



HAL
open science

**Le fantastique littéraire en France et en Roumanie.
Quelques aspects au XIXe siècle : une rhétorique de la
(dé)construction ?**

Silvia Adriana Apostol

► **To cite this version:**

Silvia Adriana Apostol. Le fantastique littéraire en France et en Roumanie. Quelques aspects au XIXe siècle : une rhétorique de la (dé)construction ?. Littératures. Université Paris-Est; Universitatea din Pitești. Facultatea de Litere (România), 2011. Français. NNT : 2011PEST0007 . tel-00686613

HAL Id: tel-00686613

<https://theses.hal.science/tel-00686613v1>

Submitted on 10 Apr 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**UNIVERSITÉ DE PITEȘTI
FACULTÉ DES LETTRES**

**UNIVERSITÉ PARIS-EST
ÉCOLE DOCTORALE « CULTURES ET SOCIÉTÉS »**

**Thèse de doctorat
Domaine : Philologie**

APOSTOL SILVIA ADRIANA

**LE FANTASTIQUE LITTÉRAIRE EN FRANCE ET EN ROUMANIE.
QUELQUES ASPECTS AU XIX^e SIÈCLE : UNE RHÉTORIQUE DE
LA (DÉ)CONSTRUCTION ?**

Le 10 septembre 2011, Université de Pitești

Thèse dirigée par

ALEXANDRINA MUSTĂȚEA, professeur des universités, Université de Pitești

FRANCIS CLAUDON, professeur des universités, Université Paris-Est

MEMBRES DU JURY :

Yvonne GOGA, Professeur des universités, Université « Babeș-Bolyai » de Cluj-Napoca

Nicolae IOANA, Professeur des universités, Université « Dunărea de Jos » de Galați

Livia TITIENI, Maître de conférences HDR, Université « Babeș-Bolyai » de Cluj-Napoca

Laura BĂDESCU, Professeur des universités, Université de Pitești

**LE FANTASTIQUE LITTÉRAIRE EN FRANCE ET EN ROUMANIE.
QUELQUES ASPECTS AU XIX^e SIÈCLE : UNE RHÉTORIQUE DE
LA (DÉ)CONSTRUCTION ?**

Remerciements

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Madame Alexandrina Mustățea et à Monsieur Francis Claudon pour tous leurs conseils et pour le soutien qu'ils m'ont apportés tout au long de ma thèse. Par la même occasion, je voudrais les remercier d'avoir accepté de diriger cette thèse. Je leur suis gré de leur patience, de leur constante disponibilité ainsi que de leur présence sans faille à mes côtés.

Mes remerciements s'adressent également aux membres du jury, Mme Yvonne Goga, M. Nicolae Ioana, Mme Livia Titieni et Mme Laura Bădescu, qui ont bien voulu accepter cette responsabilité.

Je tiens à remercier mes anciens professeurs, à présent mes collègues du Département de Langues Romanes de l'Université de Pitești (particulièrement M. Gabriel Pârvan), d'avoir suivi tout mon parcours universitaire et de m'avoir accueillie avec chaleur et confiance.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance à tous ceux qui, d'une façon ou d'autre, ont facilité mes séjours à Paris : Mme Catherine Claudon, Delia et Guillaume Michel, Bianca Boularand.

Je remercie Cécile Folschweiller pour avoir bien voulu sacrifier son temps afin de se consacrer à la relecture de ma thèse.

Je remercie ma famille et mes amis pour m'avoir fortement encouragée et soutenue tout au long de mes études doctorales.

Enfin, un grand merci à ma mère et à Alessandro qui ont subi avec beaucoup de compréhension mes sautes d'humeur et mes états d'âme variables. Je remercie Alessandro pour tout son amour qui est plus fort que les limites de l'espace.

Résumés

Résumé français

Cette thèse se propose d'analyser le fantastique littéraire en France et en Roumanie par une méthode double : l'histoire des influences et des transferts culturels (approche diachronique) et l'étude de certains aspects communs aux textes fantastiques identifiés dans la poétique de la (dé)construction (approche synchronique).

Le corpus comprend des contes fantastiques provenus des espaces littéraires du XIX^e siècle français (Mérimée, Gautier, Maupassant, Villiers de l'Isle-Adam ou Barbey d'Aurevilly) et roumain (Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, Gala Galaction et Mateiu Caragiale). Bien que certains récits de ces derniers dépassent de peu le cadre strictement temporel du XIX^e siècle, le choix est motivé par un certain décalage temporel entre les deux littératures, par l'appartenance de ces écrivains à une première étape du fantastique littéraire roumain et, dans le cas de Mateiu Caragiale, par l'intertextualité explicite avec *Le rideau cramoisi* de Barbey d'Aurevilly.

L'étude prend comme fil conducteur l'idée de (dé)construction, prise non pas dans le sens philosophique de la méthode déconstructionniste conçue par Derrida, mais dans la lignée de la thèse formulée par Irène Bessière, notamment le double mouvement qui traverse le récit fantastique, la construction et la déconstruction d'univers.

Dans la première partie, la (dé)construction est rapportée au niveau de l'onomastique du fantastique (histoire du mot et de ses dénominations), car le terme « fantastique » est associé aux récits d'Hoffmann dans la traduction fautive de Loève-Weimars et un discours théorique et critique est construit à partir de Charles Nodier. La (dé)construction est aussi envisagée du point de vue de l'identité du fantastique en tant que genre littéraire. D'un côté, le fantastique puise ses sources, surtout thématiques, à la matière des mythes, des textes religieux, des croyances populaires, des légendes, des idéologies, des progrès scientifiques, etc. De l'autre côté, le remaniement fantastique (sa poétique) consiste à construire un « rapport fantastique » entre le réel et les autres éléments généralement considérés comme surnaturels, invraisemblables ou impossibles donnés pourtant comme sérieux, perceptibles et donc possibles.

La deuxième partie déroule un panorama d'histoire littéraire comparée franco-roumaine, où sont mises en question deux figures étrangères, Hoffmann et Poe, ainsi que les particularités de l'émergence du fantastique dans la littérature française et dans la littérature roumaine, liées au romantisme dans les littératures ouest-européennes, et au légendaire et au magique dans la littérature roumaine. On parle de (dé)construction des modèles étrangers – jeu de traduction chez Ion Luca Caragiale, imitation chez Nicolae Gane, etc. – et de construction d'un discours fantastique autochtone.

La troisième partie analyse quelques aspects qui caractérisent la rhétorique du fantastique, en soulignant les procédés par lesquels l'art de la persuasion se manifeste paradoxalement tant comme garantie que comme sappe des stratégies textuelles : la littéralisation des figures au niveau de la fiction ; l'hypervisibilité des figures (l'hyperbole, l'hypotypose) ; le résidu littéral du discours figuré en tant que principe de suggestion du surnaturel, l'objet en tant qu'indice réaliste et support des « déviations » fantastiques.

Mots clés : fantastique littéraire français, fantastique littéraire roumain, XIX^e siècle, (dé)construction, construction réaliste, brouillage fantastique, discours figuré, *monstration*, suggestion, littéralisation du figuré, dédoublement entre *savoir* et *croire*, objet.

Titlu, rezumat și cuvinte cheie în limba română

Câteva aspecte ale fantasticului literar francez și românesc în secolul al XIX lea. O retorică a (de)construcției?

Lucrarea de față își propune o examinare a fantasticului ca gen literar printr-un demers dublu, diacronic (istoria influențelor și transferurilor culturale) și sincron (cercetarea câtorva aspecte care țin de o modalitate comună textelor fantastice identificată în poetica (de)construcției).

Corpusul este constituit din povestiri fantastice ale mai multor scriitori francezi care sunt asociați unor curente sau mișcări literare diferite – Mérimée, Gautier, Maupassant, Villiers de l'Isle-Adam sau Barbey d'Aurevilly – cărora le adăugăm texte fantastice românești, aparținând lui Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, Gala Galaction și Mateiu Caragiale. Câteva dintre operele scriitorilor români amintiți depășesc cadrul strict temporal al secolului al XIX lea, alegerea noastră fiind motivată de faptul că textele la care ne referim sunt considerate ca făcând parte dintr-o primă etapă a prozei fantastice românești. În ceea ce îl privește pe Mateiu Caragiale, am ales să analizăm în mod excepțional nuvela *Remember*, din perspectiva intertextualității explicite cu nuvela *Le rideau cramoisi* a lui Barbey d'Aurevilly.

În centrul investigației fantasticului literar (limitat aici la povestiri scurte), am pus ideea de (de)construcție, pe care o urmărim la trei niveluri : un nivel onomastic (trecerea de la termenul « fantastic » la genul fantastic în literatură), un nivel diacronic (aparitia fantasticului ca gen literar și identitatea acestuia, o problemă abordată din perspectiva istoriei literare comparate și a teoriei recepției) și un nivel retoric, în accepție largă (o poetică a prozei fantastice). Subliniem faptul că nu folosim ideea de (de)construcție în sensul strict al conceptului filosofic lansat de Jacques Derrida. (De)construcția, așa cum este întrebuințată în lucrarea față, are ca sursă o teză formulată deja de Irène Bessière: poetica incertitudinii care se raportează la două proiecte opuse, dar coexistente, construcția și deconstrucția realului.

Primul nivel de abordare a (de)construcției în proza fantastică coincide cu prima parte a lucrării: definițiile fantasticului, diversele tipuri de abordări și delimitări ale acestuia și dicotomia fantastic / miraculos.

Cuvântul „fantastic” este propus de francezi, prin traducerea eronată a lui Loève-Veimars, ca etichetă pentru povestirile lui Hoffmann; în același timp, Nodier lansează un discurs teoretic și critic asupra fantasticului.

Încercările de definire a fantasticului, din perspective diverse pun în evidență aspecte comune ale acestuia, constituindu-se într-un proces de (de)construcție conceptuală. Reținem două direcții, una generală a cărei miză este supranaturalul și una restrictivă care încearcă să fixeze granițe. (De)construcția este pusă în discuție și din perspectiva identității genului fantastic. Pe de o parte, fantasticul face apel la surse tematice externe (miraculosul mitic, legendar, religios; ideologiile moderne, progresul științific, etc.), pe de altă parte, reconstrucția modernă a acestor surse tematice înseamnă o nouă poetică, care constă în construirea unui

„raport fantastic” între un univers real și acele elemente considerate în mod general supranaturale, neverosimile, imposibile, sau nelogice, prezentate în așa fel încât lasă iluzia unei realități.

Cea de a doua parte a tezei este consacrată unui parcurs istoric al fantasticului literar, printr-o abordare comparativă, punând în discuție efectul receptării operei lui Hoffmann și a lui Poe în spațiul literar francez, rolul traducerilor-adaptări după Poe făcute de Ion Luca Caragiale, dar și aspecte care apropie și diferențiază experiența scriptică a fantasticului, legat de romantism în literatura occidentală, legat, mai degrabă, de legendar și magic în literatura română. Vorbim despre (de)construcția modelelor străine și despre construirea unui discurs fantastic autohton.

În cea de a treia parte cercetăm câteva aspecte ale retoricii fantasticului prin care arta persuasiunii se manifestă în mod paradoxal atât ca o garanție cât și ca o subminare a strategiilor textuale, având responsabilitatea de a verosimiliza neverosimilul : literalizarea discursului figurat la nivel ficțional ; hiper vizibilitatea figurilor (hiperbola, hipotipoza) ; interpretarea literală a discursului figurat ca principiu al sugerării supranaturalului; obiectul în dubla calitate de indice realist și de generator al devierilor fantastice.

Cuvinte cheie : fantasticul literar francez și românesc, secolul al XIX lea, (de)construcție, construcție realistă, bruieră fantastică, discurs figurat, punere în scenă, sugerare, literalizarea discursului figurat, dedublarea între „a ști” și „a crede”, obiect.

Title, Abstract and Key words in English

Several Aspects of The French and Romanian Literary Fantastic in The XIXth century. A Rhetoric of (De)construction?

The present study is aimed at examining the fantastic as a literary genre by means of a twofold endeavour, which could be seen both as a diachronic (the history of cultural influences and transfers) and as a synchronic one (an investigation into several aspects that are related to a common modality of fantastic texts identified in the poetics of (de)construction).

The corpus of this paper is made up of fantastic stories created by several French writers that are traditionally associated with various trends or literary movements - Mérimée, Gautier, Maupassant, Villiers de l'Isle-Adam or Barbey d'Aurevilly – to whom we will add Romanian fantastic texts written by such various literary figures as Mihai Eminescu, Ioan Luca Caragiale, Gala Galaction and Mateiu Caragiale. Some of the works produced by the Romanian writers mentioned above surpass the strict temporal framework of the XIXth century, yet our choice is motivated by the fact that the texts under scrutiny are traditionally considered as belonging to a first stage of the Romanian fantastic prose. As far as Mateiu Caragiale is concerned, we have exceptionally chosen to deal with the short story entitled *Remember* from the perspective of the explicit intertextuality with Barbey d'Aurevilly's *Le rideau cramoisi*.

At the core of our investigation of the literary fantastic (in this context limited to short stories) we have placed the idea of (de)construction, which is to be followed on three levels: an onomastic level (the transition from the term “fantastic” to the fantastic genre in literature), a diachronic level (the emergence of the

fantastic as a literary genre and its identity, an issue to be addressed from the perspective of literary history and the theory of reception) and a rhetorical level in its broad sense (a poetics of fantastic prose fiction). We will emphasize the fact that our intention is not to use the idea of (de)construction in the strict sense of the philosophical concept launched by Jacques Derrida. The significance of (de)construction employed in this paper is based on a thesis already formulated by Irene Bessièrè - the poetics of uncertainty that is related to two projects that are opposite, but still coexist, i.e. the construction and deconstruction of the real.

The first level of approaching (de)construction in the wider context of the fantastic prose coincides with the first part of our paper, which includes various definitions of the fantastic, different types of approaches and boundaries that can be applied to it and the famous dichotomy between the fantastic and the miraculous. The term “fantastic” was proposed by the French through Loève-Weimars’s erroneous translation, as a label for Hoffmann’s tales, while Nodier launches a theoretical and critical discourse on the fantastic.

The attempts to define the fantastic from different perspectives reveal some common aspects that it possesses, thus assuming the shape of a process of (de)construction. We mainly take into account two directions, a general one whose stake is the supernatural, and a restrictive one trying to set boundaries. (De) construction is also discussed from the perspective of the identity of the fantastic genre. On the one hand, the fantastic resorts to external thematic sources (the mythical miraculous, the legendary, the religious, modern ideologies, scientific progress etc.), on the other hand, the modern reconstruction of these sources presupposes a new poetics, which consists in building a “fantastic report” between a real world and those elements that are generally considered supernatural, implausible, impossible or illogical, presented in such a manner as to produce the illusion of reality.

The second part of the thesis aims at tracing the historical journey of the literary fantastic through a comparative approach, bringing under scrutiny the effects of the reception of Hoffmann’s and Poe’s work in the French literary space, the role of the translation-adaptation of Poe’s works made by Ion Luca Caragiale, but also matters that bring closer and differentiate the scripted experience of the fantastic, linked to Romanticism in Western literature, but rather linked to the legendary and magical in Romanian literature. We are talking about the (de)construction of foreign models and about the construction of an indigenous fantastic discourse.

In the third part of this paper we examine several aspects of the fantastic rhetoric through which the art of persuasion occurs paradoxically as both a guarantee and as a subversion of the textual strategies, being endowed with the responsibility of making the implausible plausible: the literalization of the figurative discourse at the fictional level, the hyper visibility of tropes (the hyperbole, the hypotyposis), the literal interpretation of the figurative discourse as a principle of suggesting the supernatural, the object in its double hypostasis as a realist index and a generator of fantastic deviations.

Key words: French and Romanian literary fantastic, the XIXth century, (de)construction, realistic construction, fantastic interference, figurative speech, mise-en-scène, suggestion, the literalization of the figurative discourse, dedoubling between “to know” and “to believe”, object.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	10
I. PREMIÈRE PARTIE : ONOMASTIQUE	22
CHAPITRE 1 : LE FANTASTIQUE ET SA DÉNOMINATION	23
1. Du mot au genre	23
2. Approches et délimitations du fantastique littéraire	29
3. Fantastique e(s)t merveilleux ?	31
II. DEUXIÈME PARTIE : HISTORIQUE. LE FANTASTIQUE EN FRANCE ET EN ROUMANIE	48
CHAPITRE 2 : LE FANTASTIQUE FRANÇAIS AU XIX^e SIECLE	49
1. Le fantastique français : un genre bâtard ?	52
2. <i>Le Diable amoureux</i> : esquisse d'un moule nouveau	54
CHAPITRE 3 : HOFFMANN ET POE DANS L'HISTOIRE DU FANTASTIQUE FRANÇAIS	61
1. Un fantastique naissant : Nodier et la réception d'Hoffmann en France	62
2. Edgar Allan Poe et une nouvelle étape fantastique	70
CHAPITRE 4 : LE FANTASTIQUE ROUMAIN AU XIX^e SIECLE	84
1. Le contexte des premières expériences fantastiques	85
1. 1. Authenticité nationale et échos étrangers. Le rôle de la presse et les orientations de la littérature roumaine moderne	86
1. 1. 1. <i>Dacia Literară</i> et le romantisme roumain	88
1. 1. 2. <i>Junimea</i> et <i>Convorbiri Literare</i>	94
1. 1. 3. Sur le rôle des traductions	97
2. Une diachronie possible. Deux étapes d'évolution du fantastique roumain	105
3. Ion Luca Caragiale – traducteur de Poe	119
3.1. Modulations	122
3. 2. Transpositions et suppressions	125
3. 3. Périlinguistique civilisationnelle	127
III. TROISIÈME PARTIE. RHÉTORIQUE - L'EXPRESSION DU FANTASTIQUE : UNE (DÉ)CONSTRUCTION ?	138
CHAPITRE 5 : L'UNIVERS FICTIONNEL DU FANTASTIQUE	139
1. Ordre naturel et ordre surnaturel	139
2. Construction réaliste et brouillage fantastique	142
CHAPITRE 6 : MONTRER ET SUGGÉRER L'IMPOSSIBLE	205
	8

1. Rhétorique de la « monstration » / Rhétorique de la suggestion	206
2. La double modélisation fantastique – théorie de Denis Mellier	211
CHAPITRE 7 : DU DISCOURS FANTASTIQUE	218
1. Le discours figuré en tant que suggestion et monstration du fantastique	219
1. 1. Le discours figuré – une esquisse de fiction	224
1. 2. Littéralisation du figuré et (dé)monstration fantastique	228
<i>Véra, Sărmanul Dionis (Le Pauvre Dionis)</i>	228
1. 3. Hypervisibilité des figures, monstration du surnaturel. L’hypotypose et l’hyperbole	232
<i>Sărmanul Dionis (Le Pauvre Dionis), Moara lui Călifar (Le Moulin de Califar), Qui sait ?</i>	232
1. 4. La suggestion fantastique : entre « savoir » et « croire »	246
<i>Lokis, Sărmanul Dionis (Le Pauvre Dionis), La Morte Amoureuse</i>	246
1. 5. Le discours ensorcelant et la possibilité de l’impossible	267
<i>La Morte Amoureuse et Copca Rădvanului (Le Trou du carrosse)</i>	267
1. 5. 1. Prêtre / Sorcière	269
1. 5. 2. Feu /vs/ Eau	273
2. Art du mystère et intertextualité - un autre type de (dé)construction	285
<i>Remember et Le Rideau cramoisi</i>	285
CHAPITRE 8 : L’OBJET DANS LA RHÉTORIQUE FANTASTIQUE - INDICE	
RÉALISTE ET GÉNÉRATEUR DU FANTASTIQUE -	293
1. L’objet – élément du rapport merveilleux / fantastique	295
2. L’objet et la syntaxe du récit fantastique	298
2. 1. L’objet dans des endroits stratégiques : en Situation initiale et en Situation finale	299
<i>Omphale, Sărmanul Dionis (Le Pauvre Dionis), Le Horla, Véra, Remember</i>	299
2. 2. Quand l’objet est limite entre Situation initiale et Complication	308
<i>La Hanul lui Mânjoală (A l’Auberge de Manjoala), L’Intersigne</i>	308
3. L’objet et la sémantique du texte	316
<i>Copca Rădvanului (Le Trou du carrosse), La Cafetière, Le Pied de momie, La chevelure,</i>	
<i>Remember, Le Rideau cramoisi, Véra</i>	316
3. 1. L’objet et les interactions fantastiques	321
3. 2. L’objet et les mutations fantastiques	323
3. 3. L’objet et les apparitions fantastiques	325
CONCLUSION GÉNÉRALE	334
ANNEXE	340
BIBLIOGRAPHIE	343
INDEX DES AUTEURS	358

Introduction

“solo quando ordine e disordine si manifestano e si mescolano tra loro si ottengono le più forti emozioni che alimentano, a volte ordinatamente, a volte disordinatamente, le nostre azioni”¹

(Gerardo Iovane, *Scienza, Coscienza e Conoscenza*)

Parmi les différents genres littéraires le fantastique semble assez récent, si l'on pense au moment où le terme « fantastique » a été introduit dans l'histoire des idées littéraires pour rendre compte d'un certain type de contes que le Romantisme ouest-européen invente, pour ainsi dire. En tout cas il se porte fort bien.

Plusieurs centres de recherches lui sont consacrés, parmi lesquels les plus représentatifs en France sont le GERF² (Groupe d'études et de recherches sur le fantastique) et le CERLI³ (Centre d'études et de recherches sur les littératures de l'imaginaire). Des livres réputés ont assuré sa promotion, les travaux de Pierre-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois ont dirigé l'attention vers une réflexion critique sur le fantastique en tant que genre littéraire et ont mis en question le rapport qu'il entretient avec le réel et le surnaturel. Mais c'est la fameuse théorie du fantastique comme « hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement

¹ Iovane, G., *Scienza, Coscienza e Conoscenza*, Aracne, Roma, 2005, p. 25.

