dans la lumière d'or du Paradis, et le petit oreiller de dentelle qui soutenait sa tête rayonnait comme une auréole » (p. 470).

Dans ce passage, l'hyperbole tout autant que le champ lexical : « suave, délicate, transparente, diaphane, immatérielle, rayonnait, lumière d'or » ne font que mettre au jour la transparence de cette femme tout en l'assimilant à un ange. À travers cette description nous pouvons imaginer une créature exceptionnellement belle, rayonnante, qui se libère de son corps et qui est sur le point de rejoindre le ciel. Gautier utilise les tons et les couleurs qui lui permettent de dépeindre une mourante sans pour autant mentionner ce qu'elle pouvait éprouver d'autant plus que Paul « ne vint pas [la voir] ce jour là : pour cacher son sacrifice, il ne voulait pas paraître les paupières rougies, se réservant d'attribuer sa brusque cécité à une tout autre chose » (p. 471). Dès lors, en mettant le lecteur dans la position de celui qui ignore certaines informations, de celui qui se pose des questions, l'auteur inscrit son texte dans le genre fantastique, un genre particulièrement ambigu. Par ailleurs, les questionnements de ce lecteur peuvent aussi se rapporter à l'oncle d'Alicia :

« Quant au commodore, un changement remarquable s'est opéré dans sa personne. Son glorieux embonpoint a disparu. Il ne met plus le rhum dans son thé, mange du bout des

dents, dit à peine deux paroles en un jour, le contraste de ses favoris blancs et de sa face cramoyssi n'existe plus, – le commodore est devenu pâle » (p. 474).

Telle est la phrase qui clôt la nouvelle. Autrement dit, le mystère ne concerne pas seulement Paul d'Aspremont et la jettature, il concerne aussi des personnages comme le commodore. Nous savons que cet homme aimait beaucoup sa nièce. Nous pouvons deviner à travers son manque d'appétit, son mutisme, sa pâleur et la disparition de son embonpoint, la tristesse de cet homme. Toutefois, nous ne pouvons rien savoir concernant ses tourments. En d'autres termes, la description du commodore Ward focalise sur son aspect extérieur et renvoie aux sentiments qu'il peut éprouver. Le thème de la vision est donc très important puisque c'est l'aptitude de l'œil à percevoir l'espace intérieur à travers l'apparence de l'espace extérieur qui est ici mise à contribution.

L'écriture gautiériste fait donc appel à l'ébauche, à la fresque et à la caricature afin de se construire grâce au regard. Bien entendu, ce projet de transposer dans la littérature le style de la peinture nous renvoie aux termes techniques de cette dernière. Ainsi, en lisant « Jettatura », nous finissons par imaginer les personnages avec leurs moindres faits et gestes comme s'ils existaient réellement. Le référent plastique est loin d'être gratuit, il a plutôt une valeur descriptive : c'est-à-dire que les sujets des toiles, comme les sujets des récits, appartiennent à un cadre spatio-temporel qui, par jeu de miroir, s'inscrit automatiquement dans la narration. Nous pouvons citer à propos l'exemple où Gautier choisit d'associer le tableau de Murillo (1618-1682) : La cuisine des Anges (1646) aux «têtes [de] trois ou quatre marmitons qui complétaient le groupe [de serviteurs]» (p. 408). Cette toile trouve son reflet dans le texte narratif : au lieu de décrire les personnages, l'auteur se réfère à la culture artistique du lecteur et le renvoie à cette toile. Ainsi, Marc Eigeldinger soutient-il qu'avec Gautier

«L'emploi des références artistiques semble provenir d'une insuffisance fondamentale du discours romanesque : le romancier a beau noter à la manière du dessinateur, les menus détails du décor et des costumes, il ne réussira jamais à créer cet effet d'ensemble caractéristique de la peinture¹⁶⁹ ».

¹⁶⁹ P. Whyte, « La référence artistique comme procédé littéraire », *op. cit.*, p. 287.

Cette indéfectible interaction des arts permet à l'auteur de dépeindre des personnages exceptionnels sans pour autant négliger l'espace dans lequel se déroulent la plupart des événements.