² Fondé par Jean Marigny en 1984 à l'Université Grenoble III. *Les Cahiers du GERF*, dont le premier numéro a paru en 1987, réunissent des articles consacrés au fantastique dans la littérature et dans les arts, des communications faites pendant les colloques et séminaires dédiés au fantastique.
<http://w3.ugrenoble3.fr/ellug/index.html/fileadmin/template/ellug/Telechargements/REVUES/ANTEGERF.PDF> (17.06.11).

³ Fondé par Maurice Lévy en 1979. C'est un groupe de recherches consacré principalement à l'étude du fantastique et de la science-fiction. Le CERLI organise périodiquement des colloques et des séminaires et publie, depuis le premier colloque à l'Université de Toulouse-Le Mirail en 1980, les Cahiers du CERLI.
<http://www.cerli.org/> (17.06.2011).

En 2011 un colloque important est dédié au fantastique : *Apparitions fantastiques*, organisé par CRILA-CERLI-CERIEC à l'Université d'Angers (24-26 novembre 2011) et en 2012, le Colloque du CERLI, 29-30 novembre 2012 aura comme objectif une mise à jour des théories sur les genres de l'imaginaire, et surtout le questionnement sur la pertinence de l'opposition fantastique/merveilleux.

Il paraît d'ailleurs que la voie vers laquelle l'on se dirige en matière de genres de l'imaginaire est de « redonner toute sa place au merveilleux, parent pauvre de la vulgate todorovienne et de la critique moderniste ».

http://www.ages-info.org/spip/IMG/pdf/Cfp_Arras-Cerli_2012.pdf (24.06.11).

en apparence naturel »¹ qui a marqué le plus le discours critique sur le fantastique. D'autres noms tels que Jean Bellemin-Noël, Irène Bessière, Jean Pierrot, Jean Marigny, Jean Fabre, Denis Mellier, Nathalie Prince, Roger Bozzetto, Antonia Fonyi ont continué le débat critique sur les genres de l'imaginaire parmi lesquels le fantastique semble avoir été privilégié du point de vue d'une recherche de sa poétique².

Mais surtout des auteurs, de grands auteurs s'y sont adonnés avec passion, on pense à Poe, et aussi à son traducteur Baudelaire, on pense à Maupassant, on pense à Borgès et à toute l'école du « réalisme magique » sud-américain.

On ne sera donc pas étonné que la Roumanie y ait pris, elle aussi, sa part. On dit la Roumanie, plutôt que les écrivains roumains, surtout en ce qui concerne la réception à l'étranger, car des romans célèbres tels que *Le Château des Carpathes* (1892) de Jules Verne ou *Dracula* (1897) de Bram Stoker ont comme cadre la région de la Transylvanie, « contrée des vampires » – stéréotype encore accolé à la Roumanie, même de nos jours.

Il y a, par contre, une partie de la critique roumaine qui a considéré que le fantastique, au sens que les travaux critiques et théoriques français en avaient donné, n'était pas compatible avec la structure classique de l'esprit roumain, avec la pensée « claire et précise » qui serait l'une des « orientations fondamentales du tempérament ethnique roumain »³. Pourtant de grands écrivains roumains s'y sont adonnés eux aussi avec passion : Mircea Eliade, Cezar Petrescu, Oscar Lemnaru, Vasile Voiculescu, Ștefan Bănuțescu.

Nous ne mettons pas en question la « vocation pour le fantastique » des écrivains roumains. La réponse que le critique Eugen Simion a donnée à l'article de Philippide n'admet plus de position équivoque à ce sujet : les exemples choisis par Alexandru

¹ Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, (1970, 1ère édition), Collection Points, Paris, 1976, p. 29.

² Idée exposée dans l'appel aux contributions au Colloque du CERLI ; http://www.ages-info.org/spip/IMG/pdf/Cfp_Arras-Cerli_2012.pdf (24.06.11).

³ Nous faisons référence à l'article de Al. Philippide „Fantastic și Senzațional” (in *Contemporanul*, 21 février 1969) qui considère que les écrivains roumains n'ont pas de vocation spéciale pour le fantastique, ce qui serait un phénomène qui caractérise l'esprit roumain même: „trebuie să presupunem că slaba înclinare către fantastic la scriitorii noștri este un fenomen caracteristic pentru firea românească însăși.”

On retrouve la même idée chez Constantin Ciopraga ou Adrian Marino.

Ciopraga, C., *Personalitatea Literaturii Române*, Cap. „Dimensiunile fantasticului”, Editura Junimea, Iași, 1973;

Marino, A., *Dicționar de idei literare*, Cap. „Fantasticul”, Editura Eminescu, București, 1973.

Philippide pour soutenir l'idée du manque de vocation pour le fantastique chez les écrivains roumains, ne font, selon Eugen Simion, que démontrer le contraire¹. Ce que l'on considérerait comme des caractéristiques de l'esprit roumain et de la littérature roumaine - le réalisme classique, la pensée claire et précise, le goût pour les symboles „clairs”, l'ironie philosophique - ne sont pas des arguments contre la compatibilité entre « l'esprit roumain » et le fantastique, mais bien au contraire. Le réalisme classique et l'art précis d'un Mérimée, par exemple, deviennent atouts mis au service de la construction du fantastique.

Notre étude a comme objet d'analyse le récit fantastique au XIX^e siècle dans deux espaces littéraires, français et roumain, dont nous traiterons par une méthode double: l'histoire des influences et des transferts culturels (approche diachronique qui passe par la théorie de la réception active de Jauss²) et l'étude de quelques aspects qui tiennent à une modalité commune des textes fantastiques que nous avons identifiée dans une poétique de la (dé)construction.

Bien que le terme « (dé)construction » renvoie par son aspect phonétique au concept de „déconstruction” du philosophe Jacques Derrida, nous soulignons le fait que, dans notre étude, nous n'utilisons pas l'idée de (dé)construction au sens philosophique de la méthode déconstructionniste conçue par Derrida. Notre emploi de l'idée de (dé)construction est à comprendre dans la lignée de la thèse formulée par Irène Bessière. Il s'agit de la « poétique de l'incertitude » dans le récit fantastique, qui consisterait dans deux projets contradictoires et coexistants: « constitution de la réalité » et « déréalisation »³.

¹ L'article d'Eugen Simion est construit en tant que réponse polémique à l'article de Philippide cité précédemment.

« Presque tous les courants et les écoles littéraires, cultivent, après les romantiques, le fantastique, dans leurs styles propres et avec leurs symboles caractéristiques. »

« Le fantastique démontre une grande force d'adaptation, c'est l'ombre fatale qui accompagne toutes les doctrines esthétiques et toutes les formes littéraires. L'opération d'en nier l'existence est tout aussi réussie que le processus où l'on séparerait l'ombre des objets. Toutefois, la littérature a conçu une possibilité d'entreprendre cette impossibilité : le contrat avec le diable. Mais, à ce propos, il y a les écritures fantastiques [...]

Je ne peux pas croire que la grande vocation d'Eminescu soit disparue et que personne n'ait plus trouvé la clef d'or de sa prose. » (n.t.) Simion, E., „Vocația fantasticului”, in *România literară*, Anul II, nr. 11 (23), Joi 13 martie 1969, p. 3.

² Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Ch. *L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire*, traduit de l'allemand par Cl. Maillard, préface de Jean Starobinski, NRF, Editions Gallimard, Paris, 1978.

³ Bessière, I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Librairie Larousse, Paris, 1974.

L'unique trait par lequel on pourrait lier le concept de « (dé)construction », tel que nous employons, à la déconstruction derridienne est l'effet de « différance »¹ engendré par la graphie que nous avons choisie: **(dé)construction**. L'on pourrait parler de « différance » en ce sens que le préfixe “dé” introduit la notion de rupture, de ravage, qui s'associe ainsi à l'idée de “construction”. Or, toute une réflexion critique sur le fantastique en tant que genre littéraire s'est développée autour de l'idée de « rupture ». Les définitions de Pierre-Georges Castex, de Louis Vax, de Roger Caillois ou d'Adrian Marino ont au centre les notions d' « intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle »², de « rupture des constantes du monde réel »³, de « rupture de l'ordre reconnu »⁴, de « destruction d'un équilibre préexistant »⁵.

En écrivant (*dé*)*construction*, les deux mots, déconstruction et construction, ne sont perçus qu'au niveau graphique, la graphie-même engendrant un glissement d'un sens à l'autre. Un mouvement du type « va-et-vient » est ainsi créé d'un terme à l'autre, ce qui annule finalement l'opposition binaire *construction/déconstruction* (ou destruction). Le même mouvement double caractérise le récit fantastique, du moins nous voulons le démontrer.

Le corpus de notre étude est constitué de récits fantastiques appartenant à plusieurs écrivains français qui se rattachent à des courants ou mouvements littéraires différents - Mérimée, Gautier, Maupassant, Villiers de l'Isle-Adam ou Barbey d'Aurevilly – auxquels

« Le récit fantastique est à lui-même son ressort, comme tout récit littéraire. (...) Il est commandé de l'intérieur par une dialectique de **constitution** de la réalité et de **déréalisation** propre au projet créateur de l'auteur. » (p. 11)

Elle note à propos de l'originalité du *Diable Amoureux* : « Or l'intérêt du texte est de poser, dès son début, l'ordre naturel et l'ordre surnaturel (par le thème de la cabale), pour les déconstruire simultanément et installer l'incertitude sur tout signe, avant de rétablir in fine leur coexistence complémentaire. » (p.57).

¹ Derrida, J., *L'écriture et la différence*, Collection « Tel Quel », Editions du Seuil, Paris, 1967.

Consulté en format PDF à l'adresse : http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/ecriture_difference.pdf (10.06.11).

Nous avons de même consulté l'article de Lucie Guillemette et Josiane Cossette (2006), « Déconstruction et différance », in Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com>. (10.06.11).

² Castex, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p. 8.

³ Vax, L., *L'Art et la littérature fantastiques*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 1974, p. 5.

⁴ Caillois, R., *Anthologie du fantastique*, Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 10.

⁵ „(...) orice raport fantastic distruge un echilibru preexistent, o stare anterioară de armonie ori stabilitate, înlocuită printr-un nou echilibru, ce i se substituie și care deschide posibilitatea unei noi rupturi.” Marino, A., *Dicționar de idei literare*, Cap. „Fantasticul”, Editura Eminescu, București, 1973, p. 661.

s'ajoutent des récits fantastiques roumains de Mihai Eminescu, de Ion Luca Caragiale, de Gala Galaction et de Mateiu Caragiale. Certaines œuvres fantastiques de ces derniers dépassent de peu le cadre strictement temporel du XIX^e siècle, il s'agit de *Moara lui Călifar* (1902) et *Copca Rădvanului* (1910) de Gala Galaction. Il faut préciser dès le début l'existence d'un certain décalage temporel, illustré à chaque fois que la littérature roumaine est mise en discussion par rapport à la littérature française et, plus généralement, par rapport aux littératures ouest-européennes. Dans son article en 1868, *În contra direcției de astăzi în cultura română* (*Contre la direction actuelle de la culture roumaine*), Titu Maiorescu critiquait l'emprunt des « formes » de la culture et de la littérature ouest-européenne sans la compréhension du « fond » historique et culturel qui a été à la base de ces formes modernes ; Titu Maiorescu expliquait ce phénomène par le « réveil » de la société roumaine qui, avant 1820, avait été « noyée dans la barbarie de l'Orient »¹. Mais, notre choix des récits roumains est principalement justifié par le rattachement de ces œuvres à ce que l'on considère comme une première étape du fantastique littéraire roumain, redevable tant à la tradition fantastique occidentale, avec les deux voies d'influence, française et allemande, espaces où le XIX^e siècle est communément appelé le siècle d'or de la nouvelle fantastique, qu'à la veine traditionnelle éprise de mystère, de légende et de mythe. En ce qui concerne Mateiu Caragiale, nous avons choisi de traiter à titre exceptionnel de son récit *Remember*, écrit en 1911 et publié en 1924, du point de vue de l'intertextualité explicite avec *Le rideau cramoisi* de Barbey d'Aurevilly, d'autant plus que ce « dandy », comme la critique a nommé Mateiu Caragiale, est souvent rattaché aux deux grands décadents français, Barbey d'Aurevilly et Villiers de l'Isle-Adam. Comme tout choix implique une part de subjectivité, nous n'avons aucune prétention d'exhaustivité.

En dépit des spécificités de chaque littérature appartenant à un espace différent, il y a toujours des interdépendances, une couche « palimpsestique » qui les relie. La

¹ Maiorescu, T., „În contra direcției de astăzi în cultura română”(1868), in *Critice*, Editura Minerva, București, 1984, pp. 122-130.

De même dans l'article sur les débuts de la littérature artistique en Roumanie, Șerban Cioculescu affirme le fait que:

« Notre littérature du siècle passé ne connaît les débuts de son affirmation qu'à partir de la génération de 1830. Nous n'avons pas expérimenté, comme les autres littératures voisines, le contact direct avec la problématique romantique. L'expérience intérieure du romantisme est restée étrangère pour nous. Nos écrivains ne sont pas passés par une crise morale, d'essence faustienne, démoniaque ou égotique, comme ce fut le cas, dans d'autres pays, des héritiers spirituels de Goethe, Byron ou Chateaubriand. » Cioculescu, Ș., „Începuturile literaturii artistice”, in Cioculescu, Ș., Vianu, T., Streinu, V., *Istoria literaturii române moderne*, Editura didactică și pedagogică, București, 1971, p. 7.

constitution du corpus, tout comme la « construction » d'une petite anthologie, qui est par excellence un « objet littéraire », « fabriqué »¹, est le résultat d'un travail de mise en relation et de recherche des liens intertextuels des textes similaires et pourtant différents, qui, par leurs différences mêmes, mettent en évidence ce qu'ils ont de commun.

La recherche des interdépendances passe inévitablement, lors du travail sur le fantastique, par l'épreuve de la définition du fantastique que certains considèrent comme « attitude mentale d'une personnalité devant une réalité donnée, banale ou insolite »², caractérisée par la transformation de la réalité à travers un processus de transgression ou de négation des catégories mentales de l'espace, du temps, de la causalité, de la possibilité et de l'existence, et qui existe dans l'homme depuis la nuit des temps, alors que d'autres le considèrent comme catégorie générique, née de la Raison et s'érigant contre la Raison, à la fin du XVIII^e siècle.

Le discours critique sur le fantastique littéraire *hésite* (pour employer un terme qui a fait fortune dans la critique fantastique depuis Todorov) et occupe des espaces variables entre deux positions. La première, plus étendue, se fonde sur une confusion volontaire du fantastique et de la fantaisie ou, plus généralement de l'imaginaire, et met au cœur du fantastique l'élément surnaturel (irréel, bizarre, étrange, impossible, miraculeux – mythique, légendaire, religieux -, etc.) en tant que fruit de l'imagination créatrice, ayant pour résultat un monde où tout est possible. L'autre position, plus restrictive, cherche à fixer les cadres du genre fantastique par rapport aux autres genres de l'imaginaire ; les notions de « vraisemblable » et de « réel » y sont mises de plain-pied avec le surnaturel.

D'ailleurs, notre intérêt pour le fantastique est né, aussi paradoxale que cela puisse sembler à première vue, de l'observation de l'art lucide, savant, réaliste de Prosper Mérimée, premièrement dans ses nouvelles appelées « réalistes », qui nous ont conduits vers l'étude de ses récits fantastiques, où l'insinuation du surnaturel dans le réel connu et banal se fait à coups de suggestions progressives, par maints détails inquiétants car à peine perceptibles, dans une parfaite maîtrise de l'art de conter. L'objet de notre étude est tout ce travail de « construction » du fantastique, notamment d'un rapport compétitif et, par là, contradictoire et déconcertant, entre un réel vraisemblable et un surnaturel inexplicable et

¹ Mavrodin, I., *Proză fantastică franceză*, Antologie, prefată și prezentări de Irina Mavrodin, Colecția Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, București, 1982, p. VI.

² Biberi, I., *Fantasticul, atitudine mentală*, in *Eseuri literare, filosofice și artistice*, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 220.

inacceptable du point de vue rationnel, que la logique interne du récit s'efforce de rendre visible et vraisemblable, donc de justifier et de postuler comme réel¹. En d'autres termes, l'objet de notre étude est justement cet art « pris au sérieux » (selon le mot célèbre de Nodier²).

Au centre de l'investigation du fantastique littéraire (limité ici à des récits brefs), nous avons mis l'idée de (dé)construction, dont nous traiterons à trois niveaux : une onomastique (histoire du mot et de ses dénominations), un historique (émergence du fantastique comme genre littéraire et son identité, une question d'histoire littéraire comparée) et une rhétorique du fantastique (poétique du fantastique).

Le premier niveau coïncide avec la matière de la première partie, notamment les définitions du fantastique en tant que genre. Les diverses approches (historique, thématique, structurale, psychanalytique), si différentes soient-elles, mettent en évidence des aspects communs du fantastique, issus de points de vue complémentaires, contraires, nouveaux, bref un processus de (dé)construction conceptuel. De plus, l'idée de « destruction », de « rupture » est celle qui revient le plus souvent dans les définitions du fantastique, et c'est sur cette idée que l'on fait communément la distinction entre le fantastique et les autres genres « voisins ». La distinction entre merveilleux et fantastique y est le souci premier. Le fantastique, ce terme fourre-tout, est-il aussi un genre fourre-tout ? Un *remake*³ (une reconstruction moderne) du merveilleux (mythique, légendaire, religieux, etc.) ?

Cette question renvoie à un autre niveau d'analyse de la (dé)construction du fantastique. Il s'agit d'une approche diachronique, à la recherche des sources du fantastique littéraire, où nous aurons une vue d'ensemble sur les circonstances où se produit l'émergence du fantastique littéraire. La naissance officielle du fantastique est fixée, du moins pour l'histoire des idées, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles et l'on fait coïncider la gloire du fantastique avec celle du romantisme. La deuxième partie prend ainsi en

¹ Sergiu Pavel Dan parlait d'un rapport « insurrectionnel » entre deux réels, le réel vraisemblable et le réel invraisemblable (« surnormal »). Dan, S. P., *Fețele fantasticului: delimitări, clasificări și analize*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 18.

² Nodier, Ch., « Du fantastique en littérature », in *Revue de Paris*, décembre 1830, repris dans *Œuvres complètes*, t. V, *Rêveries*, Editions Slatkine Reprints, Genève, 1998, p. 78.

³ Suivant les vues de Francis Claudon. Claudon, Fr., *Les sources littéraires du fantastique*, communication présentée au Colloque de l'Opéra Comique, Acte III, *Le Fantastique dans l'Opéra Romantique Français*, 23-24 janvier 2009.

considération les diachronies et les géographies du fantastique littéraire, car rien ni personne ne peut se soustraire à l'influence du temps, du lieu et des mentalités d'une époque (la contre-réaction étant elle aussi un type d'influence). Le fantastique littéraire français a-t-il des traits « bâtards » ? Où situer *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte ? Comment rendre compte du discours critique sur le fantastique lancé par Nodier à l'époque même où les récits d'Hoffmann ont tant de succès en France ? Quel est l'enjeu de la réception des récits brefs d'Edgar Allan Poe ? Autant de questions que nous posons en ce qui concerne l'espace fantastique français et auxquelles nous essaierons de répondre.

D'autre part, la scène littéraire roumaine au XIX^e siècle nécessite un regard général sur une société et une nation qui connaissent de profonds changements. C'est le siècle de la décadence phanariote et le siècle des grandes révolutions (la révolution de Tudor Vladimirescu, en 1821, et la Révolution roumaine de 1848), ainsi que le siècle sous lequel se réalise l'union des Principautés roumaines, en 1859 et se proclame l'Indépendance nationale, en 1877. La littérature « artistique »¹ se forme dans le même temps que s'affirme l'union et la nation. Si l'histoire littéraire en France relie la naissance du fantastique au romantisme, l'encadrement historique du fantastique roumain par rapport aux courants littéraires est beaucoup plus difficile, vu le caractère précipité de l'évolution de la littérature roumaine moderne au XIX^e siècle, laquelle passe en moins d'un siècle de traductions ou d'écrits à caractère mimétique au synchronisme² européen de la période symboliste. Parler du fantastique roumain au XIX^e siècle c'est aussi parler de la littérature en général à cette époque-là, une littérature nationale à ses débuts et une littérature moderne dont les principales directions sont à chercher dans les programmes de deux courants littéraires: *Dacia literară*³ (du nom de sa revue) et *Junimea*¹ (avec sa revue

¹ Cioculescu, Ș., *Începuturile literaturii artistice*, in Cioculescu, Ș., Vianu, T., Streinu, V., *Istoria literaturii române moderne*, Editura didactică și pedagogică, București, 1971, p. 7.

² Terme consacré dans l'histoire de la littérature roumaine par Eugen Lovinescu pour rendre compte du phénomène à travers lequel la littérature roumaine moderne s'inscrit dans la « contemporanéité », dans « l'actualité » des littératures européennes.
Lovinescu, E., *Istoria civilizației române moderne* (Editura Ancora, București, 1924-1925), réédit., Editura Științifică, București, 1972.

³ Revue fondée en 1840 par Mihail Kogălniceanu. Bien qu'elle n'ait parue que pendant quelques mois (mars 1840 - août 1840), la revue a joué un rôle très important dans la culture et littérature roumaines. C'est la première revue roumaine qui ait présenté un programme culturel et littéraire de manière claire. L'*Introduction* au premier numéro de la revue présente les principes du courant « quarante-huitard », parmi lesquels : l'importance d'une unité linguistique nationale, le développement de l'esprit critique, la création d'une littérature nationale puisée à l'histoire, la nature et le folklore autochtones.