3.3.2. Étude de l'espace dans « Jettatura »

Dans son article intitulé « L'isolement métaphysique de Théophile Gautier à travers la coordonnée spatiale », Josefa Molina Rueda Granada privilégie le rapport que les personnages entretiennent avec l'espace dans ce récit. Ainsi distingue-t-elle les espaces extérieurs (Naples, la maison d'Alicia) des espaces intérieurs (la chambre d'Alicia, celle de Paul et la cuisine de l'hôtel de Rome). Elle affirme qu'Alicia entretient un rapport si particulier avec la nature que celle-ci semble affligée suite à la mort de la jeune fille. Par ailleurs, l'auteure oppose Pompéi, cet espace qui symbolise la mort, au *Léopold*, cet espace social bien hiérarchisé. En d'autres termes, cette nouvelle ne se situe pas dans un espace unique, mais semble plutôt privilégier les déplacements, ce qui lui donne une certaine dynamique. Nous pouvons résumer le trajet de Paul en quatre lieux principaux : Le *Léopold*, l'hôtel de Rome, la maison d'Alicia et Pompéi. Aussi constatons-nous que le protagoniste effectue une sorte de va-et-vient entre certains endroits (la maison d'Alicia et l'hôtel de Rome) et ne visite les autres qu'une seule fois. Ceci nous amène à distinguer deux types de lieux : les lieux passants et les lieux fixes.

Les lieux passants

Ni Pompéi ni le *Léopold* ne semblent jouer un rôle prépondérant dans le déroulement de l'action. Pourtant, le narrateur les décrit avec une grande précision. En effet, « le *Léopold* [est un] superbe bateau à vapeur toscan qui fait le trajet de Marseille à Naples » (p. 397). C'est le moyen qui permet à Paul de passer d'un espace à un autre et donc d'un état à un autre : notre protagoniste passe de la ville d'Angleterre où il était respecté à une autre (Naples) où on l'accuse d'être un jettatore. Il passe de l'état du jeune homme ordinaire à celui d'être malfaisant et destructeur. Par ailleurs, le narrateur décrit l'espace du bateau tout en montrant

« sa volonté de délimiter nettement les différentes classes sociales qui coexistent dans le texte¹⁷⁰ », comme le soutient Josefa Molina Rueda Granada : « sur le tillac, dans l'enceinte réservée aux premières places se tenaient » (p. 397) les aristocrates anglais. « Sur la limite du quartier aristocratique » (p. 380), se trouvaient les artistes. Quant aux pauvres, on pouvait les voir « à la pointe du navire, appuyés au bastingage ou assis sur des paquets de cordage enroulés » (p. 380). Mais, contrairement aux autres, ces individus manifestent peu d'intérêt pour la beauté du paysage. Ils se caractérisent surtout par leur inquiétude face à la nourriture. Paul s'exclut volontairement de ces deux groupes et reste seul dans sa cabine. Dès lors, nous pouvons affirmer que Gautier dépeint dans son texte une société bien hiérarchisée, une société où chaque « groupe » (p. 380) de personnes semble avoir des préoccupations correspondant à son statut.

Par ailleurs, l'auteur évoque Pompéi dans le chapitre XIII : comme le rappelle Josefa Molina Rueda Granada : « Il s'agit de la florissante ville de Pompéi qui, le 24 août 79, s'arrêtait de vivre, ensevelie sous les cendres du Vésuve. Il faudra attendre jusqu'au XVIII^{ème} siècle pour que la mode de l'archéologie redécouvre le vrai nom de « La Civita » et attire l'attention des intellectuels vers le sud de l'Italie¹⁷¹ ». Pour la décrire, Gautier utilise un champ lexical qui renvoie à la mort (« ville morte » (p. 456), « ville momie », « cadavre de ville », « cité morte » (p. 457) »). Cette ville, mentionnée par l'auteur dans « Arria Marcella » (1852), est donc l'espace de la mort par excellence, un espace occupé par des lézards, par des « danseuses peintes sur les murs [...], par [des] Vénus, [des] Satyres, [des] figures héroïques ou grotesques [...] [qui] essaient de remplacer les habitants disparus, et de faire à la cité une population peinte » (p. 457). De ce fait, il est indéniable que dans ce chapitre l'observation visuelle atteint son zénith avec l'intensité que prennent la couleur, le dessin et l'image. La technique descriptive de Gautier est profondément plastique et met de l'avant l'élément non-vivant. Pompéi, cette ville qui ne semble guère intéresser les touristes anglais, cette ville qui avait jadis servi de cadre à la beauté féminine, devient un espace mort, un espace qui inspire

¹⁷⁰ J. M. R. Granada, « L'isolement métaphysique de Théophile Gautier à travers la coordonnée spatiale de Jettatura », *op. cit.*, p. 85.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 182.

une certaine terreur. C'est dans cette ville (« les bains antiques » (p. 458)) qu'on assiste à la mort du comte Altavilla. *Le Léopold* et Pompéi sont donc les lieux de passage que Gautier dépeint avec une précision qui rappelle l'œuvre d'art et qui permettent de gagner rapidement les lieux fixes.

Les lieux fixes

Les déplacements incessants de Paul le ramènent toujours à l'hôtel de Rome ou à la maison d'Alicia. C'est pourquoi nous pouvons les considérer comme des espaces fixes. Toutefois, nous constatons que le narrateur décrit certains endroits avec une grande précision pour laisser d'autres dans l'anonymat, ce qui rend le récit particulièrement ambigu. Dans cette nouvelle, certains incidents auront lieu dans l'hôtel de Rome, c'est-à-dire dans la chambre de Paul ou dans la cuisine.