« Convorbiri literare » (Entretiens littéraires)). D'où vient donc le scepticisme manifesté par la critique littéraire en ce qui concerne la « vocation » pour le fantastique des écrivains roumains, ainsi que la possibilité d'une approche diachronique du fantastique roumain ?

La théorie de la réception², au sens de réception active, rend possible, tout comme dans le cas de l'espace fantastique français, une approche diachronique du fantastique roumain, à cette différence que l'écart séparant les premières manifestations fantastiques en Occident et en Roumanie permet, grâce à l'avantage du « décanage »³, la réception de toute une tradition fantastique occidentale sous-jacente chez les écrivains roumains qui s'essayaient au fantastique, et dans le même temps la déconstruction des modèles et l'empreinte de l'originalité autochtone, comme réponse aux « directions » de la littérature roumaine moderne.

Le cas particulier des traductions de Ion Luca Caragiale d'après Poe, via Baudelaire, sera un exemple d'« exercice fantastique », comme le produit d'une expérience de laboratoire (Caragiale parle d'ailleurs de son « atelier » de fabrication de littérature) ; les réécritures de Caragiale d'après Poe s'inscrivent dans les actes de création d'œuvres censées construire un nouveau type de contrat de lecture et par là un nouveau modèle interprétatif que réclame le texte fantastique. La traduction y est à la fois exercice de construction, au niveau de la réception, car un processus d'approche progressive de la spécificité du genre fantastique y est mis en marche, par la monstration d'un certain type de fantastique, et déconstruction, toujours progressive, de ce modèle même, par la réécriture, et donc un exercice de construction d'un discours fantastique autochtone.

¹ Fondée à Iași, en 1863, « Junimea » a été une société culturelle et littéraire, mais aussi un courant littéraire roumain. Le chef spirituel en a été Titu Maiorescu, écrivain, philosophe, critique et théoricien littéraire, homme politique, premier ministre de la Roumanie entre 1912 – 1914. La revue *Convorbiri literare* (Entretiens littéraires) a publié les œuvres des écrivains roumains « junimistes », ainsi que les principes et le programme littéraires et artistiques de « Junimea ».

² Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Ch. *L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire*, traduit de l'allemand par Cl. Maillard, préface de Jean Starobinski, NRF, Editions Gallimard, Paris, 1978.

³ Nous faisons référence à l'étude de Ioan Vultur qui utilise la théorie de la réception de Jauss pour identifier les étapes du fantastique roumain. C'est ainsi que les deux étapes dans la constitution d'un nouveau genre, celui fantastique, sont constituées par l'apparition des œuvres qui imposent un nouveau contrat de lecture et, respectivement, la « canonisation » du fantastique, sa reconnaissance en tant que situation de communication de par une série de caractéristiques spécifiques.
Vultur, I., *Narațiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Ch. VII, Editura Minerva, București, 1987, pp. 121-195.

Le troisième niveau de mise en discussion de l'idée de déconstruction vise le récit même et l'expression du fantastique. Nous nous interrogeons sur l'existence d'une rhétorique (au sens large) de la (dé)construction – la graphie ne veut pas être ici un simple jeu de mots, mais suggérer la présence dans le récit fantastique d'un mouvement double, continu, inaccompli, de construction d'un réel vraisemblable solide et de déconstruction de la réalité communément admise qui coïncide avec la (re)construction d'un surnaturel incroyablement réel.

La troisième partie traitera des aspects tels que : l'existence de deux ordres, naturel et surnaturel, incompatibles et nécessaires, la construction réaliste qui occupe le plus souvent l'espace de la situation initiale (qui coïncide, à son tour, généralement, avec l'incipit), le brouillage fantastique qui s'installe de manière progressive ou de manière directe. Ces deux modes d'apparition du fantastique (par quoi on comprend le rapport conflictuel entre les deux ordres) sont à la base du double modèle fantastique, théorie développée par Denis Mellier, que nous considérons, du point de vue de la critique, la plus complète, puisqu'elle prend en considération les deux volets entre lesquels s'étend le récit fantastique – présence (excès, évidence) et indétermination. L'idée de « monstration » du fantastique qui consiste, selon Mellier, à rendre visible, de manière « excessive et hyperréaliste »¹ des irréalités, ainsi que l'indétermination (appelons-la aussi « hésitation », incertitude, indécidable, ambiguïté) qui caractérise le récit fantastique nous ont dirigés vers l'étude du discours fantastique dans une rhétorique de la monstration et une rhétorique de la suggestion. La base théorique y est constituée par : (i) le principe développé par Gérard Genette, conformément auquel le discours figuré porte en soi une esquisse de fiction, et (ii) le principe lancé par Catherine Kerbrat-Orecchioni, selon lequel le récepteur d'une figure rhétorique est un sujet dédoublé entre « savoir » et « croire ». Les deux théories, qui relèvent d'approches différentes mais complémentaires (narratologique et pragmatique), sont jointes à l'idée issue de l'approche structuraliste de Tzvetan Todorov, qui voit dans le discours figuré l'origine du fantastique.

¹ Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terre*, Editions Champion, Paris, 1999, p. 161.

Embrassant l'idée préconisée par Iliana Gregori¹ que le discours fantastique n'est pas un discours normal sur des événements anormaux, nos démarches visent à établir le rôle du discours figuré dans le processus de « vraisemblabilisation » qui consiste à rendre possible l'impossible. Nous analyserons différents aspects du discours fantastique tour à tour dans les récits français et les récits roumains, en nous efforçant de créer un continuum textuel. Une métaphore initiale devient thèse dans *Véra* ou *Sărmanul Dionis* et nous nous demanderons quelle est la conséquence de la prise au sérieux du figuré. Les figures deviennent souvent hypervisibles. *Qui sait ?* (Maupassant), *Moara lui Călifar* (Gala Galaction) ou *Sărmanul Dionis* (Eminescu) seront analysés du point de vue de la visibilité du surnaturel à travers des moyens tels que l'hypotypose et l'hyperbole. Mais faire concurrence au réel c'est aussi faire glisser le doute, ce par quoi les catégories mentales de l'espace, du temps, de la causalité, de la possibilité et de l'existence sont brouillées. Un certain emploi des figures est envisagé sous l'angle d'une stratégie de la suggestion de la réalité du surnaturel. Il s'agit d'un dédoublement chez le lecteur entre *savoir* que c'est une figure (savoir que c'est quelque chose d'impossible) et *croire* malgré tout à son sens littéral (croire à la possibilité de l'impossible). Nous analyserons l'effet de cet emploi particulier du figuré dans des récits tels que *Lokis* (Mérimée), *Sărmanul Dionis* (Eminescu) et *La Morte Amoureuse* (Gautier). Ce dernier récit relèvera d'un discours tout à fait particulier – le discours ensorcelant (non-verbal - visuel) à mettre en regard avec un discours ensorcelant (non-verbal – musical) mais aussi un discours ensorcelant au sens propre du terme dans un récit où le fantastique fait appel au légendaire - *Copca Rădvanului* (Gala Galaction).

Le recours à l'élément folklorique dans les récits roumains sera un point d'intérêt constant de l'étude, notamment le fond populaire en tant que « fournisseur » du fantastique (selon le mot du critique et théoricien roumain Sergiu Pavel Dan²), dans une interrogation à la fois d'ordre diachronique et d'ordre synchronique.

D'autre part, l'intertextualité est en soi une modalité de dé/re-construction textuelle, l'examen d'un couple de récits - *Remember* (Mateiu Caragiale) et *Le Rideau cramoisi*

¹ „fantasticul este altceva decât un discurs normal despre niște evenimente anormale.” Gregori, I., *Povestirea fantastică. 'Singura literatură esențială'.* Balzac, Villiers de l'Isle-Adam, Pieyre de Mandiargues, Editura DU Style, 1996, p. 47.

² Dan, S.P., *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, pp. 22 – 56.

(Barbey d'Aurevilly) – cherchera à surprendre une voie moderne vers laquelle évolue le fantastique au XX^e siècle et où la chose fantastique n'est plus dans l'apparition (et son contraire, la disparition) de telle ou telle figure surnaturelle mais où elle atteint le texte même, dans lequel „l'atrocité" réside plutôt dans la manière de raconter. L'esthétique du mystère y est cultivée en tant que principe artistique.

Enfin, si la prémisse est l'admission d'une modalité commune à des textes qui sembleraient hétérogènes à première vue, l'étude de l'objet sera dirigée vers le rôle de l'objet dans ce que nous considérons comme la modalité commune des textes fantastiques : présenter des faits qui généralement et normalement sont considérés comme irréels, impossibles, surnaturels de manière à faire adhérer le lecteur à leur réalité (au sens que celui-ci *se doute* de la réalité du surnaturel qu'il appréhende d'ailleurs).

L'appréhension devant un objet qui s'anime ou devant un objet qui transgresse les lois du temps et de l'espace pour apparaître inopinément comme preuve matérielle de quelque chose de surnaturel / étrange / impossible / irréel est en fait **l'appréhension de l'inconnu**, génératrice de l'hésitation en l'homme entre, d'une part, le besoin et la recherche d'explications, et, d'autre part, le besoin et la séduction du mystère.

Des fantastiques ou le fantastique? Nous essaierons de trouver les traces **du fantastique** dans **des expériences différentes** du fantastique.

I. PREMIÈRE PARTIE : ONOMASTIQUE

CHAPITRE 1 : LE FANTASTIQUE ET SA DÉNOMINATION

“The making is a remaking”

(Nelson Goodman)

Un grand nombre d'études sur le fantastique (littéraire ou appliqué à d'autres arts) appelle inmanquablement ce que Barthes nommait un « bricolage », bricolage terminologique, évidemment, allant des étymologies du mot « fantastique » et de l'évolution des sens qu'il prend à diverses époques, à son entrée dans l'histoire des idées, s'étendant aussi des définitions d'un genre à ses variantes catégorielles.

En fait, la difficulté à définir la « littérature fantastique » dérive de la diversité des œuvres qu'elle englobe, même quand il s'agit d'œuvres patentées, regroupées dans les multiples anthologies du fantastique qui fleurissent ici et là, en toutes langues, en tous pays. Le recours à l'étymologie du vocable « fantastique » est, à son tour, explicable par le flou sémantique de celui-ci, la simple mention entraînant une variété lexicologique : fabuleux, imaginaire, irréel, surnaturel, étrange, merveilleux, bizarre, extraordinaire, etc. Donc, un terme à tout comprendre, un terme à comprendre tout ce qui échappe à notre entendement ou, du moins, ce qui nous semble y échapper.

1. Du mot au genre

S'interroger sur le fantastique en tant que genre revient à se poser la question de l'identité du genre fantastique. La théorie des genres littéraires lie cette identité générique à celle du terme accolé à des époques diverses à des textes divers :

L'identité d'un genre est fondamentalement celle d'un terme général identique appliqué à un certain nombre de textes.¹

¹ Schaeffer, J. – M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Editions du Seuil, Collection Poétique, Paris, 1989, p. 65.

Si, fondamentalement, comme le dit Jean-Marie Schaeffer, l'identité générique est celle du terme général identique appliqué à certains textes, il nous semble important de mettre en discussion l'identité du terme « fantastique » et le moment précis où il a acquis une identité générique.

Etymologiquement, *fantastique* est lié à *fantasque*, lat. *phantasticus*, gr. *phantastikos*, de *phantasia*, fantaisie, mais aussi imagination et apparition¹. Jean-Luc Steinmetz enregistre aussi le verbe grec *phantasein*² dont les acceptions sont particulièrement intéressantes pour les directions ultérieures des approches critiques : 1. « *faire voir en apparence* » ou « *donner l'illusion* » et 2. « *se montrer* » ou « *apparaître* » lorsqu'il s'agit de phénomènes extraordinaires → *phantasia* = apparition ; *phantasma* = spectre, fantôme ; adj. *Phantastikon* = « *qui concerne l'imagination* ».

Les deux acceptions suggèrent l'ambivalence du terme dans son évolution ultérieure : 1) en tant que genre, catégorie d'expression littéraire (« *faire voir en apparence* » ou « *donner l'illusion* ») et 2) en tant qu'élément surnaturel, la chose fantastique (« *se montrer* » ou « *apparaître* », *phantasia* = apparition ; *phantasma* = spectre). Autrement dit, deux perspectives différentes, l'une restrictive (d'un Todorov, qui, à la différence de Roger Caillois, par exemple, ne s'interroge que sur le fantastique littéraire, notamment sur la catégorie générique dans un essai de systématisation du fantastique en tant que genre littéraire) et l'autre, élargie à la confusion volontaire du fantastique et de l'imaginaire (*fantasy*, la critique anglo-saxonne), perspective ouverte par la notion de « sentiment de fantastique » (position soutenue en France par Roger Caillois, parmi les premiers).

« Fantastique » apparaît donc comme dérivé du nom « fantaisie ». Dans le Dictionnaire de l'Académie de 1831³, « fantaisie » a deux sens : 1. « *l'imagination, la faculté imaginative de l'homme* » (transformation par rapport à l'édition de 1694, où l'explication visait la « *faculté imaginative de l'animal* », on a subi donc l'influence du siècle des Lumières) et 2. dans l'expression « *objet de fantaisie ou simplement fantaisie* » = « *toute chose qui est moins utile qu'elle n'est curieuse par sa nouveauté* ». Dans le même dictionnaire, « fantastique » a deux sens : 1. « *chimérique* » (*un être fantastique ou des*

¹ Dauzat, A., Dubois, J., Mitterand, H., *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Larousse, 1971.

² Steinmetz, J.-L., *La littérature fantastique*, Collection *Que sais-je ?*, PUF, Paris, 1990, p. 12.

³ Version électronique du Dictionnaire de l'Académie (version de 1694 et 1831) ; www.chass.utoronto.ca/~wulftric/academie/acadXIX/35n-f.htm (consulté le 10.06.07).

projets fantastiques) et 2. « qui n'a que l'apparence d'un être corporel, qui est sans réalité ».

Plus tard, Le Littré de 1863¹ enregistre deux acceptions : 1. « qui n'existe que par l'imagination » et 2. « qui n'a que l'apparence d'un être corporel ».

On y trouve aussi le syntagme « contes fantastiques : se dit en général des contes de fées, 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 ». Ainsi, enregistre-t-on une première entrée qui renvoie aux sources littéraires du fantastique.

Quelle ironie, pourtant ! Un genre qui naît d'un artifice de traduction ! Marcel Schneider ainsi que d'autres critiques du fantastique dont Roger Bozzetto, Nathalie Prince, Irina Gregori, ont mis en discussion justement le passage de l'allemand *Fantasiestücke*, « morceaux de fantaisie » ou « contes fantaisistes » au terme « fantastique », dans la traduction de Loève-Weimars, de 1829. Hoffmann, quant à lui, n'a jamais désigné ses contes comme fantastiques, au sens de genre littéraire.

A la traduction de « fantaisie » par « fantastique » s'ajoute l'article de Walter Scott "On the Supernatural in Fictitious Composition : Works of Hoffmann", notamment sur "the fantastic mode of writing" qui devient en français « le genre fantastique » :

Le goût des Allemands pour le mystérieux leur a fait inventer un genre de composition qui peut-être ne pouvait exister que dans leur pays et leur langue. C'est celui qu'on pourrait appeler le genre FANTASTIQUE, où l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices et à toutes les combinaisons des scènes les plus bizarres et les plus burlesques. Dans les autres fictions où le merveilleux est admis, on suit une règle quelconque : ici l'imagination ne s'arrête que lorsqu'elle est épuisée. Ce genre est au roman plus régulier, sérieux ou comique, ce que la farce ou plutôt les parades et la pantomime sont à la tragédie et à la comédie. Les transformations les plus imprévues et les plus extravagantes ont lieu par les moyens les plus improbables. Rien ne tend à en modifier l'absurdité. Il faut que le lecteur se contente de regarder les tours d'escamotage de l'auteur, comme il regarderait les sauts périlleux et les métamorphoses d'Arlequin, sans y

¹ Définitions citées par Jean – Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Collection *Que sais-je ?*, PUF, Paris, 1990, p. 14.

*chercher aucun sens, ni d'autre but que la surprise du moment. L'auteur qui est à la tête de cette branche de la littérature romantique est Ernest-Théodore-Guillaume Hoffmann.*¹

Walter Scott donne Hoffmann comme un exemple à ne pas suivre, reprochant à celui-ci le manque d'utilité et de moralité de son œuvre, ainsi que le bizarre, le grotesque, le burlesque, l'extravagant, qui ne seraient que des « tours d'escamontage » de l'écrivain dépourvus de signification autre qu'un effet de surprise. Par contre, le « fantastique », le burlesque, la poésie naïve avaient été mis au service d'une cause par Walter Scott, ce « continuateur du roman noir et du mélodrame gothique »².

Hoffmann, « l'inventeur, ou au moins le premier auteur célèbre qui ait introduit dans sa composition le FANTASTIQUE ou le grotesque surnaturel », est donc présenté au public français comme un « homme d'un rare génie » dont les contes ne sont que des extravagances³.

En France, l'article de Scott engendre des réponses polémiques des critiques⁴ qui mettront les aspects de l'œuvre d'Hoffmann, présentés par Scott comme « les écarts d'une folle imagination », sous le signe de l'originalité absolue.

¹ Walter Scott, *On the Supernatural in Fictitious Composition : Works of Hoffmann*, publié dans la *Foreign Quarterly Review* de juillet 1827 ; ce texte, avant de prendre place dans l'édition de Loève-Veimars, a paru dans la *Revue de Paris* (tome I, 12 avril 1829) sous le titre : « *Du merveilleux dans le roman* ». Nous utilisons le fragment reproduit en introduction au tome 1 des *Contes fantastiques d'Hoffmann*, Editions Garnier-Flammarion, 1979, p. 39.

² Cf. Fiona Robertson, *Legitimate Histories: Scott, Gothic and The Authorities of Fiction*, Oxford, Clarendon, 1994, cité par Claudon, Fr., « Walter Scott et l'opéra romantique: limites, caricatures, transfigurations », *Revue Silène*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=37 (consulté le 22.06.11).

³ *Ibid.*, pp. 40-47.

⁴ Il s'agit surtout de Duvergier de Hauranne et Jean-Jacques Ampère, journalistes au *Globe*, qui répondent à l'article de Walter Scott, pour qui Hoffmann est celui qui « *sauve la littérature d'imagination* » (*Le Globe*, 2 août 1828, 26 décembre 1829, in Schneider, M., *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, 1985, p. 156.)

L'influence d'Hoffmann a été si grande en France qu'il n'y a pas d'ouvrage critique ou théorique sur le fantastique qui ne lui dédie, sinon un chapitre, au moins l'espace d'un sous-chapitre (à commencer par Auguste Dupouy, qui, dans son étude comparative des deux littératures, intitule un chapitre « *La dette du romantisme. Le cas d'Hoffmann* », in Dupouy, Auguste, *France et Allemagne. Littératures comparées*, Paris, Librairie Paul Delaplane, 1913, et continuant avec les grands théoriciens du genre :

Castex : l'influence d'Hoffmann sur les écrivains romantiques ainsi que « *la naissance d'une légende* » in Castex, Pierre – Georges, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, pp. 57 – 80 ;

Schneider : « Son influence chez nous a été si grande qu'on ne peut se dispenser de lui consacrer un chapitre dans une histoire du fantastique en France » in Schneider, M., *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, 1964, p. 156).

C'est ainsi que naissent une légende et une mode dont la fortune est la dispute entre, d'une part Scott, qui dénonce un art absurde, peu recommandable, car s'éloignant de « la nature humaine, qu'il (Hoffmann, n.n.) savait observer et admirer dans ses réalités »¹, et, d'autre part un public français attiré par ce génie incompris, un lecteur fasciné, tout comme Hoffmann l'était devant l'art de Callot, par ses « bizarres pages fantastiques ».

Pourtant, il ne s'agit pas que d'une simple ironie de l'histoire littéraire dans le passage du mot « fantastique » à un « genre » fantastique car il naît dans un contexte historique précis et son adoption enthousiaste en France répond à une attente, à une résurrection de l'occulte, du merveilleux, du surnaturel, réaction au rationalisme de l'époque.

Auguste Dupouy parle justement de ce contexte et du goût du fantastique à l'époque, rappelant, à ce propos, les noms de Callot, Cazotte, Nodier.

[...] *le fantastique était français aussi bien qu'allemand. Il l'était par les dessins de Callot, dont Hoffmann se donnait pour disciple ; il l'était par le Diable amoureux de Cazotte, d'où Hoffmann tirait son Elementargeist ; (...) il l'était par Nodier, car ce serait une erreur que de voir dans Nodier un continuateur d'Hoffmann. [...]*
*A vrai dire, le goût du fantastique n'était ni français ni allemand : il était européen, depuis une cinquantaine d'années. L'Angleterre avait eu Anne Radcliffe et Lewis ; elle avait eu Shelley. Hoffmann ne fait que répondre à ce goût, en l'accusant.*²

En effet, avant l'entrée d'Hoffmann dans la mode littéraire française, la France a eu Jacques Cazotte et son *Diable amoureux*. Et, évidemment, il faut rappeler le rôle de Nodier dans l'essor de cette nouvelle voie, tant à travers les récits sur les images du rêve et de la folie (*Une heure ou la vision*, 1806, *Smarra ou les démons de la nuit*, 1821, *La fée aux miettes* ou *Trilby ou le lutin d'Argail* - 1822), que par la théorisation du fantastique dans l'article de 1830³, intitulé *Du fantastique en littérature*, le vrai baptême du fantastique en France, sa véritable « onction » (si l'on emploie le mot de Bozzetto)⁴. C'est ainsi que les

¹ Scott, W., *op.cit.*, p. 47.

² Dupouy, A., *France et Allemagne. Littératures comparées*, Paris, Librairie Paul Delaplane, 1913, pp. 101-102.

³ Nodier, Ch., « Du fantastique en littérature », in *Revue de Paris*, novembre 1830, repris dans *Œuvres complètes*, t. V-VI, *Réveries*, Ed. Slatkine Reprints, Genève, 1998, pp. 69-112.

⁴ Bozzetto, R., *Fantastique et mythologies modernes*, Collection Regards sur le Fantastique, Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 101.

« illusions de la vie éveillée » et les illusions oniriques, ainsi que les contes peuplés de fées, de lutins, de légendes, de visions, d'apparitions plus ou moins effrayantes, sont regroupés sous le même label, cette formule magique qu'est le fantastique.

Et, pour nous rapprocher du présent, citons la définition du Petit Robert, où la quatrième et dernière acception du terme présente le fantastique comme « genre fantastique dans les œuvres d'art », notamment la définition de Caillois : « tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne ». Si simple, ordinaire et scolastique que cela puisse paraître, chercher l'entrée du mot « fantastique » dans les dictionnaires est révélateur du trajet du mot au genre (*l'identité générique est celle du terme général identique appliqué à certains textes*) que l'on définit à travers un représentant modèle (l'édition de 1863 du Littré qui cite Hoffmann), et finalement par le point de vue d'un théoricien du fantastique, Roger Caillois. Le genre est donc reconnu (bien que la question du genre en elle-même soit elle aussi sujette à de multiples débats contradictoires et hésitations) et entre dans le dictionnaire comme catégorie distincte, appliquée aux œuvres d'art en général, ayant même ses propres théoriciens (car on y donne la définition de Caillois).

La même signification de l'adjectif « fantastique » reposant sur son caractère irréel, produit par l'imagination, figure dans le *Petit Dictionnaire Académique Roumain* où « fantastic » (emprunté au français) a le sens de « qui n'existe pas en réalité » ou, quand il est attribué à l'humain, de « qui se manifeste par des faits ou idées bizarres » ou encore, s'il caractérise des phénomènes ou des événements, de « qui semble un produit de l'imagination » (n.t). Même le sens exclamatif, superlatif y figure, ainsi que la distinction entre le sens étendu de l'adjectif et celui du nom, spécifique, appliqué au genre artistique et littéraire : « formă artistică și literară care preia și prelucrează elementele tradiționale de supranatural și care pune în evidență iruperea iraționalului în viața individuală sau colectivă ».¹

Du mot « fantastique » au genre éponyme, il y a à la fois complicité (de par le sentiment de fantastique, provoqué par la surprise, l'étonnement, par des événements étranges, bizarres, hors des lois communes, hors de l'admissible, bref, des éléments que la

¹ « forme artistique et littéraire qui utilise et adapte les éléments traditionnels du surnaturel et qui met en évidence l'irruption de l'irrationnel dans la vie individuelle ou collective » (n.t), in *Micul Dicționar Academic D-H*, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.

logique attribuerait au domaine de l'imagination ou à un surnaturel supposé) et distinction (car le genre fantastique s'efforce justement de présenter tout cet « inadmissible » ou « irréel » comme « réel » ou, du moins, de suggérer cette possibilité de l'impossible).

2. Approches et délimitations du fantastique littéraire

L'analyse du fantastique s'est faite selon des approches historiques et philologiques, thématiques ou sémantiques, structurales¹ et après Freud, selon l'approche interdisciplinaire des théories psychanalytiques.

Les définitions du fantastique, si elles ne diffèrent pas complètement selon l'approche spécifique adoptée, mettent pourtant en évidence des aspects différents.

L'approche historique et philologique rend compte du fantastique en tant que résultat d'un processus historique. Castex délimite dans son *Conte fantastique en France* deux périodes : la première de 1830 à 1850, l'âge d'or du conte fantastique, ayant à l'origine un contexte culturel illuministe à partir duquel il se définit comme occulte, comme une réaction au rationalisme de l'époque. Le précurseur en France n'est autre que Jacques Cazotte, avec son *Diable amoureux* (1772) et pour les étrangers, Castex retient Hoffmann et Walter Scott et surtout ce que donne en France la querelle entre Scottiens et Hoffmanniens. La deuxième période s'étend de 1850 à 1890 et elle marquerait la fin de cette « mode littéraire ».

L'approche thématique ou sémantique qu'empruntent Roger Caillois et Louis Vax est une perspective élargie (Caillois prend comme exemples également des œuvres picturales) qui renvoie à une émotion, une sensation ressentie devant les choses du monde ou les objets artistiques, au sentiment de l'étrange ou aux « effets de fantastique » que produisent les objets artistiques.

L'approche structurale de Todorov repose sur le présupposé que l'œuvre fantastique fonctionne comme un système. L'étude de Todorov a comme objectif la recherche de l'organisation et des règles qui sont à la base de ce système.

¹ Les trois types d'approche ont été analysés par Jean Molino. Molino, J., « Trois modèles d'analyse du fantastique », in *Europe, Les Fantastiques*, no.611, 1980, pp. 12-26.

L'approche psychanalytique ou l'approche moderne du récit fantastique serait le développement de l'affirmation de Nodier¹ qui parle de « l'au-delà », de l'onirisme ou de la littérature fantastique en tant que « seule littérature essentielle », accentuant ainsi, comme le remarque Irène Bessière, « l'assimilation du fantastique aux manifestations de la psyché individuelle »².

La démarche n'est pas neuve. Freud lui-même fait des applications sur les récits fantastiques, un territoire riche en images relevant de la problématique du réel / irréel, de la confusion rêve / réalité. De plus, entre réel et irréel, entre rêve et réalité, il y a toujours dans le récit fantastique un rapport conflictuel provoquant l'angoisse ou la peur chez le sujet subissant l'événement surnaturel. S'intéresser à la composante psychanalytique du fantastique c'est prendre en discussion « l'inquiétante étrangeté »³, traduction française du syntagme « *Das Unheimliche* » lancé par Freud, c'est-à-dire l'infamier ou le « refoulé qui fait retour ». L'approche psychanalytique est à mettre en relation étroite avec une enquête sémantique du fantastique, une recherche du sens du fantastique, et surtout avec la conception du fantastique en tant que méthode pour échapper à l'existence réelle (superficielle), une sorte d'« escapisme », qui « se nourrit du désir de franchir les limites qui circonscrivent l'existence humaine, conjugué avec l'angoisse de pénétrer dans un univers où le jeu des pulsions ne rencontre pas les mêmes entraves et les mêmes régulations que dans la vie réelle. »⁴

¹ On retient à ce propos une citation de Nodier sur l'onirisme : « La vie d'un homme organisé poétiquement se divise en deux séries de sensations à peu près égales, même en valeur, l'une qui résulte des illusions de la vie éveillée, l'autre qui se forme des illusions du sommeil », in « Préface de la première édition » (1821) de *Smarra ou les Démons de la nuit*, Nodier, Ch., *Contes*, Edition de P.-G. Castex, Garnier, Paris, 1961, p.38. De même, « l'apparition des fables recommence au moment où finit l'empire de ces vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation. Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en Europe depuis quelques années, et ce qui en fait la seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus », Nodier, Charles, « Du fantastique en littérature », in *Œuvres complètes*, t. V, *Rêveries*, Editions Slatkine Reprints, Genève, 1998, p. 78.

² Bessière, I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Librairie Larousse, 1974, p. 43.

³ Freud, S., « Inquiétante étrangeté », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Editions Gallimard, Idées, 1971, pp. 163-210.

Hélène Cixous a fait une « lecture » analytique de l'article de Freud et de l'*Unheimliche*- l'inquiétante étrangeté, « domaine » et « concept », apparenté à d'autres concepts voisins (la peur, l'effroi, l'angoisse) ; « il est dans la « famille » celui qui n'est pas cependant de la famille ». Cixous, H., « La fiction et ses fantômes », *Poétique*, Vol.10, 1972, pp.199-216.

⁴ Milner, M., *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, PUF, Paris, 1982, p. 139.

3. Fantastique e(s)t merveilleux ?

Le fait que le fantastique (en tant que désignation d'un genre) soit né d'une mésaventure de traduction ainsi que l'aspect protéiforme qui caractérise les récits désignés comme tels et la multitude de matériaux anciens dont il se nourrit, tout cela a engendré une évaluation critique de ses rapports avec ses « voisins » génériques, à tel point que le discours critique sur le fantastique et ses délimitations, frontières, limites entre un genre et l'autre prend la forme d'une « métaphore spatiale »¹. La question de la définition du fantastique devient avant tout le problème du rapport entre le fantastique et le merveilleux qui suppose un double rapport : d'un côté, avec le réel, notamment avec les formes de la représentation mimétique, et de l'autre côté, avec l'imaginaire et le surnaturel.

La position la plus controversée est celle de Todorov, qui non seulement réduit le fantastique à une place médiane, une frontière entre deux autres genres, le merveilleux et l'étrange, (la démarche de Todorov s'inscrit dans une tradition critique initiée par Castex qui posait le problème du rapport entre fantastique et merveilleux), mais en plus se sert, à ce propos, de « l'étrange » qui serait le genre voisin du fantastique, là où les lois de la réalité restent intactes et le phénomène surnaturel reçoit une explication plausible (ce que Roger Caillois avait appelé « surnaturel expliqué »). Inventer un autre genre, l'étrange, pour fixer les limites du fantastique répond à un besoin de rigueur structurale mais risque de compliquer les choses.

L'autre « voisin » invoqué par Todorov est le merveilleux. Le rapport avec celui-ci est la pierre angulaire de la délimitation du territoire fantastique dans toute la tradition critique.

Charles Nodier se rapportait implicitement au merveilleux lorsqu'il évoquait les *Mille et une Nuits*, le fantastique religieux de la Bible, les héros et les demi-dieux de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*² ou lorsqu'il rappelait, de manière explicite, « le penchant pour le merveilleux », inné dans l'homme et « la faculté de le modifier, suivant certaines

¹ Voir à ce propos Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Ch.I *De quelques positions et paradoxes critiques au sujet du fantastique*, Editions Champion, Paris, 1999, pp. 31-60.

² Nodier, Ch., « Du fantastique en littérature », in *Œuvres complètes*, V, *Rêveries*, Editions Slatkine Reprints, Genève, 1998, p. 74.

circonstances naturelles ou fortuites »¹. C'est la perspective élargie du fantastique en tant que merveilleux moderne, modifié, adapté aux circonstances de chaque époque, aux découvertes et donc aux connaissances apportées par la science, un fantastique recouvrant tout ce qui relève d'un au-delà, d'un surnaturel, qu'il soit une extension imaginaire et non problématique du réel ou conflit avec celui-ci, par une mise en cause des normes que l'on tient pour le réel. La thèse de Gerhard Hoffmann est caractéristique de cette vision étendue, intégrative ou inclusive du fantastique :

*(...) le fantastique peut être purement et simplement une extension imaginaire et non problématique du réel, ou bien il peut remettre en cause les normes de ce que nous tenons pour le réel et dès lors, entrer en conflit avec lui. Ainsi, le fantastique va des univers des contes de fées, ceux de la suspension volontaire de l'incrédulité (willing suspension of disbelief), en passant par la représentation des aspects « monstrueux » de l'âme humaine, jusqu'aux univers fantastiques hermétiques qui mettent en question le statut de la réalité du réel lui-même et qui, en tant que tel, le subvertissent. Il va également jusqu'à ce fantastique satirique et grotesque dont l'agression est ouvertement tournée vers l'extérieur, et qui révèle au moyen de déformations excessives des éléments du récit les déformations de la société, jouant des écarts entre l'apparence et l'essence, entre les idéaux moraux et une réalité corrompue.*²

De même, dans l'article qui clôt l'ouvrage *Figures du fantastique dans les contes et nouvelles*, fruit des Rencontres d'Aubrac 2004, l'écrivain Georges-Olivier Châteaureynaud commente la distinction merveilleux / fantastique en ces termes :

De bons connaisseurs du genre tiennent que le merveilleux nimbe tout ce qui s'écrivit en ces temps originels, et que le fantastique proprement dit est apparu beaucoup plus tard. Ce ne serait que de nos jours que le merveilleux et le fantastique tendraient à se confondre. Cependant on peut penser que s'ils se confondent aujourd'hui, c'est que rien d'essentiel ne les a jamais séparés.

¹ *Ibid.*, p. 102.

² Hoffmann, G., *The Fantastic in Fiction: Its "Reality" Status, its Historical Development and its Transformation in Postmodern Narration*, REAL (The Yearbook of Research in English and American Literature), Edited by Herbert Grabes, Hans Jürgen Diller, Hans Bungert, vol. I, De Gruyter, Berlin and New York, 1982, p. 283, cité par Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champin, Paris, 1999, p. 60.

Pour renforcer ses propos, Châteaureynaud se sert de la définition du merveilleux telle qu'elle figure dans le grand dictionnaire Robert (« élément d'une œuvre littéraire qui suscite une impression d'étonnement et de dépaysement, due en général à des événements invraisemblables, à l'intervention d'êtres surnaturels impliquant l'existence d'un univers échappant aux lois naturelles ») suivie du commentaire : « Fort bien ! Mais c'est à peu près tout le fantastique, qui correspond à ça ». S'il n'y a pas de différence entre les deux, pourquoi Châteaureynaud, aurait-il proposé comme sous-titre à son premier manuscrit, *Le fou dans la chaloupe*, celui de « Nouvelles fantastiques » et non pas « Contes merveilleux » ?¹ Ne serait-ce que pour répondre à une perception intuitive, populaire, d'une nuance de diversité entre les deux ou pour engager le lecteur dans une certaine attente, cela nous paraît important.

D'autre part, la démarche critique, à partir de Pierre-Georges Castex, fonde sa considération théorique du fantastique sur un réseau de délimitations du genre, par le souci d'en trouver les frontières et ensuite de créer un système narratif, un paradigme, selon lequel classer les œuvres. Essentielle sera la distinction merveilleux / fantastique, tâche d'autant plus difficile que les deux ont en commun l'appel au surnaturel, un concept de plus à définir :

Le surnaturel n'est pas un concept épistémologique, mais une notion empirique ; ce dont il prend le contre-pied, ce sont les fruits cognitifs du commerce ordinaire de l'homme avec la réalité concrète. (...) Le surnaturel, c'est ce qui est perçu comme illogique, impossible, proprement anormal. L'impression de surnaturel procède d'une transgression de l'ordre de la nature, d'une contravention à ses lois les mieux reconnues, et suggère de ce fait l'existence d'autres lois, nécessairement supérieures.²

La différence essentielle résiderait dans la manière dont le fantastique et le merveilleux se rapportent chacun au surnaturel. Dans le merveilleux, le surnaturel est accepté, admis, il est donné de manière à ne produire aucune surprise (dans les contes de fée, princes, princesses, montres, animaux qui parlent, objets à pouvoirs magiques, sorciers, mages coexistent de manière naturelle). Ou encore, il peut y être épisodique,

¹ C'est Châteaureynaud lui-même qui nous l'apprend dans l'article cité.

² Chelebourg, C., *Le Surnaturel*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 8.

accidentel : une « rencontre merveilleuse »¹ dans la tradition du théâtre grec est l'apparition du fantôme dans *Hamlet*, par exemple, mais ce n'est qu'une scène, une apparition donnée comme telle, acceptée, à valeur symbolique, intégrée dans la matière de l'histoire, sans que le discours porte sur la possibilité ou non d'une telle apparition. Dans le fantastique, toute la trame serait construite autour de la possibilité d'un tel événement. Tel est le cas dans *Véra*, par exemple, où l'apparition de la femme décédée et le questionnement sur la possibilité de cet « impossible » forment la substance même du récit, prolongée jusqu'à la fin du récit et même au-delà (chez le lecteur).

Castex distingue merveilleux et fantastique de la manière suivante:

*Le fantastique en effet ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par **une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle** ; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elles les images de ses angoisses ou de ses terreurs. « Il était une fois », écrivait Perrault; Hoffmann ne nous plonge pas dans un passé indéterminé, il décrit les hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée, et dont le relief insolite se détache de manière saisissante sur le fond de réalité familière.²*

Au-delà des implications psychanalytiques de cette définition (réductive) qui lie le fantastique au seul désordre de l'inconscient ou à une subjectivité à « conscience affolée », devenant ainsi la transcription des cauchemars, des délires, des angoisses et des terreurs humaines, placés sur le fond du présent le plus réel, la définition de Castex permet de retracer un trait essentiel du merveilleux : son caractère conventionnel. C'est la même condition du mythe accepté où le personnage et le lecteur « se complaisent » dans la fiction. La formule introductive « il était une fois », la convention du surnaturel, spécifique aux contes de fée, projette les événements hors de l'espace et du temps réel, dans l'atemporel (c'est aussi le cas des textes religieux qui projettent les miracles dans un temps biblique éloigné que l'institution religieuse reconnaît comme tels). Dans le cas des contes dits *de fées*, il y a donc un pacte de lecture consistant à ne pas y croire, un pacte inscrit dans la matière du texte.

¹ Marmontel, J. F., *Éléments de littérature*, Tome II, Librairie de Firmin Didot Frères, Paris, 1846, p. 359.

² Castex, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p. 8.

Quant au fantastique, il s'efforce, lui, de construire à l'intérieur du récit un réseau de signes qui doivent faire croire à un « réel surnaturel », sans l'avoir posé comme tel, *a priori*, par des conventions littéraires bruyantes, du type « il était une fois ».

Roger Caillois, dans la préface à la seconde édition de l'Anthologie de 1966, note les différences entre féerie et fantastique afin de mieux préciser les limites propres du fantastique :

Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel. (...)

Le conte de fées se passe dans un monde où l'enchantement va de soi et où la magie est la règle. Le surnaturel n'y est pas épouvantable, il n'y est même pas étonnant, puisqu'il constitue la substance même de l'univers, sa loi, son climat. Il ne viole aucune régularité. (...)

*Au contraire, dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme **une rupture de la cohérence universelle**.*¹

Le fantastique suppose donc l'immixtion du désordre dans l'ordre, alors que le merveilleux faisait de ce désordre son ordre même.

Caillois en tire une seconde opposition. Il s'agit de l'effet produit par ces deux types de récit. Un dénouement heureux et donc un effet serein pour les contes de fées, par opposition à l'atmosphère dysphorique, la peur déclenchée par l'intrusion du surnaturel dans le réel le plus rassurant :

*D'où une seconde et non moins décisive opposition. Alors que les contes de fées ont volontiers un dénouement heureux, les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un événement sinistre qui provoque la mort, la disparition ou la damnation du héros. Puis la régularité du monde reprend ses droits.*²

¹ Caillois, R., « De la féerie à la Science-fiction », in *Anthologie du fantastique*, Editions Gallimard, 1966, p. 8-9.

² *Ibid.*, p.9.

Pourtant, le merveilleux ne se réduit pas au seul féérique (ou merveilleux rose, comme l'appelle Louis Vax¹), car il y a aussi un merveilleux religieux, le merveilleux des légendes, le merveilleux mythologique qui ne sont pas toujours rassurants. La vengeance des dieux est souvent, sinon toujours, cruelle et le merveilleux religieux peut provoquer de l'angoisse (on se rapporte ici à l'Ancien Testament, par exemple). La distinction merveilleux / fantastique résiderait donc moins dans les sentiments provoqués (qui peuvent varier d'un lecteur à l'autre et d'une culture à l'autre) que dans le rapport qu'entretiennent les éléments soi-disant surnaturels avec le réel représenté dans le cadre du récit, tel qu'il est perçu par le héros et, par projection, par le lecteur.

Le degré extrême de l'approche restrictive du fantastique appartient sans doute à Todorov :

*Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence naturel.*²

Le fantastique serait réduit à une place médiane (qui est d'ailleurs toujours « en danger », dit Todorov) entre deux autres « genres », l'étrange et le merveilleux, car Todorov voit la caractéristique essentielle du fantastique dans l'état d'hésitation du personnage (narrateur), transmise au lecteur, à interpréter l'événement surnaturel par des lois connues, trouvant donc des causes plausibles qui auraient pu provoquer l'événement « surnaturel » ou par l'acceptation de l'événement en tant que tel, qui mènerait à « la modification de l'ensemble des représentations qui forment son image du monde.³ »

¹ Vax, L., *L'Art et la littérature fantastique*, Collection Que sais-je ?, PUF, Paris, 1974, p. 5-6. Pour déterminer les frontières du fantastique, Louis Vax part de l'idée que le féérique et le fantastique sont deux espèces du genre Merveilleux, le féérique s'identifiant à un merveilleux rose, la distance majeure entre féérique et fantastique étant donnée par le placement des événements hors du réel (où tout est possible), pour le premier, dans le monde réel, pour le second (où l'on est soudainement en présence de l'impossible). La distinction devient moins claire lorsque Vax prend en considération le merveilleux noir, le lieu où fantastique et féérique se rejoindraient, car le « le merveilleux touche au fantastique quand il se fait terrifiant » et il donne comme exemple le fantastique des romans gothiques qu'il considère comme un « merveilleux effrayant ». On trouve toujours cette métaphore spatiale dans la recherche des « frontières » du fantastique, dont la place, on le voit bien, est assez imprécise et même en danger (comme le souligne Todorov aussi).

² Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, (Editions du Seuil, 1970), rééd., Collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1976, p. 29.

³ Todorov, Tz., *Préface aux nouvelles d'Henry James, Histoires de fantômes*, cité d'après Steinmetz, J-L., *La littérature fantastique*, Que Sais-je ?, PUF, Paris, 1990, p. 14.