Dans le V^{ème} chapitre de « Jettatura », Gautier présente la cuisine d'un hôtel où « des rayons lumineux tombant de haut modelaient avec des jeux d'ombre et de clair très pittoresque, un groupe de figures caractéristiques réunies autour de l'épaisse table de bois » (p. 406). Ces couleurs rayonnantes et cette référence au pittoresque renvoient à l'école de Caravage, il s'agit de « l'école napolitaine » qui a joué un rôle prépondérant dans l'évolution du « plein-baroque » des années 1620-1650 à Rome. Et même si ce courant n'avait plus autant de succès en Italie à partir de 1630, le Caravagisme continuera à influencer la peinture européenne du XVII^{ème} siècle. Les peintres du Caravagisme se distinguent essentiellement par leur opposition d'ombre et de lumière très marquée. Gautier décrit l'espace de la cuisine tout en prenant en considération le style adopté par des peintres comme Salvator Rosa ou l'Espagnolet, peintres du XVII^{ème} siècle, qui ont subi l'influence caravagesque. Il y a donc chez le dédicataire des *Fleurs du mal* une manie de tout voir en couleurs et de représenter le monde à travers des allusions picturales. Ces jeux d'ombre et de lumière favorisent le glissement dans un univers hors du commun, un univers inquiétant. En effet, c'est dans une salle mal éclairée et autour d' « une épaisse table de bois, toute hachée et sillonnée de coups de tranche-lard » (p. 406) que les servants de l'hôtel de Rome évoqueront la jettatura sans pour autant prononcer les termes « jettatura » ou « mauvais œil ». Et c'est à partir de ce moment que l'auteur soupçonnera l'existence d'un personnage doté d'un pouvoir qui dépasse

les limites du naturel. Gautier s'attarde sur la description de la cuisine de l'hôtel de Rome parce que cet endroit joue un rôle déterminant dans le récit :

« Les casseroles avaient repris leur place à leur clous respectifs et brillaient en rang comme les boucliers sur le bordage d'une trirème antique : –une lampe de cuivre jaune, semblable à celles qu'on tire des fouilles de Pompéi et suspendue, par une triple chaînette à la maîtresse poutre du plafond, éclairait de trois mèches plongeant naïvement dans l'huile le centre de la vaste cuisine dont les angles restaient baignés d'ombres » (p. 406).

Les comparaisons employées renvoient tantôt au « trirème antique » et donc au *Léopold*, (même s'il ne s'agit pas d'un navire de guerre ni d'un bateau antique) et tantôt aux « boucliers », à la « lampe de cuivre jaune » et à « Pompéi ». En d'autres termes, lors de la description de la cuisine de l'hôtel de Rome, qui est un lieu fixe, l'auteur fait allusion à des lieux passants. Il parvient ainsi à mettre en abîme le thème du regard dans la mesure où ce dernier peut être associé au reflet et au miroir.

Par ailleurs, la plupart des événements vont avoir lieu chez Miss Ward, une maison située au bord de la mer. Cet espace est entouré d'une aura de mystère propre au genre fantastique puisque le lecteur n'en connaîtra que la chambre d'Alicia, le jardin ou la terrasse. Cette terrasse est un espace ouvert où se déroulent des événements prépondérants. Le narrateur souligne l'importance de cet endroit en disant : « Cette terrasse, qui avait principalement séduit la jeune miss, était en effet fort pittoresque, et mérite une description particulière, car Paul d'Aspremont y reviendra souvent, et il faut peindre les décors que l'on raconte » (p. 391).

En affirmant qu'« il faut peindre les décors que l'on raconte », le narrateur, et donc Gautier à travers lui, nous présente la manière dont il conçoit l'écriture : dans cette phrase, l'auteur emploie le verbe falloir, comme si le fait d'associer la peinture à l'écriture était une obligation. De ce fait, il est indéniable qu'avec Gautier, l'écriture devient l'aventure d'une peinture ambitieuse et grandiose. Il présente le jardin comme s'il était une œuvre peinte : c'est dans cet espace isolé, loin de la ville et de la civilisation que le comte Altavilla tentera de convaincre le commodore que Paul est doté d'un pouvoir destructeur. De surcroît, c'est aussi dans ce jardin qu'Alicia recevra l'élu de son cœur et finira par ressentir certains malaises. « Ce jardin abandonné, et presque revenu à l'état de nature » (p. 390) rappelle la

candeur et la transparence de la jeune fille : en se retrouvant parmi des végétaux, Alicia Ward elle-même, associée à une fleur, semble faire partie de la nature. La pureté de son âme se manifeste à travers le choix de cet espace.

Même la chambre de Miss Ward semble envahie par la nature, ainsi que le remarque Josefa Molina Rueda Granada : « ses murs sont ornés de paysages et les meubles sont fabriqués avec des matériaux qui rappellent immédiatement leur origine végétale [paille, canne et jonc]. Il y a donc une intention de re-créeer un espace naturel ouvert [...] »¹⁷². Mais, si la chambre d'Alicia est décrite avec exhaustivité, le narrateur n'évoquera que « les rideaux de gaze de la moustiquaire » (p. 396) de la chambre de Paul d'Aspremont. La présence de la moustiquaire est assez significative puisqu'elle a pour objectif de dissimuler et de protéger. Gautier semble vouloir laisser ce lieu dans l'anonymat pour faire naître chez le lecteur une ambiguïté propre au genre fantastique. L'absence de détails nous rappelle que le héros lui-même est un personnage énigmatique. L'auteur ne décrira pas cet endroit même s'il s'agit de l'espace où le protagoniste fait des rêves prémonitoires, l'espace où il médite et où il finit par se crever les yeux.

« Jettatura » est donc un récit particulièrement ambigu. Par ailleurs, nous pouvons aussi affirmer que la mise en abîme de la peinture dans la littérature parvient à inscrire ce texte dans le genre fantastique : au début de la nouvelle, Gautier décrit Alicia tout en évoquant des peintres de l'école anglaise (Mac Lise et Lewis). Même le cheval de la jeune fille ne sera pas épargné puisque l'auteur parle d'un « de ces ponies d'Écosse à crinière enchevelée qu'aime à peindre sir Edwin Landseer » (p397), peintre animalier anglais. Toutefois, lorsque l'héroïne tombe malade, l'auteur cite Schiavone (peintre italien). Aussi dépeint-il les traits étranges de Paul en évoquant un peintre italien sans pour autant préciser son nom. De surcroît, Gautier décrit la cuisine de l'hôtel de Rome en prenant en considération l'école de Caravage (Salvator Rosa et l'Espagnolet). De ce fait, nous pouvons constater que l'évocation d'artistes anglais correspond à cette période où Alicia était une jeune femme parfaitement normale.

¹⁷² *Ibid.*, p. 177-178.

Mais, dès qu'elle tombe malade, soit parce qu'elle a été envahie par la jettature ou pour une autre raison, l'auteur cite des artistes italiens pour parler d'elle (Schiavone), de l'élue de son cœur et de la cuisine de l'hôtel de Rome. Comme si les protagonistes finissaient par perdre leur identité pour être envahis par la jettature. La mise en abîme de la peinture dans le récit nous fait oublier que Paul est un jeune aristocrate français et qu'Alicia est une jeune fille anglaise. Cette immixtion de la peinture dans la littérature met de l'avant un espace particulier : l'Italie, et plus particulièrement Naples, cette ville superstitieuse qui fait du protagoniste un être destructeur et qui nous incite à nous poser des questions concernant ce personnage. D'ailleurs, vers la fin de la nouvelle, en parlant d'Alicia, Gautier cite Schoorel. Comme si le fait de mentionner le nom d'un peintre qui n'est ni italien ni anglais lui permettait de souligner l'étrangeté du phénomène : Alicia meurt, mais nous ne pouvons pas savoir si le regard de Paul en est la cause. Le référent plastique parvient ainsi à rendre compte de cette ambiguïté propre au genre fantastique.

Dans ce récit, le regard semble avoir un rôle déterminant dans l'écriture, ce qui explique les longues descriptions auxquelles se livre l'auteur : il suffit que le regard de Gautier se pose sur un objet pour que l'écriture devienne peinture. C'est ainsi que nous découvrons un regard créateur, le regard d'un artiste qui s'appuie assez souvent sur un autre système sémiotique : celui de la peinture. De ce fait, il est indéniable que la mise en abîme de la peinture dans la littérature ressuscite l'imagination profonde afin d'évoquer le thème de la superstition et plus particulièrement le regard destructeur de Paul d'Aspremont. Ce jeu de parallélisme entre le regard créateur et le regard destructeur finit par créer l'ambiguïté fantastique, une ambiguïté qui vaut son avènement à l'interaction entre la superstition et l'œuvre d'art : d'un côté, Gautier semble vouloir, par l'intermédiaire de la narration, donner une dimension idéalisée de l'œuvre d'art, d'un autre côté, nous pouvons constater que l'écrivain inscrit son récit dans le genre fantastique. Ainsi parvient-il à rendre compte de la complexité du monde réel. Dès lors, nous pouvons affirmer que l'immixtion de la peinture dans la littérature est un procédé qui permet de créer l'ambiguïté : nous découvrons, dans ce texte, une écriture qui met de l'avant le regard malfaisant du protagoniste tout autant que le regard créateur d'un écrivain-peintre. Cette opposition entre le regard qui détruit et celui qui crée nous incite à parler de l'ambiguïté fantastique et par conséquent de l'effet fantastique. Théophile Gautier cite les peintres qui le