En plus, Todorov introduit deux termes relevant de deux catégories intermédiaires : le fantastique-étrange et le fantastique-merveilleux (à son tour sous-genre du merveilleux), ce qui réduirait « le fantastique pur » à une place médiane entre les deux.

Le risque d'une telle approche est de compliquer les choses par une multiplication des « sous-genres » qui mènerait à la conclusion que le fantastique, en tant que « genre » n'est que très rare¹. Cette « ligne de partage » n'est peut-être possible qu'en théorie, car l'exemple choisi par Todorov lui-même d'un récit tel que *Véra*, que nous retenons comme l'un des plus fascinants du genre, comporterait cette démarcation au niveau de sa construction interne entre, d'une part le début et la matière centrale et, d'autre part, sa fin ; autrement dit, la fin de *Véra* ferait basculer le récit du côté du merveilleux (l'objet poserait la réalité de la résurrection de Véra, donc du merveilleux accepté) et non plus du fantastique.

Et l'aspect le plus difficile de cette technique de « la Rose des Vents » c'est que l'on ne sait pas vraiment où en situer l'un des points cardinaux par rapport auxquels on définit le fantastique. Autrement dit, la question que l'on s'est posée (et qui est le point névralgique montré par la critique anti-todorovienne) est de savoir quelles œuvres on peut classer dans la catégorie de l'étrange.

L'étude de Jean Bellemin-Noël² en relève le vrai problème. L'attitude empirique qu'il adopte est une réponse beaucoup plus simple à la question de la place du fantastique par rapport à d'autres « genres ». Son explication est autant logique que simple. Communément, *la vox populi*, comme d'ailleurs beaucoup d'éditeurs, fait de la catégorie du fantastique un fourre tout, on y range au hasard des œuvres qu'un œil plus réfléchi classerait soit dans le merveilleux, soit dans la Science-fiction. Les confusions fréquentes sont donc faites entre ces trois catégories : le fantastique, le merveilleux et la Science-fiction.

Le grand mérite de Todorov est d'avoir inscrit le discours critique sur le fantastique sur le terrain de l'analyse structurale et formelle, voie nouvelle par rapport à l'approche thématique et historique de Caillois ou Vax. Et encore, d'avoir lié le fantastique à la théorie

¹ C'est le principal contre argument de Sergiu Pavel Dan, *Fețele fantasticului : delimitări, clasificări și analize*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, pp. 22-24.

² Bellemin-Noël, J., « Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques », in *Littérature*, no. 2, mai 1971, Larousse, Paris, pp. 103 -119.

plus large des genres.¹ D'ailleurs le dualisme (réel / irréel, naturel / surnaturel, vraisemblable / invraisemblable, possible / impossible, crédible / incroyable) sur lequel s'érige le fantastique est un constat fait par les critiques avant Todorov (Montague Rhodes James, Vladimir Soloviov, Caillois, Vax) et un grand nombre des théories actuelles du fantastique ont comme point de départ la thèse de Todorov, justement parce qu'il a lié le fantastique aux problèmes de la détermination difficile du sens, de ses limites, même de sa précarité (selon que l'hésitation trouve un point d'appui et se dissout en une résolution finale, le texte sortirait du domaine fantastique, compris uniquement comme le moment d'hésitation). Nous retenons l'idée d'hésitation, terme clé de la théorie de Todorov², dans la visée intellectuelle du fantastique, car l'hésitation en fait surtout une expérience intellectuelle (comment interpréter ? comment expliquer ? faut-il l'admettre ou non ?), bref un processus de compréhension requis par un canevas sur lequel on fait et on défait des

¹ Denis Mellier dresse un parcours critique pertinent des discours théoriques sur le fantastique et souligne (tout comme Joël Malrieu) l'importance d'envisager le débat théorique dans une perspective diachronique et dans le contexte de l'histoire de la critique. C'est ainsi que l'*Introduction* de Todorov relève non seulement d'une théorie sur le fantastique, mais surtout d'une position critique structuraliste :

« Il s'agit pour Todorov d'instaurer une approche critique contre une autre, de combattre par le manifeste structuraliste l'approche thématique qui domine alors. La part très importante des argumentations méthodologiques ainsi qu'au-delà du seul fantastique particulier le travail de théorisation général, sont exemplaires de la visée authentique du livre », Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999, p. 80.

² *L'Introduction* de Todorov a paru en traduction roumaine en 1973, aux Editions Univers. A propos de la manière dont la théorie todorovienne de l'hésitation a été reçue par la critique roumaine, nous voudrions nous arrêter sur deux ouvrages assez récents :

I. Sergiu Pavel Dan apporte plusieurs objections à l'hésitation todorovienne : 1. La sortie du domaine fantastique lorsque la narration opte explicitement pour telle ou telle solution de l'événement énigmatique – respectivement l'étrange ou le merveilleux ; le contre-argument de Sergiu Pavel Dan est que le lecteur d'une narration détective, une fois le criminel découvert, sortirait du cadre du récit policier.

2. La réduction du fantastique à une limite entre deux « genres » : l'étrange et le merveilleux, par rapport auxquels le fantastique ne serait qu'une limite ou un passage entre les deux.

3. La complication inutile de la définition par l'introduction des sous-genres : « fantastique-étrange », « fantastique-merveilleux » et « merveilleux pur ». Dans le cas de l'exemple de *Véra* qu'emploie Todorov pour rendre compte du « fantastique – merveilleux », Sergiu Pavel Dan critique le morcellement de la nouvelle dont le début et une grande partie du contenu maintiendraient l'hésitation, alors que la fin nous jetterait en dehors du fantastique par l'affirmation du merveilleux, du miracle de la résurrection de Véra (dont la preuve matérielle est la clé). Le contre argument serait donc que la fin d'un récit que l'on tient pour du fantastique ne devrait que justifier son appartenance au genre et non pas configurer un autre sous-genre.

Dan, S. P., *Fețele fantasticului : delimitări, clasificări și analize*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005, pp. 22-24.

II. L'ouvrage d'Ileana Ruxandra Popescu – *Proza fantastică românească. Structuri narrative și conversaționale* – une fine analyse narrative et pragmatique du fantastique (basée sur un corpus de textes fantastiques roumains), s'éloigne de l'approche thématique et construit l'analyse du texte fantastique justement à partir du concept d'hésitation, qu'elle met au centre de la relation auteur-texte-lecteur, en tant qu'attitude fondamentale de lecture de la prose fantastique, entretenue, accentuée et neutralisée par l'écrivain et ayant divers effets au niveau de la structure du texte (narrative et pragmatique).

Popescu, I. R., *Proza fantastică românească. Structuri narrative și conversaționale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

projections dont les ombres tantôt ressemblent au réel, tantôt se transforment en monstres, ou deviennent monstrueuses justement par trop de réalité nue.

L'opposition entre fantastique et merveilleux est architectonique dans la théorisation de Jean Fabre aussi :

(...) à l'intérieur de la catégorie du Surnaturel, nous entrons au cœur du sujet en posant la dichotomie fondamentale, celle du Fantastique et du Merveilleux. Aucune avancée critique n'a pu se faire en dehors de cette distinction.¹

Sa notion de « mirabilisation » est comprise comme une tension vers le merveilleux et une dégradation ou perte d'intensité de l'effet fantastique : plus le surnaturel ou les irréalités sont vraisemblables, moins effet fantastique il y aura. Bientôt, la distinction se nuance et Fabre souligne finalement le caractère polémique des textes fantastiques qui peuvent présenter une large variété de combinaisons de procédés d'écriture « fantasticante » (producteurs de scandale, d'inquiétante étrangeté, par leur reflet centripète du réel) et de procédés d'écriture « mirabilisante »² (excentrant le Surnaturel qui ne fera plus scandale car il sera donné comme pleinement accepté en tant que partie de l'univers fictionnel). Le procédé d'écriture « mirabilisante » le plus connu est, à coup sûr, le « il était une fois » des contes. Qu'en est-il des procédés d'écriture « fantasticante » ? (C'est l'aspect que nous essayerons de déceler dans les analyses ultérieures de l'expression du fantastique dans le troisième chapitre de notre travail.)

Il faut y ajouter la thèse de Jean Pierrot qui procède dans sa délimitation du fantastique en sens inverse par rapport aux démarches antérieures, notamment en fixant d'abord la place du fantastique et en procédant ensuite par une définition, disons résiduelle, du merveilleux. Fantastique et merveilleux sont tous les deux des formes de l'imaginaire, à cette différence près que « le fantastique c'est un imaginaire qui essaie de se faire passer

¹ Fabre, J., *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, Paris, 1992, p. 72.

² Fabre explique la dichotomie merveilleux/fantastique par le recours à l'image des miroirs de sorcière : « composés d'une partie centale convexe qui réfléchit le réel en lui donnant un aspect inquiétant, et de rayons de longueurs différentes, alternativement longs et courts. Ces derniers, que nous vectoriserons vers le centre, matérialiseraient les protocoles d'écriture « fantasticante », producteurs d'inquiétante étrangeté : les autres, plus longs, orientés vers l'extérieur, figurent au contraire les forces qui excentrent le Surnaturel ou plutôt, le dirigeant de façon centrifuge vers le Merveilleux, par le biais de procédés d'écriture « mirabilisants », contrariant l'effet fantastique des rayons centripètes ». Il reprend donc, implicitement, la théorie du scandale de Caillois : si l'élément surnaturel ne fait pas scandale, s'il est accepté comme faisant partie intégrante de l'univers fictionnel, si l'on donne des explications, des causalités à sa présence, on est donc en plein domaine du merveilleux. Fabre, J., *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, Paris, 1992, p. 82.

pour du réel »¹, il en résulte donc son statut ambigu pour le lecteur. L'hésitation dont parlait Todorov est mise au seul niveau du lecteur et devient, chez Jean Pierrot, oscillation entre une lecture référentielle et une lecture non-référentielle, car le récit a un caractère double, un statut non-référentiel par le fait qu'il raconte des événements incroyables et un statut référentiel parce qu'il leur donne l'apparence de la vraisemblance. Il ne s'agit donc pas seulement d'un contenu, d'un fond imaginaire, mais surtout de sa mise en œuvre, car la spécificité du fantastique et sa naissance en tant que genre sont liées à une « technique littéraire précise et relativement codifiée », à un « statut particulier de l'écriture qu'il met en jeu, celui qui est apparu en France à l'époque Romantique »². Le récit fantastique marie un solide fond réaliste sur lequel est bâtie la désorganisation perceptuelle avec le surgissement des événements, faits, objets à caractère insolite, extraordinaire, impossible, surnaturel. De ce fait, la spécificité technique du récit fantastique est le va-et-vient entre référence et non-référence, ce qui explique un aspect relevant de l'histoire littéraire, notamment le fait que le succès du conte fantastique a été contemporain du succès du roman réaliste et naturaliste. Le fantastique serait donc « un imaginaire masqué, qui essaie de se couvrir du voile de la réalité ».

Quant au merveilleux, il est « un imaginaire explicite, avoué [...], les événements sont placés sur le plan de l'imaginaire et excluent donc une lecture référentielle »³. Du point de vue de la forme, le merveilleux (sous toutes ses formes génériques : conte de fées, contes populaires, légendes, mythes, récits de voyage extraordinaires) a une structure plus souple que celle du récit fantastique.

La position du roumain Sergiu Pavel Dan se rapproche en quelque sorte de la thèse de Jean Pierrot sur le fantastique en tant qu'imaginaire qui essaie de se faire passer pour du réel, mais de manière plus radicale :

Par genre littéraire fantastique on comprend l'univers épique en prose fondé sur un rapport de type insurrectionnel, donc déconcertant, entre le réel vraisemblable et le réel surnormal (paranormal ou surnaturel), inexplicable et par là

¹ Pierrot, J., *Merveilleux et fantastique. Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du Romantisme à la Décadence (1830-1900)*, Service de Reproduction de Thèses, Université de Lille III, 1975, p 27.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 34.

*inacceptable du point de vue rationnel, rapport suggéré ou affirmé littéralement.*¹
(n. t.)

La nouveauté de la définition de Sergiu Pavel Dan c'est la désignation du surnaturel comme un « réel surnormal », donc par son caractère réaliste. En plus, il parle du sérieux en tant que condition essentielle du fantastique (on se rappelle à ce propos les mots de Nodier : « la voie du fantastique, **pris au sérieux** »), ce qui implique une différence entre l'acception ordinaire du « surnaturel » en tant que « produit par la fantaisie », « incroyable » ou « qui paraît irréel » et l'acception spécifique qu'il prend dans le genre fantastique. Ce minimum de sérieux imposé au fantastique concerne l'attitude face au surnaturel, car la littérature fantastique « tend à justifier son existence, tend à postuler, à certifier la réalité du surnaturel »². En ce sens, Sergiu Pavel Dan rappelle la formule roumaine de clôture spécifique au conte : « *De n-ar fi, nu s-ar povesti* »³ avec cette différence que la prose fantastique l'applique discrètement, mais sur le mode sérieux, en tant que principale raison d'être.

Radicale, la définition de Sergiu Pavel Dan l'est par l'introduction de l'idée de l'existence, dans le fantastique, de deux « réels », l'un vraisemblable et l'autre invraisemblable. Si, chez J. Pierrot, l'accent tombe sur un processus, l'effort de masquer, de couvrir un imaginaire par le voile du réel, chez Sergiu Pavel Dan, l'on insiste sur le rapport antinomique (« insurrectionnel, donc déconcertant ») entre deux réels. On pourrait donc conclure que dans la conception de Sergiu Pavel Dan ce qui compte le plus c'est la confrontation entre les deux, conclusion qui serait tout à fait juste s'il n'avait pas employé le terme de « réel surnormal » qui déplace l'accent sur l'idée de réalité. Faut-il y voir une croyance avouée à un « réel » qui échappe à nos pouvoirs de compréhension, ou le résultat positif d'un processus strictement textuel qui réussit à donner un surnaturel comme du réel ? Selon nous, il s'agit des deux à la fois, mais la croyance à un « réel surnaturel » n'est pour certains, peut-être la majorité, que soupçonnée, redoutée, appréhendée.

¹ „Prin genul literaturii fantastice înțelegem tărâmul epic în proză întemeiat pe un raport insurecțional, deci descumpănitor, dintre realul verosimil și realul supranormal (paranormal ori supranatural), inexplicabil, deci inacceptabil rațional, raport sugerat sau afirmat literal”. Dan, S. P., *Fețele fantasticii : delimitări, clasificări și analize*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 18.

² *Ibid.*, p. 20.

³ « Si cela n'existait, on ne le raconterait pas » (notre traduction).

Notre position ? Un remaniement de la définition de Sergiu Pavel Dan : le récit fantastique est fondé sur un rapport de type « insurrectionnel », donc déconcertant, entre un réel vraisemblable et un surnaturel inexplicable et inacceptable du point de vue rationnel, que la logique interne du récit s'efforce de rendre visible donc de justifier et de postuler comme réel. Ce rapport résulte d'un mouvement continu, inaccompli, de construction d'un réel vraisemblable solide et de déconstruction de la réalité communément admise qui coïncide avec la (re)construction d'un surnaturel incroyablement réel.

D'ailleurs, l'idée de « rapport fantastique » avait été introduite par un autre grand théoricien et critique roumain, Adrian Marino, qui y voit la substance de ce que l'on appelle œuvre fantastique, le sens du système fantastique de relations.

(...) orice raport fantastic distruge un echilibru preexistent, o stare anterioară de armonie ori stabilitate, înlocuită printr-un nou echilibru, ce i se substituie și care deschide posibilitatea unei noi rupturi. [...]

Sensul sistemului fantastic de relații este contrazicerea, ruperea inopinată a ordinii sau coerenței preexistente, răsturnarea subită a unor situații constante, stabile.¹

Le rapport fantastique est, selon A. Marino, un type de rapport qui brouille un équilibre préexistant entre deux éléments, rapport qui détruit une harmonie. Le fantastique ne serait donc pas une qualité des objets, mais une qualité des rapports entre les objets, ayant un caractère strictement fonctionnel : la destruction d'un équilibre (de la réalité, de la rationalité, de la signification ou de la temporalité), l'instauration d'un nouvel équilibre, ouverture de la possibilité d'une nouvelle destruction.

L'idée de « destruction », de « rupture » est celle qui revient le plus souvent dans les définitions du fantastique, et c'est sur cette idée que l'on fait communément la distinction entre le fantastique et les autres genres « voisins ». Nicolae Manolescu² voit dans la rencontre entre le réel et l'irréel, que l'on retient comme incompatibles, tant physiquement que logiquement, une source constante de tension et de perplexité. C'est là

¹ « Tout rapport fantastique détruit un équilibre préexistant, un état antérieur d'harmonie ou de stabilité qui est remplacé par un nouvel équilibre, qui se substitue au premier et ouvre, dans le même temps, la possibilité d'une nouvelle rupture. [...] Le sens du système fantastique de relations est la contradiction, la rupture inopinée de l'ordre ou de la cohérence préexistante, le renversement soudain des situations constantes, stables. » Marino, A., *Fantasticul*, in *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973, pp. 661 – 662.

² Manolescu, N., *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Vol. III, Editura Minerva, București, 1983, pp. 47-52.

qu'interviennent la littérature et l'art, en général, qui peuvent en atténuer ou aggraver l'incompatibilité. A partir de ces moyens d'atténuation ou d'aggravation des incompatibilités dont dispose la littérature, N. Manolescu fait la distinction entre les « catégories » du féérique (du merveilleux) qui atténuent l'incompatibilité entre le réel et l'irréel par un processus d'autonomisation, et les « catégories » du fantastique qui renforcent l'incompatibilité et entretiennent la perplexité logique. C'est ainsi que, selon les deux critères de définition (l'existence de deux ordres d'événements incompatibles et la présence ou l'absence de certains « indices / marques » du rapport entre eux), N. Manolescu identifie trois cas de figure : 1. le merveilleux / féérique / fabuleux, marqué par des indices qui signalent un ordre distinct par rapport à l'ordre réel ; 2. l'étrange, au sens qu'en donne Todorov, ou l'allégorique, où la présence des indices explicites ou implicites marque une rencontre entre le réel et l'irréel ; 3. le fantastique proprement-dit, où la rencontre entre le réel et l'irréel se produit sans qu'elle soit signalée par des indices. Nous ajoutons dans ce dernier cas que les indices existent pourtant, mais ils sont discrets et surtout ils provoquent ce quelque chose de particulier qu'est « l'effet fantastique ».

On remarque que si l'essai de définition du fantastique n'est jamais entreprise facile, c'est peut-être faute de pouvoir toujours nettement distinguer entre le fantastique comme catégorie esthétique et le fantastique comme récit, produit, genre littéraire. Certes, en théorie du moins, la distinction entre catégorie esthétique et genre ne devrait pas poser tant de problèmes, mais devant le texte, aux prises avec ses réseaux de signification, il devient difficile de s'en tenir à l'une ou l'autre des deux positions. D'où cette « hésitation » entre théorie englobante et théorie restrictive (puriste) et la pratique de l'analyse textuelle qui mélange tout.

Si la démarcation critique entre merveilleux et fantastique semble être acquise, l'intuition du public rapproche toujours merveilleux et fantastique. A titre d'exemple, citons la chronique très récente d'un film dit « fantastique », dans un magazine télé :

*Underworld 3 : le soulèvement des Lycans : Film fantastique de Patrick Taopoulos.
Au Moyen Age, l'équilibre règne désormais entre les Vampires dirigés d'une main de fer par Viktor, avec qui ils ont réussi à dominer les terres sauvages, et leurs*

*serviteurs, les Lycans. Mais lorsque la fille de Viktor s'éprend de Lucian, un Lycan, c'est le début d'une guerre sanglante qui se poursuivra jusqu'à aujourd'hui.*¹

La distanciation « mirabilisante » du « *il était une fois* » est remplacée par « *Au Moyen Age* »; le seul scandale est à l'intérieur des mondes des vampires qui est l'unique composante de l'univers fictionnel ; la seule relation avec le réel est posée sur le mode du protocole conventionnel qui rappelle la fin des contes roumains : « *și împărățește și astăzi cu ajutorul lui Dumnezeu* »².

Bien que cet exemple sorte du champ littéraire, il pose néanmoins l'évidence de la modalité populaire inclusive, étendue, de réception du fantastique (dérivant peut-être de l'ambivalence du terme en soi).

Le fantastique serait-il un « merveilleux moderne »? Oui, si par « merveilleux moderne » nous entendons un *remake*³ des merveilleux en tant « fournisseurs » ou sources thématiques et / ou typologiques⁴ adaptés aux idéologies présentes (qui évolueront toujours) et que l'essentiel de ce « merveilleux moderne » réside justement dans le travail de remaniement (*le remake*) qui construit un rapport inquiétant, insurrectionnel, un « rapport fantastique »⁵ entre le réel et ces autres éléments généralement considérés comme

¹ *Télé magazine*, no. 2783, 7-13 mars 2009, p. 26.

² « et, par la grâce de Dieu, il règne aujourd'hui encore » (n.t.).

³ L'expression appartient à Francis Claudon, qui, dans une communication sur les *Sources littéraires du fantastique*, à partir de la distinction de Marmontel entre « merveilleux naturel » et « merveilleux surnaturel », appelle le fantastique « un merveilleux moderne » et pose la question suivante : « Le fantastique romantique serait-il un *remake* du merveilleux des Classiques et des Lumières ? »

⁴ Sergiu Pavel Dan combat rigoureusement la thèse de Todorov et ajoute au terme de « voisins » du fantastique celui de « fournisseurs ». Dan, S.P., *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, pp. 22 – 56.