fascinent, il fait allusion dans son texte à une panoplie d'œuvres et de peintres appartenant à des temps et à des espaces divers : la peinture italienne du XVI^{ème} siècle (Paul Véronèse, Schiavone), celle du XVII^{ème} siècle (Salvator Rosa, l'Espagnolet), la peinture anglaise du XIX^{ème} siècle (Mac Lise, Lewis), la peinture flamande du XVII^{ème} siècle (Rubens, Van Dyck), la peinture espagnole du XVII^{ème} siècle (Murillo) et la peinture hollandaise du XVI^{ème} siècle (Schoorel). La tonalité des couleurs, les choix picturaux sont représentatifs de leur auteur, un auteur qui semble vouloir apporter à ses récits « la sagesse, la clarté, la sobriété, l'intention et la composition philosophique, le dessin spirituel correct ¹⁷³». Le fantastique gautiériste se déploie à travers le regard qui instaure une relation directe avec la surface de l'œuvre d'art contemplée. Cette interaction permet au lecteur de posséder l'œuvre d'art et d'être possédé par les effets qu'elle dégage.

¹⁷³ M-G. Shapira, « Le langage de la couleur dans les nouvelles de Théophile Gautier », *op.cit.*, p. 277.

CONCLUSION

Le but de notre recherche était de démontrer que l'ambiguïté se présentait de manière différente dans « La Morte amoureuse », « Le pied de momie » et « Jettatura » : si on parle dans le premier texte d'ambiguïté narrative disjonctive, nous découvrons dans le deuxième les particularités de l'ambiguïté narrative polysémique. Par ailleurs, nous avons mis de l'avant l'opposition qui existe entre le regard destructeur du protagoniste et le regard créateur de Théophile Gautier, dans le troisième récit.

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

D'ailleurs, dans « La Morte amoureuse », Clarimonde est le personnage qui rend compte de la difficulté à cerner le réel. Il s'agit en effet d'une créature ayant une double identité : elle est à la fois un ange et un démon, une morte et une vivante, une courtisane et une femme qui

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

Personnage ambigu quant à son identité, cette femme-vampire est celle qui vient perturber le réel : elle apparaît au jeune prêtre pendant son sommeil et c'est grâce à elle qu'il réalise qu'il existe à côté de la réalité un monde qu'il croit être celui du rêve. Ainsi, le narrateur finit par connaître un véritable dédoublement : pendant le jour, il joue le rôle de l'homme de religion qui mène une vie austère et qui se conforme au vœu de chasteté. Mais, le soir, il devient le riche gentilhomme qui réside à Venise, dans un château, et qui connaît les plaisirs de la passion amoureuse. Dès lors, nous avons noté que le dédoublement du protagoniste s'accompagne d'un autre dédoublement qui se situe au niveau du temps et de l'espace. C'est ainsi que nous retrouvons le prêtre face au dandy, la nuit face au jour, le presbytère face à Venise, la simple maison face au château luxueux, la pauvreté face à la richesse et la chasteté face à la débauche. Le protagoniste ne comprend pas ce qui lui arrive, il ne sait pas s'il a réellement vécu des aventures extraordinaires (il a ressuscité une morte, voyagé avec elle jusqu'à Venise et joui pleinement de la vie) ou s'il ne faisait que rêver, s'il se retrouve à Venise ou au presbytère, s'il est un riche seigneur ou un prêtre parce qu'il se retrouve chaque fois en présence de deux possibilités s'excluant mutuellement. Placés dans le cadre du rêve, les événements insolites pourraient avoir une explication rationnelle. Mais, en les mettant dans le cadre de la réalité, ces incidents auraient une explication irrationnelle. C'est ce dédoublement de cadres de références qui crée l'ambiguïté narrative disjonctive et qui empêche le héros de démêler le vrai du vraisemblable et la réalité de l'illusion.

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

Pourtant, dans « Le pied de momie » les cloisons séparant ces deux univers finissent par s'estomper puisque nous avons remarqué que l'obscurité fait du magasin de bric-à-brac un endroit inquiétant. De surcroît, les objets (venant de tous les siècles et de tous les pays) qu'on retrouve dans cet espace tout autant que les toiles d'araignées et la poussière le plongent dans le passé, créant ainsi une ambiguïté temporelle. Même le marchand est un être particulièrement étrange dans la mesure où ce personnage rappelle le chat, l'oiseau et le homard. Dès lors, en associant l'humain à l'animal, le narrateur induit le doute quant à l'identité de cet homme. Pour sa part, l'objet que le protagoniste choisit d'utiliser comme serre-papier n'est qu'un pied de momie, le pied d'une princesse égyptienne embaumé depuis quatre mille ans. En l'apercevant de loin, le narrateur le prend, d'abord, pour un objet métallique. Ensuite, en l'examinant de près, il réalise qu'il s'agit d'un organe humain. Cette opposition entre l'être et le paraître parvient à mettre au jour l'aspect insolite de cet objet. En d'autres termes, nous avons vu que dans cette nouvelle, la réalité présentée par Gautier est un peu fantaisiste. L'auteur ne semble donc pas se conformer aux théories qui affirment que dans le fantastique, un élément insolite doit s'introduire dans le quotidien pour rendre le réel problématique puisque la réalité évoquée dans ce texte est elle-même étrange et ambiguë.

Certes, des événements extraordinaires ont une incidence certaine sur l'ensemble du récit, mais, nous avons noté que ces incidents s'inscrivent dans le cadre du rêve : le narrateur voit le décor de sa chambre prendre vie et les objets deviennent des témoins qui assistent à des événements hors du commun. C'est ainsi qu'il aperçoit un objet qui devait servir de serre-papier sautiller et une princesse égyptienne parler à son propre pied pour tenter de le récupérer. Puis, il suit Hermonthis qui effectue un voyage de Paris jusqu'à l'Égypte antique. Même si, au début, le héros éprouve une certaine terreur en entendant du bruit dans sa chambre, le reste des incidents ne semble guère l'étonner ni même l'effrayer parce qu'il s'agit d'un simple rêve. Toutefois, en évoquant le décor de sa chambre, la princesse Hermonthis et les pharaons, le narrateur ne semble pas négliger le moindre détail, d'où l'ambiguïté du récit. Nous avons constaté que l'interpénétration du rêve et de la réalité permet à Gautier de libérer son imagination et d'inscrire la nouvelle dans le genre fantastique. D'ailleurs, à la fin du récit, la figurine que retrouve le narrateur sur son bureau traduit la rupture de la frontière séparant l'univers onirique de l'univers réel. Dès lors, le lecteur finit

par se demander si la princesse Hermonthis a réellement visité le protagoniste dans sa chambre. Il demeure confronté à trois possibilités : 1° le narrateur a réellement vécu ces événements étranges, 2° il ne faisait que rêver ou 3° il était sous l'emprise de l'alcool puisqu'il avoue lui-même qu'il avait bu avec ses amis avant de rentrer chez lui. Donc, si nous parlons dans ce récit de l'ambiguïté narrative polysémique, c'est parce que toutes ces hypothèses sont possibles et parce qu'elles ne s'excluent pas mutuellement.

De ce fait, nous avons pu remarquer que le conflit du rêve et de la réalité constituait le fondement même du fantastique gautiériste dans « La Morte amoureuse » et dans « Le pied de momie ». Toutefois, nous avons tenté de prouver que dans « Jettatura », l'attention du lecteur est détournée vers une autre problématique : il s'agit du rapport que la superstition pourrait entretenir avec le rationalisme. Contrairement aux deux autres textes, dans ce récit, le protagoniste n'est pas amené à se questionner sur la réalité des événements qui sortent de l'ordinaire, il ne voit pas le spectre d'une femme-vampire ni celui d'une princesse égyptienne. D'ailleurs, nous avons pu démontrer à l'aide des exemples concrets que nous avons relevés que la jettatura en elle-même est loin d'être étrange. C'est plutôt la coïncidence entre le regard du protagoniste et ses mésaventures qui rend la nouvelle particulièrement ambiguë. Mais, si nous parlons dans « La Morte amoureuse » d'une ambiguïté narrative disjonctive, l'étude du thème du regard opère plutôt au niveau de l'écriture et fait intervenir l'immixtion de la peinture dans la littérature comme un procédé de l'ambiguïté. Dès lors, nous avons noté que l'ambiguïté occupe une place prépondérante dans « Jettatura » et nous avons relevé les procédés employés par Gautier pour entourer le récit d'une aura de mystère.

En premier lieu, nous avons présenté l'ambiguïté de la narration comme un élément qui permet à l'auteur de semer le doute : si les deux autres nouvelles sont racontées à la première personne du singulier, dans « Jettatura », Gautier choisit d'utiliser la troisième personne du singulier. Le narrateur de ce récit est loin d'être omniscient puisqu'il ne peut pas lire dans la pensée des personnages ni même fixer l'âge exact du héros. De ce fait, au lieu de livrer au lecteur les informations qui lui permettraient d'éprouver un certain confort, il ne fait que l'intriguer en maintenant le doute et en l'incitant constamment à se remettre en question.