⁵ Adrian Marino part de l'analyse étymologique du fantastique et passe par la « fantaisie » en tant que « fantaisie créatrice » (toute littérature étant de « la fantaisie créatrice »), l'aspect essentiel du fantastique qui le lie à l'idée de l'esprit poétique en ce sens que les deux établissent des rapports inédits entre les différents types d'images. Cette capacité de créer des relations surprenantes entre les éléments de la réalité, de relier, de manière insolite, sans transition deux ou plusieurs plans de la connaissance est appelée « rapport fantastique ». Tandis que le rapport est perçu dans la poésie comme un équilibre, accepté comme quelque chose de normal, de paisible, de réconfortant, il devient rupture dans le fantastique, car il est perçu comme anormal, inexplicable, objet de perplexité ou agitation intérieure (n.t.)

„ Fantasticul nu constituie o calitate a obiectelor, ci doar a raporturilor dintre obiecte. Fantasticul are cu alte cuvinte un caracter strict funcțional; orice raport fantastic distruge un echilibru preexistent, o stare anterioară de armonie ori stabilitate, înlocuiește printr-un nou echilibru, ce i se substituie și care deschide posibilitatea unei noi rupturi.”(p. 661).

« Le fantastique ne constitue pas une qualité des objets, mais une qualité des rapports entre les objets. Autrement dit, le fantastique a un caractère strictement fonctionnel ; tout rapport fantastique détruit un équilibre préexistant, un état antérieur d'harmonie ou de stabilité qui est remplacé par un nouvel équilibre, qui se substitue au premier et ouvre, dans le même temps, la possibilité d'une nouvelle rupture. » (n.t)

surnaturels, invraisemblables ou impossibles (donc illogiques) donnés pourtant comme sérieux, perceptibles et par là même réels.

Conclusion

D'une part, les définitions du fantastique évoquées précédemment tournent autour de quatre éléments : le surnaturel, le réel, un rapport problématique (« insurrectionnel ») entre les deux et l'effet affectif dysphorique (hésitation, inquiétude, peur, effroi, terreur, etc.) qui en résulte.

Le fantastique est à la fois expérience intellectuelle (par l'effort d'interprétation de ce que la raison ne concevait point, ou de ce qu'elle bannissait du domaine du réel logique et par l'hésitation entre au moins deux possibilités d'interprétation contradictoires, paradoxales), et expérience affective (la confusion, l'incertitude peut provoquer des états dysphoriques qui peuvent aller de la simple inquiétude à l'état de panique extrême). Il se définit à la fois par le réel et par le surnaturel, notamment par le rapport créé entre les deux au niveau textuel et par la manière, presque imperceptible, de passage du réel au surnaturel. Irina Mavrodin, dans la préface à l'anthologie de prose fantastique française qu'elle a dressée et publiée en 1982, insiste notamment sur deux critères, le vraisemblable et le réalisme, en tant qu'éléments caractéristiques du genre fantastique, dont la particularité réside dans le rapport entre le réel et le surnaturel, un rapport qui n'est autre qu'un divorce, une rupture. Elle résume les définitions du fantastique à une constante: « la rupture que l'on instaure dans le réel par l'intrusion brutale d'une anormalité, voilà donc la constante qui semble définir le plus le genre fantastique, au-delà des nombreuses hypostases que celui-ci acquiert chez les théoriciens français. » (n.t)¹

D'autre part, les définitions du fantastique en termes de frontières, limites, démarcation (Todorov, Vax, Fabre) du territoire fantastique par rapport à d'autres genres (surtout par rapport au merveilleux) n'aboutissent pas à un « emplacement » fixe du fantastique.

Marino, A., *Fantasticul*, in *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 660-661.

¹ Mavrodin, I., *Proză fantastică franceză*, Antologie, prefață și prezentări de Irina Mavrodin, Colecția Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, București, 1982, p. XVIII. L'ouvrage d'Alexandru Mica fait de même un passage en revue des définitions du fantastique. On y retrouve, parmi d'autres, les points de vue des critiques et théoriciens roumains : Ioan Biberi, Irina Mavrodin, Sergiu Pavel Dan, Adrian Marino, M. Beșteliu, N. Manolescu. Mica, A., *Trilogia Fantasticului Romantic*, Editura Miron, București, 2003.

La cause, n'en serait-elle pas le fait que le fantastique se nourrit de la matière des mythes, des textes religieux, des croyances et superstitions populaires, des légendes et des idéologies ou des pratiques occultes, des progrès scientifiques, de la philosophie des temps, de tout ce qui met en question l'homme envisagé dans son rapport avec le monde et l'inquiétude qui l'habite ?¹

Une matière hétérogène porte la discussion sur le fantastique vers ses bords extérieurs - le merveilleux religieux, mythique, les légendes et contes populaires, telle ou telle idéologie, etc. - alors que l'existence sous-jacente d'autres forces, centrifuges, réunissant cette matière hétérogène, porte la discussion du fantastique vers son intérieur, le texte même, les stratégies de sa construction, bref l'expression du fantastique.

¹ Nodier a eu recours à des ballades écossaises (*Trilby*), espagnoles (*Inès de las Sierra*), illyriennes (*Smarra ou les Démons de la nuit*), aux contes de fée de Perrault, il s'est inspiré du roman gothique anglais¹ mais s'intéressait aussi au phénomène psychologique du rêve et du sommeil (*Smarra ou les Démons de la nuit* se veut surtout un conte « fantastique sérieux »). Pour beaucoup de ses récits, Mérimée a puisé ses sources aux légendes populaires ou anecdotes espagnoles (*La Vénus d'Ille*), italiennes (*Il viccolo di Madame Lucrezia, Federigo*), lituaniennes (*Lokis*), apprises dans ses nombreux voyages en tant qu'archéologue, pour ne rien dire de la collection de poèmes populaires croates et monténégrins dont il est l'auteur. Gautier, lui non plus, n'est pas resté indifférent au fond légendaire (*Jettatura* a pour source une légende napolitaine et la superstition du mauvais œil), au fond mythique et historique (*Omphale, Arria Marcella*) mais, dans le même temps, ses récits rappellent souvent le maître allemand Hoffmann (même explicitement : *Onuphrius, Avatar*) ou Poe (*Spirite*) et portent l'empreinte des expériences artificielles (*La pipe d'opium, Le club des Haschischins*). Les modes du magnétisme (déjà présent chez Hoffmann – *Le Magnétiseur*), du mysticisme, de la métempsychose seront elles aussi sources thématiques du fantastique : l'idéalisme de Villiers de l'Isle-Adam (*Véra, Le Convive des dernières fêtes*), son penchant pour les sciences occultes (*L'intersigne ; Véra*), mais aussi l'artificiel et le progrès scientifique (*L'Eve future*). Chez Maupassant on retrouve le magnétisme (*Magnétisme*), un réseau entier de composantes parapsychologiques : hypnotisme, suggestion hypnotique, magnétisme, délire (*Le Horla*) ainsi que tout un discours interrogatif autour de la peur et des angoisses intérieures (*La peur, Un fou ?, Lui ? Qui sait ?*).

Le recours à des « fournisseurs » (terme de Sergiu Pavel Dan) tels que : le folklore autochtone, les contes de fée, les croyances religieuses (la religion institutionnelle), les croyances et superstitions populaires, le merveilleux des contes bleus, est d'autant plus important chez les écrivains roumains qui expérimentent la voie du fantastique : M. Eminescu, N. Gane, I.L. Caragiale, à une époque où la littérature roumaine artistique est à ses débuts et où l'originalité ethnique, la spécificité nationale (une nation en train de se former) est le principe dominant des principales revues et sociétés littéraires. Cela n'exclut pas le fond philosophique de l'idéalisme subjectif (par la filière d'influence allemande) chez Eminescu (*Sărmanul Dionis, Avatarii faraonului Tlâ*) (une voie que prendra plus tard, au XX^e siècle, M. Eliade, avec l'exposition des doctrines initiatiques magiques asiatiques (*Secretul doctorului Honigberger, Nopti la Serampore*) ou V. Voiculescu par le recours au fond mythique et magique roumain (*Pescarul Amin, Lacul rău, Iubire magică*, etc.). De même, le fantastique roumain porte les marques des influences orientales. L'hypotexte populaire, y compris l'hypotexte oriental, est très présent chez I.L. Caragiale. Gala Galaction, « un homme de l'Orient du sud », comme l'appelle Sergiu Pavel Dan utilise l'image des Ottomans à dimension presque diabolique, le Turc remplissant parfois la fonction d'esprit maléfique dans une sorte « de récits cruels » (*La vulturi*). A noter aussi les accents religieux chez deux écrivains – prêtres : Gala Galaction – *Copca Rădvanului, Moara lui Călifar* et Ion Agârbiceanu – *Vedenii, Păscălierul*.

Tous ces exemples, qui sont en dehors de toute prétention d'exhaustivité, ont pour seul rôle d'illustrer la multitude des « fournisseurs » thématiques ou typologiques du fantastique, ce qui explique l'existence des « variantes » de fantastique ou, tout simplement, des fantastiques. A cela s'ajoute évidemment l'empreinte de la spécificité de chaque écrivain.

Notre parcours s'inscrira à la fois dans l'investigation des expériences différentes du fantastique et des stratégies internes, les lois intrinsèques qui unissent ces expériences et justifient le discours critique sur le genre fantastique.

II. DEUXIÈME PARTIE : HISTORIQUE. LE FANTASTIQUE EN FRANCE ET EN ROUMANIE

CHAPITRE 2 : LE FANTASTIQUE FRANÇAIS AU XIX^e SIECLE

Plutôt que de parler d'une diachronique du fantastique littéraire, il faudrait parler des « diachroniques ». Une première justification de ce pluriel est la portée de l'étude, notamment deux espaces littéraires, français et roumain. Une deuxième justification, non moins évidente, vient de la pluralité des portées temporelles sur lesquelles peut s'étendre la perspective historique et, évidemment de la distance séparant les premières manifestations et réceptions des « faits littéraires » en question, du regard rétrospectif et des effets de lecture que l'interprétation rétrospective peut avoir sur un genre ou un mode.¹

C'est ainsi qu'un regard historique sur « le conte fantastique dans le Romantisme français » (1908)² décèle les origines de ce « nouveau » type de conte surgi, sinon né, en plein romantisme et s'arrête sur les formes qu'il prend chez Nodier, chez Gautier ou chez Nerval. Ou encore, une étude du « conte fantastique en France de Nodier à Maupassant » (1951)³ impose des limitations temporelles, autrement dit un survol des contes fantastiques à partir du premier conte fantastique de Nodier, *Une heure ou la Vision* (1806) jusqu'aux contes, « modernes», de Maupassant, dont le dernier, *Qui sait ?*, paraît en 1890.

De même, une « histoire de l'imaginaire dans la prose française du Romantisme à la Décadence » (1975)⁴ retrace parallèlement à l'évolution du « genre particulier » du conte fantastique (dont l'histoire serait, selon Pierrot, « bien connue » grâce à la publication des

¹ Nous voudrions reproduire, à ce propos, un fragment d'Adrian Marino relatif à la constitution « diachronique » de la littérature et à son fonctionnement « synchronique ».

« La littérature (universelle) se „constitue” diachroniquement et „fonctionne” synchroniquement, car la structure de l'acte de lecture qui l'institue impose toujours sa grille synchronique. De même, chaque présumé a une genèse diachronique doublée d'une mise en pratique synchronique. »

L'histoire littéraire comparatiste est « un perpétuel „mouvement inverse”, qui prend pour point de départ des réalités « archaïques », pour remonter du présent vers le passé, opération alternative, « la phase la plus utile de toute opération comparative linguistique ou autre. » Marino, A., *Comparatisme et théorie de la littérature*, PUF, Paris, 1988, p. 174.

² L'un des premiers à avoir consacré à l'étude du conte fantastique français l'espace d'une thèse de doctorat est Joseph H. Retinger avec son étude *Le conte fantastique dans le Romantisme français*, Thèse de doctorat d'université, présentée à la Faculté des lettres de Paris, Bernard Grasset Editeur, Paris, 1909.

³ Nous faisons référence à l'ouvrage de Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951. Bien que le titre indique Nodier comme point de départ, Castex commence son histoire du fantastique par le « précurseur français », Jacques Cazotte, et l'initiateur allemand, E.T. A. Hoffmann.

⁴ Il s'agit de la thèse de Jean Pierrot, *Merveilleux et fantastique. Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du Romantisme à la Décadence (1830-1900)*, Service de Reproduction de Thèses, Université de Lille III, 1975.

ouvrages tels que celui de Castex ou de Milner¹) d'autres formes de l'imaginaire à l'époque romantique, puis dans une seconde période qui va de 1850 à 1880 et, finalement, à l'époque décadente ou fin-de-siècle.

Puis une autre approche historique du fantastique réalisée tout récemment par Nathalie Prince² part, comme l'ont déjà fait tous ceux que nous avons cités précédemment, d'un préfantastique « gothique », note la gloire du fantastique romantique français (dans la première moitié du XIX^e siècle) qui passe évidemment par les romantiques allemands (sous l'ombre d'Hoffmann), retient l'influence du maître américain Edgar Allan Poe qui correspond à un renouveau fantastique, marque une troisième étape, le « fantastique classique » (avec, parmi les écrivains cités, Maupassant et Henri James), puis une quatrième, le « fantastique réel » fin-de-siècle, et conclut avec une cinquième étape, le « fantastique moderne » (Franz Kafka, H.P. Lovecraft, Stephen King). S'appuyant sur les propos d'Italo Calvino, dans la *Machine littéraire* (1984), Nathalie Prince écrit :

(...) le fantastique moderne, non plus l'instabilité du romantisme, écriture affranchie et fantaisiste, non plus la maîtrise de la peur comme émotion esthétique du fantastique classique, non plus la dépravation décadente, mais un « emploi intellectuel ».

Le fantastique (...) fait du neuf avec du vieux. Il exploite au maximum les effets et les jeux avec la peur, la terreur, l'horifiant, plus proche de l'hypotypose et du spectaculaire que de la suggestion, plus proche des excès gothiques et sanglants que de la fine terreur psychologique. Son renouvellement est délicat, qui se heurte à une paralittérature voisine : la science-fiction, le gore, la fantasy, le roman policier, le surréalisme. Pour autant ce renouvellement existe.

Ces remarques font ressortir une évolution du fantastique, à la fois dans le sens d'un continuum diachronique (on parle de fantastique romantique, de fantastique décadent, de fantastique moderne³) et dans le sens d'une évolution interne dans l'économie des récits

¹ Milner, M., *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Paris, Corti, 1960.

² Nous faisons référence à l'ouvrage de Nathalie Prince, *Le fantastique*, Armand Colin, Paris, 2008, notamment au chapitre II, *Diachronies*, pp. 41-64.

³ Outre les ouvrages déjà cités (de Joseph H. Retinger, de Castex, de Max Milner, de Jean Pierrot, de Nathalie Prince), il faut aussi mentionner l'étude très complexe de J.B. Baronian, intégrant l'école belge, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La Renaissance du livre, 2000.

Sa méthode de « découpage » historique du fantastique suit les mouvements littéraires. Dans la lignée déjà consacrée, Baronian commence par une recherche des sources du fantastique en général et du fantastique

fantastiques (on retrace des modifications des stratégies d'écriture). Pas plus de question que le fantastique soit ou non une catégorie générique. On se souvient de la « tension entre l'horizon du présent et le texte du passé » dont parlait H.R. Jauss puisque, disait-il, « c'est toujours à partir de notre présent que nous essayons de reconstruire les rapports de l'œuvre à ses destinataires successifs »¹. Pour le lecteur moderne, des récits tels que *La Vénus d'Ille* de Mérimée, *La Morte amoureuse* de Gautier, *Véra* de Villiers de l'Isle-Adam sont autant d'exemples de « fantastique classique » car ils ont été homologués par la réception (y compris, et surtout, par la réception critique – Nodier, Mérimée, Gautier, Villiers de l'Isle-Adam sont proclamés comme les « grands maîtres » du fantastique dans les ouvrages critiques), ils constituent désormais une tradition. C'est ainsi que naît un genre nouveau. Depuis les recherches de G. Genette et de J.-M. Schaeffer, le processus est bien connu : les œuvres, au début atypiques par rapport aux autres manifestations littéraires déjà existantes, soumises à la réception, sont ultérieurement réunies dans un genre, selon une parenté que le lecteur leur invente. A la différence des lecteurs « naïfs », la critique littéraire va toujours plus loin, à la recherche des « vraies sources » ou, selon le mot de R. Bozzetto, des « ancêtres »² du genre, refusant d'accepter comme véritables les origines avouées. Ou plus encore, la lecture critique de type rétrospectif serait cette « tentative de chercher, dans

français en particulier : certains aspects de la littérature du XVIII^e siècle annoncent la veine fantastique qui trouvera son éclosion à l'époque romantique. Il s'agit de l'intérêt pour le merveilleux (le recueil des contes, *Le Cabinet des fées*, sous la direction de Ch.-J. de Mayer apparaît entre 1785 et 1789), pour les utopies et les romans de voyages extraordinaires, pour l'occultisme comme contre-réaction au rationalisme. De même, l'esprit développé par le roman noir anglais a rapidement eu des adeptes en France. Baronian rappelle les premiers romans « frénétiques » de langue française, *Vathek* (1786), de William Beckford et le *Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jan Potocki, qui appartiennent, comme on le voit, à des écrivains étrangers, mais un « sur-romantisme » ou autrement dit le romantisme noir français issu de la « gothic novel » ne manquera pas de se faire ressentir au début du XIX^e siècle, sans pourtant qu'il donne beaucoup de chefs-d'œuvre. Tout cela constitue un contexte « préfantastique ». Les autres étapes marquées par Baronian sont : le *fantastique romantique* (Hoffmann, Nodier, Balzac, Gautier, Mérimée, Nerval, Dumas), le *fantastique réaliste* (en tête de liste se trouve l'Américain Edgar Allan Poe et sa « nouvelle esthétique du surnaturel », Villiers de l'Isle-Adam, Maupassant), le *fantastique « fin-de-siècle »* (Barbey d'Aurevilly et ses héritiers, Huysmans, O. Wilde, Jean Lorrain, Marcel Schwob, Henri de Régnier). La « hiérarchie » historique continue au XX^e siècle avec le *fantastique néoréaliste et populaire*, le *fantastique poétique*, le *fantastique contemporain* et une question finale, très suggestive : *l'éternel fantastique ?*

¹ Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Ch. L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire, traduit de l'allemand par Cl. Maillard, préface de Jean Starobinski, NRF, Editions Gallimard, Paris, 1978, p. 13.

² Bozzetto, R., *Une (H)histoire (du) fantastique a-t-elle une signification?*, in *Imaginaires et idéologies*, Cahiers du CERLI, Presses universitaires de Caen, 1984, pp. 15 – 24, article reproduit sur <http://www.noosfere.org/bozzetto/article.asp?numarticle=363&pdf=1> (consulté le 23.04.09)

la littérature d'autrefois l'esquisse de ce qui est vif dans la littérature, c'est-à-dire le commencement de ce qui est en vigueur aujourd'hui »¹.

1. Le fantastique français : un genre bâtard ?

Si l'histoire du genre fantastique est bien connue au point que l'on parle aujourd'hui d'un « fantastique classique » pour renvoyer à certains écrivains du XIX^e siècle (au moins en ce qui concerne les manifestations du fantastique français), à quoi bon reprendre des chemins déjà parcourus ?

D'une part, comme on le verra dans la deuxième partie de ce chapitre, les choses ne sont pas aussi évidentes en Roumanie, où en 1973 encore, le théoricien et critique littéraire Adrian Marino retenait le fantastique roumain comme « une qualité littéraire supplémentaire » plutôt qu'une « littérature ». De là, la critique est en général plutôt sceptique quant à la possibilité et donc à la pertinence d'une approche diachronique du fantastique roumain, cette « qualité supplémentaire » de la littérature roumaine.

D'autre part, s'interroger sur les origines du genre fantastique ou lui trouver des « ancêtres » lointains, projet synonyme d'une vision « globalisante » du fantastique en tant que forme de merveilleux (qui n'aurait donc rien d'essentiellement neuf), nous mènerait à dire que le fantastique n'est pas né à une période précise de l'Histoire, mais qu'il a toujours existé, puisque l'homme s'est toujours représenté l'univers peuplé d'êtres surnaturels aux pouvoirs extraordinaires. La question serait, si l'on emprunte les mots de Jean Marigny, d'établir si « les croyances, les superstitions, les légendes et les mythes qui ont dominé l'imagination collective des hommes pendant des siècles appartiennent vraiment au domaine de ce que l'on appelle le fantastique »².

¹ Ricardou, J., *Pour une lecture rétrospective*, RSH, tome XLIX, no 177, janvier-mars 1980, cité par Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999, p. 125.

² Marigny, J., « Problématique d'un genre. Réflexions autour de la notion de fantastique », in *Les Cahiers du GERF* (Groupe d'études et de recherches sur le fantastique), no. 1, 1987, Université des Langues et Lettres de Grenoble, Grenoble, 1987, p. 17.

Pourtant, l'origine du fantastique en littérature, comme le remarque très bien Francis Claudon¹, « ne manque ni de précision, ni de simplicité, du moins pour ce qui est de sa genèse officielle, au regard de l'histoire des idées ». Et de fait, sa genèse officielle est indissociable de l'article de Walter Scott sur *Hoffmann et les compositions fantastiques* et surtout de la « campagne hoffmannienne » portée en France contre les critiques de Walter Scott, en tout premier lieu pour des raisons éditoriales (car Loève-Weimars prépare le moment de la parution du volume des traductions d'Hoffmann, fabriquant son succès par articles commandés à ses amis, critiques aux revues les plus célèbres : *Le Mercure*, *Le Globe*, *Le Temps*, *Le Journal des débats*²).

Il a fallu que paraissent les traductions d'Hoffmann en français (vers 1830) pour que Nodier, dont le premier conte fantastique date, rappelons-le, de 1806 (*Une Heure ou la Vision*) et la nouvelle mode littéraire « soient pris au sérieux ».

Dans ce contexte, le fantastique français aurait dès le début des « traits bâtards »³. Et comme pour renforcer l'idée, vingt ans plus tard, le fantastique français connaît une nouvelle étape déclenchée par la découverte de Poe (non pas le poète, mais le prosateur) grâce au culte de Baudelaire envers le maître américain et au choix de traductions qu'il en donne.

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

¹ Claudon, F., *Les sources littéraires du fantastique*, article présenté au Colloque de l'Opéra Comique, Acte III, *Le Fantastique dans l'Opéra Romantique Français*, 23-24 janvier 2009, mis à notre disposition par l'auteur.

² Voir à ce propos Castex, G.-P., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, ch. III, *L'initiateur allemand*, pp. 42-56.

³ Baronian, J.B., *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La Renaissance du livre, 2000, p. 57.

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

2. *Le Diable amoureux* : esquisse d'un moule nouveau

Parmi les œuvres les plus significatives qui préparent le climat et le goût du surnaturel, on retient *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte, paru en 1772. Avant Hoffmann c'est peut-être la première fois que l'on crée un pont entre surnaturel et vraisemblance à travers une logique du récit, dont la cohérence est assurée par l'intégration du soi-disant surnaturel dans le développement d'une aventure si simplement humaine : la passion amoureuse d'Alvare pour Biondetta. La nouveauté de l'entreprise de Cazotte est modestement signalée par le *Mercur de France* lors de la publication du récit, en avril 1772 :

Une tragédie, un roman, un conte, une comédie ont en général un air de famille avec tel ouvrage du même genre qui les a précédés, et imposeront aux productions qui les suivront à peu près la même physionomie.

Les exceptions à cette observation sont trop rares. Cependant il s'en rencontre de temps à autre, et l'imagination de quelques écrivains moins susceptibles de la servile imitation jette dans un moule nouveau les ouvrages qu'elle aime à créer.

*Telle est celle de l'auteur du **Diable amoureux**.*¹

Il manquerait au *Diable amoureux* cet « air de famille » qui le rattache à des ouvrages précédents dont il suivrait en grande ligne la physionomie. On le qualifie d'« exception » faute d'un terme de comparaison préexistant.

Le public se trouve devant une œuvre qui échappe à son univers d'attente, pour laquelle il n'a pas encore un appareil interprétatif. Une fois que les récits relevant d'une certaine parenté avec *Le Diable amoureux* se multiplieront au début du XIX^e siècle et que les écrivains « à la mode » y feront des références, on s'intéressera à l'œuvre de Cazotte

¹ Fragment reproduit par Milner, M., « Introduction » à Cazotte, J., *Le Diable amoureux*, Flammarion, Paris, 1979, p. 9.

sous un autre angle. Comme c'est souvent le cas de ce genre « élitiste »¹, Cazotte ne connaîtra le succès que plus tard, quand des esprits de la même nature en souligneront la valeur et après qu'Hoffmann aura rendu populaire en France ce « nouveau » type de conte.

Le premier article important sur Hoffmann signé par J.J. Ampère en août 1828, à l'occasion de la publication de *Biographie et œuvres posthumes d'Offmann*, par M. Hitzig, est en même temps la première présentation critique des contes d'Hoffmann au public français et le terme de comparaison en est justement *Le Diable amoureux* de Cazotte :

*Le Diable amoureux de Cazotte, chef-d'œuvre d'imagination et de grâce, est à peu près le seul ouvrage français dans lequel le surnaturel ne soit pas ou une fantasmagorie ridicule ou un cadre purement satyrique. Ce conte original, où le merveilleux est traité avec un art infini et parfaitement dans le goût de notre nation, donne idée du plaisir que peut procurer ce moyen employé à propos, et doit réconcilier avec lui ceux qu'en auraient dégoûté les niaiseries de certains romans et de certains mélodrames.*²

On y évoque pour la première fois des éléments sur lesquels va se bâtir ce que l'on appellera bientôt « conte fantastique » : surnaturel, merveilleux, art infini, plaisir, conte.

Tout d'abord, Cazotte accorde au surnaturel le minimum de sérieux que réclamera le fantastique : le surnaturel n'y est ni accumulation ridicule de tout un appareil convenu de spectres, de diables, de cimetières, qui ne produisent aucun effet, ni un moyen purement satyrique. Autrement dit, il n'est ni décor, ni moyen. Il est intégré à l'histoire ou il est l'histoire même.

Ensuite, l'originalité du conte de Cazotte tient à la manière dont il revêt le merveilleux, à cet « art infini », que va préconiser Nodier³ et que théoriser plus tard Poe.

L'exception dont rendait compte *Le Mercure de France* est désignée, cinquante ans plus tard, comme « chef-d'œuvre d'imagination et de grâce ». La réévaluation de l'œuvre

¹ Ozwald, T., *La nouvelle*, Hachette Supérieur, Paris, 1996, pp. 3-5.

² Ampère, J.-J., « *Biographie et œuvres posthumes d'Offmann, publiées par M. Hitzig* (Allemagne. Hoffmann, Aus Hoffmann's Leden und Nachlass, herausgegeben von Hitzig, Berlin, 1822) », in *Le Globe. Recueil philosophique et littéraire*, Paris, Samedi, 2 août 1828, article signé par J.-J. A (Ampère), pp. 588-589.

³ « Mais si vous êtes curieux d'histoires fantastiques, je vous préviens que ce genre exige plus de bon sens et d'art qu'on ne l'imagine ordinairement », Nodier, Ch., *Histoire d'Hélène Gillet*, in *Contes*, Edition de P.-G. Castex (Sommaire biographique, introduction, notices, notes, bibliographie et appendice critique par Pierre-Georges Castex), Garnier, Paris, 1961, p. 330.

de Cazotte s'accroît avec l'intervention de Nerval, qui écrit la préface pour une réédition du *Diabole amoureux* de 1845. Mais avant Nerval, c'est Nodier qui évoque Cazotte dans *Jean-François les Bas-Bleus* et, surtout, dans *Monsieur Cazotte*, article publié dans la *Revue de Paris* en 1836, repris ensuite dans les *Contes de la Veillée*. Moins explicitement, dans *Les Aventures de Thibaud de la Jacquière*, on retrouve la même intrigue que celle du *Diabole amoureux* et des lignes telles que « *Je ne suis pas Orlandine ... je suis Belzébuth* » rappellent la formule du pacte : « *Mon cher Belzébuth...* » que Biondetta demande à Alvare de prononcer.

Et, Hoffmann lui-même connaît *Le Diabole amoureux* et admire « les nouvelles » de l'écrivain français. Dans *L'Esprit élémentaire* (traduit, comme nous le dit P.-G. Castex, en 1848, par Edouard Degeorge) il y fait référence directement :

A cette époque, il me tomba sous la main un livre qui produisit sur tout mon être une impression telle que je ne peux encore me l'expliquer ; je veux parler des étonnantes nouvelles de Cazotte traduites en allemand sous le titre de Teufel Amor [...]. Je ne voyais, je n'entendais que la charmante Biondetta ; comme Alvarez, je succombais à un martyre voluptueux¹.

En quoi *Le Diabole amoureux* serait-il une « œuvre séminale »² de la nouvelle fantastique ?

Pour énoncer sa célèbre définition du fantastique, Tz. Todorov part de l'incertitude d'Alvare quant à l'interprétation des faits³. En effet, la pluralité d'interprétations des

¹ Cité par Castex, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p. 41.

² Bozzetto, R., *Une (H)histoire (du) fantastique a-t-elle une signification?*, in *Imaginaires et idéologies*, Cahiers du CERLI, Presses universitaires de Caen, 1984, pp. 15 – 24, article reproduit sur <http://www.noosfere.org/bozzetto/article.asp?numarticle=363&pdf=1> consulté le 23.04.09.

³ On rappelle le sujet du récit :

Lors d'une discussion entre camarades sur la cabale et les cabalistes, Don Alvare, capitaine des gardes du roi de Naples, se laisse entraîner dans une expérience initiatique. Curieux de par sa nature, Don Alvare accepte et insiste même d'être instruit par Soberano, le plus âgé des camarades, qui s'y connaît et qui veut dévoiler à Alvare les secrets de la cabale. Comme il reste sceptique, il l'incite à invoquer le diable dans les ruines de Portici. Alvare invoque donc Belzébuth qui apparaît sous la forme grossière d'une tête de chameau, au cou long, et dont les premiers mots sont : « Che vuoi ? ». Le chameau se transforme ensuite en chien. Le pari est qu'Alvare ose « tirer les oreilles au grand Diable d'enfer », mais lorsqu'il s'apprête à le faire, il découvre que le chien est une femelle et il renonce. Le chien/chienne se transforme ensuite en page au nom de Biondetto/Biondetta. Elle tente de le séduire et de le placer sous son influence.

Alvare et son page partent pour Venise. Il y mène une vie libertine, entretient une relation avec une certaine Olympia qui découvre que le page d'Alvare est en effet une femme et, folle de jalousie, essaie de faire tuer Biondetta.

Séduit par le malheur de Biondetta, par la preuve d'un corps en chair et os, qui a des blessures et qui en ressent les douleurs, Alvare accepte de se lier plus intimement avec elle, mais pas avant de l'annoncer à sa

événements auxquels nous voyons participer Alvare est jouée dans le texte par la présentation de plusieurs points de vue : celui d'Alvare (qui ne saurait pas décider de la nature des événements), de sa mère (qui suggère la possibilité d'un rêve) et, finalement, du docte Don Quebracuernos, détenteur présumé de l'argument d'autorité, qui d'ailleurs ne manque pas d'en tirer une leçon morale, non sans avouer le caractère singulier des aventures d'Alvare dont il n'a rien trouvé de semblable dans les traités du genre : *Démonomanie* de Bodin ou *Le Monde enchanté* de Bekker. Pourtant aucun de ces points ne s'impose comme pleinement acceptable. Cette multitude des points de vue, Hoffmann en fera le principe de l'enchantement jeté par la fée Rosabelverde dans *Le Petit Zacharie surnommé Cinabre*, prétexte pour une satire violente qui vise tant l'excès de mystification, d'imagination, de rêve que l'excès de raison.

Le paratexte du *Diable amoureux* joue lui aussi sur l'ambiguïté. Dans l'épilogue, Cazotte explique pourquoi il a préféré ce dénouement à deux autres, plus « convenables » tant au public large qu'aux critiques. La « norme » demanderait qu'il propose une continuation du récit, dans ce qui serait une deuxième partie, présentant un Alvare pleinement possédé, entre les mains du Diable, imposant partout le désordre. Ou bien, une autre variante, où, le héros « tombât dans un piège couvert d'assez de fleurs pour qu'elles pussent lui sauver le désagrément de la chute ». Cazotte ne continue pourtant pas le récit et ce qui le caractérise et qui en fait la nouveauté c'est, comme le note M. Milner¹, « une manière toute personnelle d'introduire le merveilleux dans la fiction en donnant aux événements les plus étranges une sorte de cohérence et de nécessité qui n'est pas entièrement d'ordre psychologique, ni allégorique, ni symbolique, ni onirique, mais qui se situe à la fois sur ces différents plans, avec une exquise ambiguïté ».

Même si, avec *Le Diable amoureux*, le fantastique n'en est encore qu'à ses débuts, il y a là un aspect énonciatif que le récit fantastique va faire fructifier au maximum et qui

mère, dona Mencia. Voilà donc qu'il décide d'aller en Estrémadure. Mille obstacles l'empêchent dans son chemin : orages, problèmes de voitures : roues ou essieux cassés, réapparition de Biondetta. La rupture d'un essieu près du château de Maravillas les oblige à y passer la nuit, lors des noces d'un vassal du duc de Medina-Sidonia. Au cours de la nuit le rapprochement physique se produit. La sylphide, qui voit Alvare à sa merci, lui demande de prononcer la formule du pacte : « Mon cher Belzébuth... », et reprend la forme de chameau.

Le réveil est brutal, car Biondetta a disparu, Alvare arrive au château. La mère pense que ce n'était qu'un rêve, le docte Don Quebracuernos tire les leçons morales de l'aventure. Il ya donc plusieurs interprétations dont aucune n'est pleinement acceptable, car un détail inquiète : le muletier, témoin de l'histoire d'Alvare, s'était enfui, sans rien dire, sans même demander son salaire.

¹ Milner, M., *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Paris, Corti, 1960, p. 83.

entretient cette « exquise ambiguïté ». Il s'agit de la mise en scène du narrateur-protagoniste. L'identification narrateur-personnage, signalée par Todorov comme condition facultative du fantastique, y joue un rôle important, puisque de cette manière, l'hésitation du lecteur entre explication naturelle et explication surnaturelle des événements est jouée à l'intérieur de l'histoire par le personnage, devenant ainsi thème de l'œuvre.

Les avantages du point de vue du narrateur - personnage, ou, dans la terminologie de J. Lintvelt, de l'acteur-narrateur pour le récit fantastique dérivent autant des caractéristiques énonciatives de la première personne ('je' appartient à tous, peut être 'je' tout individu qui dit *je*) qui permettent l'identification lecteur - personnage - narrateur, que du contrat fiduciaire, de l'autorité maximale du narrateur premier qui devient le garant de l'histoire.

Le statut du personnage sera double : acteur et narrateur (auteur, Lintvelt). En tant que personnage (acteur), Alvare peut se tromper, ses perceptions et son savoir sont faillibles. Par contre, en tant que narrateur, il est garant, il authentifie ce qui est raconté. En effet, selon la théorie de Rabatel, le narrateur homodiégétique ne dispose pas d'une omniscience moindre que celle du narrateur hétérodiégétique « sauf à considérer que ce dernier est omniscient en vertu des pouvoirs de la fiction, alors que le premier, en raison des mécanismes d'identification renforcés du fait de la première personne, serait plus 'homme', donc plus faillible, en vertu de grilles de lecture 'réalistes' »¹.

La scène où Alvare se réveille après la nuit passée avec Biondetta se traduit en un essai désespéré de comprendre ce qui lui est arrivé, une lutte entre la preuve de ses perceptions qui pourtant semblaient vraies, puisque tout son corps les ressentait, surtout à travers les perceptions visuelles, et les preuves qui plaçaient l'épisode horrible de la transformation de Biondetta en épouvantable chameau dans le rêve :

Je ne puis pas évaluer le temps que je comptais avoir passé dans cette inexprimable situation, quand je me sens tirer par le bras ; mon épouvante s'accroît : forcé néanmoins d'ouvrir les yeux, une lumière frappante les aveugle.

Ce n'était point celle des escargots, il n'y en avait plus sur les corniches ; mais le soleil me donnait d'aplomb sur le visage. On me tire encore par le bras : on redouble ; je reconnais Marcos.

¹ Rabatel, A., *Une histoire de point de vue*, Université de Metz, Paris, 1997, p.126.

(...)

Marcos sort. Machinalement je me frotte les yeux, et passe les mains sur ma tête pour y trouver ce filet dont mes cheveux devaient être enveloppés... Elle est nue, en désordre, ma cadenette est comme elle était la veille : la rosette y tient. Dormirais-je ? me dis-je alors. Ai-je dormi ? serais-je assez heureux pour que tout n'eût été qu'un songe ? je lui ai vu éteindre la lumière... Elle l'a éteinte... La voilà...¹

« Je ne puis pas évaluer », c'est un je narrant, qui dévoile *a posteriori* son impossibilité de qualifier ce qu'il a vécu en tant que personnage. Pourtant, par le fait que le protagoniste est aussi narrateur, son VOIR devient DIRE, une confusion de plus pour le lecteur. Par là même au niveau narratif c'est une répétition de l'attitude d'incertitude du héros, traduite au niveau textuel par les phrases interrogatives et le conditionnel, qui est par définition le mode du doute : '*dormirais-je ?*' *Ai-je dormi ?* '*serais-je assez heureux pour que tout n'eût été qu'un songe ?*' La suite au passé composé, qui traduit une action dont le résultat est encore visible, réoriente le discours vers une conclusion contraire : '*je lui ai vu éteindre la lumière... Elle l'a éteinte... La voilà...*', alors qu'au niveau graphique, les points de suspension restituent le doute.

Quelques interrogations sur le rêve, touchant par là à la psychologie des profondeurs, que se rappellera plus tard Nodier dans *Jean-François les bas-bleus* (1832) :

- Je croyais, dit-il, que toutes ces rêveries (car je lui avais raconté sans en oublier un mot ma conversation avec Jean-François les bas-bleus) étaient ensevelis pour jamais avec les livres de Swedenborg et de Saint-Martin, dans la fosse de mon vieil ami Cazotte ; mais il paraît que ce je ne homme, qui a passé quelques mois à Paris, s'y est imbu des mêmes folies.²

Voilà la nouveauté de l'œuvre de Cazotte, voilà d'où vient l'embarras du *Mercur* de France à situer *Le Diable amoureux* dans un cadre préexistant, voilà ce qui déclenche en même temps la vague admirative d'un Hoffmann, d'un Nodier ou d'un Nerval.

L'interrogation, les points de suspension ... comment ne pas penser à Maupassant, pour ne citer que le plus évident et en même temps l'exemple le plus dramatiquement émouvant de l'herméneutique immanente au fantastique ? Certes, la question du savoir à

¹ Cazotte, J., *Le Diable amoureux*, Flammarion, Paris, 1979, p. 120.

² Nodier, Ch., *Jean-François les bas-bleus*, in *Contes*, Edition de P.-G. Castex, Garnier, Paris, 1961, p. 369.

l'intérieur de la fiction fantastique connaîtra des niveaux d'affinement et de complexification toujours plus hauts. Chez Cazotte on n'en est qu'au degré zéro, mais il convient de noter la configuration historique où surgit cette mise en question de la réalité et de notre savoir, notamment, en pleine époque rationaliste. En ce sens, le terme de « précurseur français » qu'emploie Castex pour parler de Cazotte encadre parfaitement *Le Diable amoureux* dans la diachronie fantastique française, car l'émergence du fantastique est intimement liée à la nécessité de modalités nouvelles d'expression de la sensibilité d'une époque qui se veut (trop) rationnelle.

CHAPITRE 3 : HOFFMANN ET POE DANS L'HISTOIRE DU FANTASTIQUE FRANÇAIS

Deux noms étrangers apparaissent dans l'histoire du fantastique français, ceux d'Hoffmann et de Poe. Notre approche diachronique sera structurée justement autour de ces deux figures, mais dans une perspective de type *X recevant Y* pour rendre compte d'une réception active d'Hoffmann et de Poe en France et de la manière dont cette activité de réception marque l'histoire du fantastique français.

Avec une vingtaine d'années d'écart entre les deux phénomènes (1830 et 1850), la France littéraire réagit de façon similaire à ces deux impulsions étrangères que sont la réception d'Hoffmann puis celle de Poe.

Quelques précisions s'imposent sur les circonstances qui ont favorisé, dans un premier moment, l'accueil d'Hoffmann en France et l'émergence du fantastique et, dans un moment ultérieur, la découverte de Poe et l'évolution du genre.

Dans les approches historiques du fantastique français, parmi lesquelles nous retenons surtout celles de P.-G. Castex, de J. Pierrot, de M. Schneider et de Baronian, ainsi que les articles de R. Bozzetto portant sur cet aspect, l'enquête sur la naissance du fantastique et ses manifestations à travers les diverses époques se double toujours des réflexions sur la configuration historique de l'époque.

Nous serons conduits, dans cette perspective, à faire en grande partie nôtre la synthèse des rapports des faits présentés par les historiens du fantastique.

1. Un fantastique naissant : Nodier et la réception d'Hoffmann en France

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

« L'Occident du XVIII^e siècle vit, avec la révolution industrielle, sa plus grande mutation depuis le néolithique », dit R. Bozzetto s'appuyant sur les propos de Georges Dumézil : « il est survenu plus de transformations entre le XVIII^e siècle et nous qu'entre les Indo-européens et le XVIII^e siècle »¹. Le Romantisme, on le sait, se présente comme un moment de réaction aux mutations qu'apporte le rationalisme du Siècle des Lumières et surtout une réaction à « cette période de nouveauté radicale résultant d'une rupture avec le paradigme symbolique préalable »². A la fin du XVIII^e siècle, les sciences s'étendent à des domaines neufs, comme le résume R. Caillois, « les sciences s'étaient annexé des domaines tels que leurs investigations ne pouvaient désormais laisser indifférent quiconque était à l'affût de l'aventure spirituelle. »³

L'état d'esprit dominant la littérature en France a une importance notable en ce qui concerne le surgissement du fantastique et son acception initiale, liée plutôt à l'attitude anti-canonique, au besoin de changement, d'innovation en littérature. Une fois de plus, on fait appel à Nodier : « (...) brisez, brisez cette chaîne honteuse du monde intellectuel dont vous vous obstinez à garotter la pensée du poète ! »⁴ Nodier qui réclame le fantastique, « seule littérature essentielle », produit de l'imagination au travail. Le fantastique naît à ce

¹ Cité par Bozzetto, R., *L'irrationnel, l'époque romantique et le fantastique*, <http://www.noosfere.org/bozzetto/article.asp?numarticle=363&pdf=1> consulté le 23.04.09.