En second lieu, nous avons choisi de focaliser notre attention sur l'attitude adoptée par les personnages à l'égard de la jettature. Nous avons constaté que certains pensent que Paul est réellement doté d'un pouvoir maléfique (Timberio, Gelsomina, Pepina, Virgilio Flascapa et le comte Altavilla) alors que d'autres ne semblent pas partager ce point de vue (Scazziga et Alicia). Toutefois, le commodore demeure partagé entre la croyance et le doute tout au long du récit. Tout comme cet homme, le lecteur lui-même ne parvient pas à prendre position à l'égard de la superstition à cause de la subjectivité de ces points de vue parce que chaque personnage semble avoir des raisons d'en vouloir à Paul ou de le défendre.

En dernier lieu, nous avons étudié les séquences oniriques pour montrer que les rêves ne font que prédire l'avenir et refléter les sentiments de Paul et d'Alicia. Ils leur permettent d'effectuer un retour sur eux-mêmes d'où cet effet de miroir entre le rêve et la réalité ou même entre les personnages et leurs angoisses. Aussi avons-nous constaté que les mêmes incidents peuvent avoir deux versions différentes : s'ils sont placés dans le cadre de la réalité, nous parlons de rêves. Mais, en les mettant dans le cadre de la superstition, nous évoquons plutôt des événements prémonitoires, d'où la superposition de cadres de références.

Ainsi, avons-nous prouvé que la nouvelle se construisait sur une ambiguïté narrative disjonctive liée à la superstition, en relevant des indices plus ou moins explicites. Par ailleurs, sachant que le fantastique est un genre qui se base essentiellement sur le paradoxe, nous avons relevé l'opposition existant entre le regard « funeste » du héros et le regard créateur de l'auteur. C'est ainsi que nous sommes parvenus à mettre en évidence cette ambiguïté implicite, une ambiguïté qui se rapporte au thème du regard et à l'écriture.

Nous avons en effet constaté que Gautier cite des peintres comme Van Dyck, Rubens ou Véronèse pour décrire les personnages. C'est ainsi qu'il parvient à rendre compte de l'originalité des artistes qui se trouvent sur le *Léopold*. Aussi utilise-t-il la couleur blanche et assimile Alicia à des fleurs afin de mettre au jour sa candeur et son esprit pur. D'un autre côté, nous avons noté que la description de Paul met de l'avant l'opposition existant l'être et le paraître, entre l'innocence et le maléfice. Paul est donc l'individu dont la physionomie est particulièrement énigmatique. Pour sa part, l'oncle d'Alicia est présenté comme un père

protecteur qui rappelle une confiserie ou même un indien. Quant au comte Altavilla, il se distingue par la perfection de ses traits.

L'étude des personnages nous a donc permis de démontrer que Gautier transforme l'écriture en peinture, les personnages en portraits peints et les espaces en toiles.

En étudiant l'espace, nous avons choisi de distinguer les lieux sur lesquels le protagoniste revient assez souvent (les lieux fixes) de ceux qu'il ne visite qu'une seule fois (les lieux passants). Nous avons constaté que même si les lieux passants (Pompéi, le *Léopold*) ne jouent pas un rôle important dans le déroulement des événements, l'auteur les décrit avec une grande précision. Toutefois, en évoquant les lieux fixes (la maison d'Alicia, l'hôtel de Rome), Gautier préfère laisser certains endroits dans l'anonymat et dépeindre d'autres avec précision. C'est ainsi que le lecteur ne connaîtra de l'hôtel de Rome que la cuisine où les serviteurs se retrouvent pour parler de la jettature et de la maison d'Alicia que le jardin et la chambre de l'héroïne.

Dès lors nous pouvons affirmer que la mise en abîme de la peinture dans l'écriture a deux fonctions : d'abord, elle permet de rendre compte du paradoxe existant entre le regard d'un artiste et celui d'un jettatore. Ensuite, nous pouvons noter que l'auteur décrit ses personnages en mettant de l'avant leur aspect extérieur, en dissimulant leurs sentiments et choisit de ne pas évoquer certains endroits. Ces indéterminations finissent par créer un certain suspense. Aussi donnent-ils au lecteur l'envie de progresser rapidement dans le texte pour tenter de remplir tous les « blancs » du récit.

En résumé, nous avons remarqué que l'ambiguïté narrative disjonctive se retrouve dans « La Morte amoureuse » et l'ambiguïté narrative polysémique dans « Le pied de momie ». Par ailleurs, la principale caractéristique de « Jettatura » est cette ambiguïté qui apparaît suite à l'opposition entre le regard destructeur et le regard créateur. En étudiant ces textes, nous avons donc pu observer trois types d'ambiguïtés narratives. Pouvons-nous dire pour autant que celles-ci sont les seules formes qu'on peut retrouver dans les récits gautiéristes? Il est bien difficile de répondre à cette question parce qu'à côté des ambiguïtés narratives, il existe aussi les ambiguïtés verbales.

Nous ne croyons donc pas être en mesure d'étendre ces conclusions à tous les récits de cet auteur, même si nous pouvons établir un rapprochement entre « Le pied de momie » et « La cafetière » (1831), par exemple. Cette étude de l'ambiguïté dans les récits gautiéristes n'est certes pas exhaustive, d'ailleurs, nous n'avons abordé que trois textes parce que l'ampleur de notre travail ne nous permettait pas plus. Mais, cette analyse contribue quand même à rendre compte des problématiques posées par un auteur comme Théophile Gautier dans ses écrits et de la difficulté de cerner le réel. Dans cette recherche, nous avons abordé l'ambiguïté en privilégiant le rapport que le rêve entretient avec la réalité et la superstition avec le rationalisme. Si dans « Jettatura », la mise en abîme de la peinture dans la littérature finit par créer l'ambiguïté fantastique grâce à l'opposition existant entre le regard du protagoniste et celui de l'auteur, ce même procédé pourrait être exploité d'une manière différente dans d'autres récits. Nous pouvons citer à ce propos l'exemple de « La Cafetière » où des portraits se détachent de leurs cadres et des musiciens descendent d'une tapisserie pour donner un concert. Par ailleurs, dans « Omphale » (1834), une reine mythique s'échappe d'une œuvre tissée pour devenir une amante nocturne. Il faudrait donc étudier ces deux textes de plus près pour voir que l'objet d'art peut rendre ces nouvelles particulièrement ambiguës.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

GAUTIER, Théophile, « La Morte amoureuse », in *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981, p. 115-150.

GAUTIER, Théophile, « Le pied de momie », in *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981, p. 177-194.

GAUTIER, Théophile, « Jettatura », in *Récits fantastiques*, Paris, Flammarion, 1981, p. 377-474.

Autres textes de Gautier

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

Articles sur les nouvelles de Gautier

ADAM, A et Bris, Michel, « Gautier et Samuel-Henri Berthoud, une source de *Jettatura* », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, Paris, n° 17, 1995, p. 63-76.

BRUNET, François, « Cohérence, rigueur et poésie dans *Jettatura* », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, Paris, n°17, 1995, p. 79-92.

GRANADA, Josefa Molina Rueda., « L'isolement métaphysique de Théophile Gautier à travers la coordonnée spatiale de *Jettatura* », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n°1, 1993, p. 171-187.

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

MET, Philippe, « Fantastique et herméneutique, le clair-obscur des signes dans *Jettatura* », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, Paris, n° 20, 1988, p. 72-91

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

MONTORO ARAQUE, M, « Mauvais œil : émergence, flexibilité, irridation... *Jettatura* de Théophile Gautier », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, Paris, n° 19, 1997, p. 61-71.

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

Textes sur Théophile Gautier

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

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

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

Articles sur Théophile Gautier et sur son écriture

BELLEMIN-NOËL, Jean, « Notes sur le fantastique. Textes de Théophile Gautier », in *Littérature*, n° 8, 1972, p. 3-23.

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

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

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

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

WHYTE, Peter, « La référence artistique comme procédé littéraire dans quelques romans et contes de Gautier », in *L'Art et L'Artiste*, t. 2, Actes du colloque international de Montpellier – Université Paul-Valéry, septembre 1982, p. 281-296.

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

Ouvrages et articles théoriques

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

- BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 413 p.
- BELLEMIN-NOËL, Jean, « Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques », *Littérature*, n°2, 1971, p. 103-118.
- BESSIÈRE, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse, coll. « Thèmes et textes », n° 255, 1974, 256 p.
- BOUVET, Rachel, *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Balzac-Le Goriot, Coll. « L'univers des discours », 1998, 306 p.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, José Corti, 1963, 348 p.
- CASTEX, Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1963, 468 p.
- FABRE, Jean, *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, 517 p.
- FINNÉ, Jacques, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 1980, 216 p.
- MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette supérieur, Coll. « Contours littéraires », 1992, 160 p.
- MELLIER, Denis, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, Coll. « Mémo », 2000, 63 p.
- NODIER, Charles, *Du fantastique en littérature*, Paris, Chimères, Coll. « Barbe bleue », 1989, 38 p.
- SCHNEIDER, Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1985, 425 p.
- STEIMETZ, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », n° 907, 1990, 126 p.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Littérature + Points », 1976, 188 p.
- VAX, Louis, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », 1963, 127 p.
- VAX, Louis, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, 230 p.

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

Dictionnaires

Girodet, Jean, *Grand dictionnaire de la langue française*, Paris, Bordas, 1976, vol. 3, t. 2.

Rey, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1999, Vol. 1, 2 et 3.

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