On retrouve les mêmes idées, présentées de manière plus détaillée dans l'ouvrage de Bozzetto de 1992 : « Le fantastique naît à cette époque du développement de la pensée occidentale, où le discours dominant se prétend rationnel, et tente d'enfermer la totalité du réel dans un discours de la rationalité, illustrant la formule de Hegel qui soutient que tout ce qui est réel est rationnel. » Bozzetto, R., *L'Obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Publications de l'Université de Provence, Aix- Marseille I, 1992, p. 47.

² R. Bozzetto, *L'irrationnel, l'époque romantique et le fantastique*, <http://www.noosfere.org/bozzetto/article.asp?numarticle=363&pdf=1> consulté le 23.04.09.

³ Caillois, R., *Approches de l'imaginaire*, NRF, Editions Gallimard, Paris, 1974, p. 25.

⁴ Nodier, Ch., « Du fantastique en littérature », *Revue de Paris*, décembre 1830, repris dans *Œuvres complètes*, t. V, *Rêveries*, Editions Slatkine Reprints, Genève, 1998, p. 78.

moment-là aussi comme une solution, une révolte contre les chaînes normatives qui contraignent le génie et enferment l'imagination dans des moules clairement mesurés comme les jardins géométriques dont parle Nerval :

« Pourquoi rejetons-nous loin la littérature compassée du siècle de Louis XIV, toute cette poésie tirée au cordeau comme les jardins de Versailles, toute cette prose en manchettes comme la cour du Grand Roi ? C'est qu'en littérature nous virons au fantastique. »¹

Mais entre raison et fantastique il y a un rapport nécessaire, comme le dit J. Fabre, on oublie que « sans les Lumières il n'y aurait pas de Fantastique et que le Merveilleux suffisait amplement à cette « réaction » à laquelle on donne bien sûr le sens le plus noble »². D'ailleurs, le rapport entre la littérature fantastique et l'essor scientifique du XIX^e siècle se traduit aussi dans l'effort théorique sur le fantastique, puisque l'accent y est mis, pendant longtemps, sur l'antirationalité du fantastique.

Réaction ou fuite devant le pragmatisme et le positivisme engendrés par la Révolution Industrielle qui a transformé le monde au XIX^e siècle ? Réaction ou fuite devant le discours rationnel de l'époque où l'on s'est emparé du nouvel appareil scientifique pour tout expliquer, y compris les phénomènes auparavant réservés aux seuls initiés – magie, miracles, prodiges, sorcellerie, lycanthropie, possession, trances, extase mystique ?³

Selon certains le fantastique serait à la fois réaction et fuite.⁴ C'est en quelque sorte ce que suggéreraient les propos de Nodier dans la « préface inutile » des *Quatre talismans* : « Les nouvelles que je me raconte avant de les raconter aux autres ont pour mon esprit un charme qui console, elles détournent ma pensée des faits réels ». De même, Nodier souligne le caractère imminent, nécessaire du fantastique à l'époque, car il faut « un reste

¹ Nerval cité d'après Castex, *op.cit.*, p. 65.

² Fabre, J., *Le miroir de sorcière – essai sur la littérature fantastique*, José Corti, Paris, 1992, p.81.

³ Castex cite un large nombre d'ouvrages révélateurs à ce propos, parmi lesquels : Félix Bodin, *Une opinion sur le magnétisme*, in *Mercure de France*, 1829, t.III. Le chroniqueur considère la découverte du magnétisme animal comme un événement essentiel de la civilisation moderne ; l'exposé des résultats des recherches du Dr Alexandre Bertrand sur le somnambulisme, la sorcellerie, la lycanthropie, la possession, les trances, l'extase mystique, in *Le Globe*, 10, 13 et 23 mai 1829 ; le compte-rendu sur Eusèbe Salverte, *Essai sur la magie, les prodiges et les miracles*, in *Le Globe*, 31 octobre 1829 ; cités par Castex, *op. cit.*, p. 57.

⁴ Marigny, J., « Problématique d'un genre. Réflexions autour de la notion de fantastique », in *Les Cahiers du GERF*, no. 1, Université des Langues et Lettres de Grenoble, 1987.

d'âme au mécanisme usé de la civilisation » et « si l'esprit humain ne se complaisait encore dans de vives et brillantes chimères, quand il a touché à nu toutes les repoussantes réalités du monde vrai, cette époque de désabusement serait en proie au plus violent désespoir, et la société offrirait la révélation effrayante d'un besoin unanime de dissolution et de suicide. **Il ne faut donc pas crier contre le romantique et contre le fantastique** »¹.

Premièrement romantisme et fantastique sont mis sur un plan de coïncidence de par leur caractéristique commune de procurer des « ailleurs ». Idée acceptable jusqu'à un certain point, si on considère par exemple que le romantisme français pourrait recevoir, dans un certain sens, le nom de « surnaturalisme »², autrement dit un romantisme identifié à la quête d'une nature ou d'une réalité autre, un « hors-là ». Certes, le recours à l'imaginaire et au surnaturel date depuis la nuit des temps ; l'époque romantique est le moment privilégié du surgissement fantastique puisqu'elle est « le lieu privilégié où s'affrontent deux conceptions du Surnaturel, en marge du rationalisme réducteur : Fantastique / Merveilleux. Et ce conflit interne entre les deux modes du Surnaturel ne cessera (...) de dominer toute l'écriture fantastique »³.

L'une des manifestations de ce besoin de surréalité se matérialise sur le plan générique dans l'invention du récit fantastique. Le fantastique naît à l'intérieur du romantisme, non plus comme une perception poétique du monde, mais comme une réponse tout à fait particulière au pressentiment d'un surnaturel, ou disons plutôt à l'irrationnel qui demeure là, en dépit de tout effort de rationalisation. La religion n'en rend plus compte car le symbolisme religieux était valide pour l'ancien mode de relation au monde, plus pour le nouvel ordre scientifique. Alors, le fantastique naît d'un questionnement sur l'irrationnel et le texte devient la mise en scène de ce même questionnement⁴. C'est peut-être dans ce

¹ Nodier, Ch., « Du fantastique en littérature », in *Revue de Paris*, décembre 1830, repris dans *Œuvres complètes*, t. V, *Rêveries*, Editions Slatkine Reprints, Genève, 1998, p. 78.

² Dans le chapitre, *L'histoire littéraire générale*, de *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, les auteurs prennent l'exemple du romantisme français pour montrer l'importance d'un regard critique et historique étendu à un univers plus large, qui ne soit pas réduit aux seules limites d'une littérature nationale. A la lumière des romantismes allemand et anglais, les historiens de la littérature française retracent un premier romantisme (de Rousseau à Senancour), ensuite un second romantisme, « issu du premier grâce à des relais nationaux (Nodier) et à des excitations étrangères (Hoffmann), - un second romantisme qui peut recevoir le nom de surnaturalisme et qui est l'âge de Nerval et de Baudelaire, un peu plus tard celui de Rimbaud et de Lautréamont ». C'est ce second romantisme qui nous intéresse. Brunel, P., Pichois Cl., Rousseau, A. M., *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Armand Colin, Paris, 1983, p. 78.

³ Fabre, J., *Le miroir de sorcière – essai sur la littérature fantastique*, José Corti, Paris, 1992, p.81.

⁴ « Les romantiques allemands, aussi bien les prosateurs/poètes comme Novalis que les philosophes comme Schlegel, tenteront de donner à percevoir le monde selon la voie de la poésie. (...) Disons pour simplifier que

questionnement que se trouve la clé d'un récit tel que *Inès de las Sierras*. On se souvient des propos de Sergy, cet esprit sensible, amant passionné, attiré par la musique, avec un fort penchant pour le merveilleux, bref un « spiritualiste » :

*D'où vient que ces idées solennelles dont la philosophie se fait un jeu ne perdent jamais entièrement leur empire sur les esprits les plus fermes et les plus éclairés ? La nature de l'homme aurait-elle un besoin secret de se relever jusqu'au merveilleux pour entrer en possession de quelque privilège qui lui a été ravi autrefois, et qui formait la plus noble partie de son essence ?*¹.

On revient à la phrase de Nodier citée précédemment : « Il ne faut donc pas crier contre le romantique et contre le fantastique ». Si romantisme et fantastique occupent l'espace de la même phrase, c'est aussi parce qu'il faut y voir l'occasion pour Nodier, neuf ans après la première publication de *Smarra*, en 1821, et son échec total, de défendre son œuvre et de donner une réplique aux « arbitres suprêmes du goût littéraire » pour qui *Smarra* n'était qu'un exemple du caractère inférieur du romantisme, lui-même vu comme le genre le moins raisonnable. Lors de la première publication de *Smarra*, comme d'ailleurs lors de la publication de son premier « conte fantastique », *Une heure ou la vision* (1806), Nodier était, comme il l'affirme lui-même, « seul (...) à pressentir l'infaillible avènement d'une littérature nouvelle ». En 1830, il ne l'est plus, Hoffmann est apparu sur le devant de la scène littéraire française.

D'habitude on se focalise sur le phénomène Hoffmann et on néglige ou tout simplement on oublie Nodier, alors que « la question n'est pas simplement celle d'une antériorité éventuelle de Nodier, il s'agit plutôt de sa spécificité »². Nodier est attiré par le merveilleux folklorique (*Smarra* aurait sa source dans une anecdote illyrienne), il est attiré par le monde des Sylphes qui habitent le pays enchanté de Shakespeare, par le frénétique

les romantiques allemands inventent – à partir d'une reformulation des « merveilleux » - la dimension du « surréel », qu'André Breton et les surréalistes éliront comme fondatrice du rapport poétique au monde. (...) Les textes fantastiques prennent naissance dans le sillage de ce romantisme, mais la représentation qu'ils offrent est différente. De façon moins idéaliste que le recours à une surréalité, ils tendent à mettre en scène non pas une réponse, mais un questionnement inquiet devant les formes multiples d'un irrationnel qu'ils voient et ressentent comme omniprésent mais occulté au sein de la prétendue rationalité nouvelle »

Bozzetto, R., *L'irrationnel, l'époque romantique et le fantastique*,
<http://www.noosphere.org/bozzetto/article.asp?numarticle=363&pdf=1> consulté le 23.04.09.

¹ Nodier, Ch., *Inès de las Sierras*, in *Contes*, Edition de P.-G. Castex, Garnier, Paris, 1961, p. 680.

² Claudon, Fr., *Les sources littéraires du fantastique*, communication présentée au Colloque de l'Opéra Comique, Acte III, *Le Fantastique dans l'Opéra Romantique Français*, 23-24 janvier 2009.

des romans noirs anglais, par tout un univers défunt qu'il essaie de ressusciter à travers les contes de fée, mais sa spécificité, celle même qui le distingue d'Hoffmann et qui engendrait les critiques négatives des « arbitres suprêmes du goût littéraire » mis devant un discours dont la nouveauté et la profondeur idéologique le rendait difficile à saisir, cette spécificité donc est la dimension onirique, ou selon les mots de F. Claudon¹, « la dynamique onirique » qu'il utilise pour elle-même (le sommeil cauchemardesque, transgression du temps et de l'espace dans le rêve, déplacements des passions, la folie comme état exceptionnel de prolongement du rêve dans l'état de veille, etc.)

Dans une sorte de préface à ses *Œuvres* (complètes, en 1832), notamment en se référant à *Une Heure ou La Vision*, Nodier avertit les lecteurs que les pièces de sa jeunesse se ressentaient de son admiration pour l'école germanique « où vivaient, il y a vingt-cinq ans, les derniers germes féconds de la littérature imaginative »². Ses liens avec les romantismes naissants allemands et anglais sont bien connus³, il n'est pas question de chercher des rapprochements (ils existent dans une certaine thématique, dans un certain esprit commun de l'époque et même plus que cela). Certes, Nodier a connu Cazotte, a lu Tieck et Hoffmann avant que la mode déferle en France, il a rejoint les « gothiques » anglais par un certain aspect frénétique de son œuvre, il a connu les philosophies spiritualistes, de Swedenborg à Saint-Martin, il peut y avoir retrouvé ses propres théories, ses rêves, ses angoisses. En même temps, il a préparé le terrain à Hoffmann en France, donnant par ses récits de jeunesse un « avant-goût » du fantastique, et par des chefs-d'œuvre comme *Smarra* une pleine pratique du récit onirique. Sous cet angle, d'un point de vue strictement diachronique, retracer l'émergence et l'évolution du fantastique ce n'est plus seulement évoquer les auteurs et les œuvres dans leur succession linéaire, mais il s'agit plutôt, comme le remarque F. Claudon, de prendre le phénomène fantastique comme « une tapisserie aux multiples fils », avec d'une part Hoffmann et de l'autre Nodier⁴.

¹ *Ibid.*

² Cité par Castex, dans la Notice au Cycle Werthérien, in Nodier, Ch., *Contes*, Edition de P.-G. Castex, Garnier, Paris, 1961, p. 3.

³ Nous mentionnons à ce propos le chapitre de Castex sur Nodier ; Castex, *op.cit.*, pp. 121-167 et l'article de R. Bozzetto, « Nodier et la théorie fantastique », in *Europe*, no. 614-5, pp. 70-78.

⁴ Claudon, Fr., *Les sources littéraires du fantastique*, communication présentée au Colloque de l'Opéra Comique, Acte III, *Le Fantastique dans l'Opéra Romantique Français*, 23-24 janvier 2009.

Ce qui compte pour nous c'est l'originalité de Nodier d'avoir utilisé la « dynamique onirique » comme « ressourcement poétique »¹ et en plus, d'en avoir donné à la fois la théorie et la pratique. Car la conséquence majeure de la découverte d'Hoffmann par le grand public en France réside, selon nous, dans une sorte d'encouragement ou point de départ pour tout un débat théorique sur le fantastique. Nodier est l'un des premiers à avoir entamé une réflexion subtile sur la nécessité du renouvellement littéraire, donc sur les nouveaux genres, y compris le fantastique. Et le grand mérite de Nodier est d'avoir pressenti qu'il ne fallait pas aller loin pour chercher la solution de ce ressourcement, mais il fallait « découvrir dans l'homme la source d'un fantastique vraisemblable ou vrai, qui ne résulterait que d'impressions naturelles ou de croyances répandues, même parmi les hauts esprits de notre siècle incrédule, si profondément déchu de la naïveté antique »².

Comme il arrive souvent avec une mode, l'immense production de contes à la manière d'Hoffmann, parfois par des imitateurs dépourvus de tout talent, allait vite finir par lasser le même public qui l'avait tant réclamée et engendrer des réactions hostiles. Citons à ce propos, Félix Pyat, qui écrivait dans *L'Artiste* du 5 août 1832 : « Assez de fantastique ! A peine si les contes que le divin Hoffmann a faits l'acquitteront des contes qu'il a fait faire »³.

Nodier même utilise parfois le surnaturel à des fins purement satiriques⁴, une sorte de moyen de dénoncer le positivisme de la civilisation moderne.

Ou encore, comment interpréter l'*Onuphrius* de Gautier, qui renvoie explicitement à Hoffmann par son sous titre « les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann » ? Le même Gautier qui avouait la magie produite sur lui par les textes du maître allemand :

¹ Claudon, Fr., *Les sources littéraires du fantastique*, communication présentée au Colloque de l'Opéra Comique, Acte III, *Le Fantastique dans l'Opéra Romantique Français*, 23-24 janvier 2009.

² Nodier, Ch., *Préface Nouvelle à Smarra* (1832), in *Contes*, Edition de P.-G. Castex, Garnier, Paris, 1961, p. 38.

³ Cité d'après J. Pierrot, *Merveilleux et fantastique. Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du Romantisme à la Décadence (1830-1900)*, Service de Reproduction de Thèses, Université de Lille III, 1975, p. 60.

⁴ Par exemple dans *Hurlubleu, Léviathan le Long, Zérothoctro-Schah, Voyage pittoresque et industriel*, réunis par Castex dans le cycle du *Dériseur Sensé* (1830-1836) ; Nodier, Ch., *Contes*, Edition de P.-G. Castex, Garnier, Paris, 1961.

*Il me semble qu'une roue de moulin a pris la place de ma cervelle et tourne entre les parois de mon crâne ; l'horizon danse devant mes yeux, et il me faut du temps pour cuver ma lecture et parvenir à reprendre ma vie de tous les jours*¹.

Peut-être comme la mise en forme littéraire de ce même aveu ? A cette différence que, chez son héros, l'absorption du fantastique est si grande qu'il ne réussit plus à reprendre sa vie de tous les jours. Ou encore, comme « une sorte d'exorcisme, une manière de prendre congé de son modèle »² ? Nous considérons plutôt que l'ironie de Gautier ne vise pas forcément Hoffmann mais surtout un certain type de lecture faite en vue de la seule recherche des « vérités », des sens profonds de la vie, au détriment de l'art proprement dit. Notre interprétation de l'attitude de Gautier est en quelque sorte soutenue par l'analyse qu'il fait dans l'article de la *Chronique de Paris*, en 1836 (donc quatre ans après la publication d'*Onuphrius*) :

*Hoffmann est un des écrivains les plus habiles à saisir la physionomie des choses, et à donner les apparences de la réalité aux créatures les plus invraisemblables (...). Du reste, le merveilleux d'Hoffmann n'est pas le merveilleux des contes de fées ; il a toujours un pied dans le monde réel*³.

Il insiste donc sur la technique fantastique du maître allemand, notamment sur le souci de la vraisemblance, le point de départ réaliste, la fine observation des détails.

Tout comme chez Nodier, la satire ou la parodie dans *Onuphrius* n'est qu'une des attitudes qu'il adopte à un moment ou l'autre devant la mode provoquée par Hoffmann, mais ils continuent tous les deux sur cette voie qu'ils marquent à jamais de leur empreinte personnelle, l'un ouvrant la voie à l'onirisme et à un « Discours du fantastique » pris au sérieux (signant ainsi l'acte d'onction du fantastique en France) et l'autre par un travail sans cesse renouvelé sur l'économie du récit fantastique.

La composante fantastique sera une constante dans l'œuvre de Gautier et même quand la mode d'Hoffmann est largement dépassée il continue à écrire du fantastique, tout en travaillant sur les principes d'un art qui est censé figurer l'impensable. Des récits tels

¹ Cité par Castex, P-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p. 54.

² Claudon, Fr., *Les sources littéraires du fantastique*, article présenté au Colloque de l'Opéra Comique, Acte III, *Le Fantastique dans l'Opéra Romantique Français*, 23-24 janvier 2009.

³ Cf. J. Pierrot, *op.cit.*, p. 64.

que *Arria Marcella* (1852), *Avatar*, *Jettatura* (1856), *Spirite* (1865) assurent la poursuite de la veine fantastique.

D'ailleurs, Mérimée fera la même chose car il témoigne du même intérêt incessant pour le fantastique, son *Essai sur Gogol* date de 1851, *Lokis* est publié en 1868, *Djoûmane* en 1870. Ils assurent la continuité du genre, faisant le pont entre un fantastique tel qu'il s'était constitué à l'époque romantique et un fantastique renouvelé sous le signe d'Edgar Allan Poe.

2. Edgar Allan Poe et une nouvelle étape fantastique

La mention du nom de Poe dans l'histoire du fantastique français revêt presque invariablement la forme d'une comparaison avec Hoffmann, à la fois « destructive » et « constructive ».

Dès les premières traductions de Poe publiées dans la presse française et surtout à partir de la publication des contes traduits par Baudelaire¹ et réunis en 1856 dans deux volumes sous le titre d'*Histoires extraordinaires*, la réception de Poe en France a été constamment comparée à la réception et au succès qu'avait remporté Hoffmann auprès du public français autour des années 1830. Le grand nombre de traductions et d'articles critiques parus entre 1845 et 1875 témoigne de l'étendue de l'intérêt pour l'écrivain américain².

Ainsi, dans les premiers articles critiques sur Poe, rappelle-t-on le prédécesseur allemand : certains de ses contes « portent la livrée fantastique d'Hoffmann »³. Même en plein succès, lors de la publication du recueil des *Histoires extraordinaires* on fait référence à Hoffmann : « dans ce genre de littérature excentrique, isolée, exceptionnelle qu'il est difficile de rattacher à un véritable groupe littéraire, il n'avait rien paru, depuis les contes d'Hoffmann, de plus original que ces *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe »⁴, ou encore « son nom s'est rencontré avec celui d'Hoffmann »⁵.

Ces témoignages ont une double valeur : d'une part ils sont des présentations à caractère général, censées guider l'attente du public dans une certaine tradition du genre, d'autre part ils reconstruisent l'image d'Hoffmann en tant que maître absolu de ce « genre de littérature excentrique, isolée, exceptionnelle ». Déjà, en 1846, le mot « fantastique »

¹ L'histoire de la réception de Poe en France a fait l'objet de beaucoup d'ouvrages, parmi lesquels on cite ceux de Léon Lemonnier, *Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875*, PUF, Paris, 1928 ; *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris, Aubier, 1947.

² Léon Lemonnier présente dans la bibliographie de son ouvrage une liste des documents –preuves de la notoriété de Poe en France. *Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875*, PUF, Paris, 1928. Les noms les plus récurrents sont : Baudelaire, W.L. Hughes, Barbey d'Aurevilly, Sainte-Beuve, Th. Gautier, J.J. Ampère.

³ *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1846. Toutes les notes du paragraphe sont citées d'après Lemonnier, L., *Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875*, PUF, Paris, 1928, pp. 112-118.

⁴ *L'Assemblée Nationale*, 12 avril 1856, *Ibid.*, p. 113.

⁵ *Revue du Monde Catholique*, 25 février 1862, *Ibid.*

avait été employé pour qualifier deux des contes de Poe, *Le Chat noir* et *L'homme des foules*¹.

Pourtant, outre les notes générales accompagnant les différents contes publiés dans les revues françaises, apparaissent des comptes-rendus critiques signalant les aspects originaux des contes de Poe. Comme dans le cas d'Hoffmann, un mythe se construit autour de la vie et de l'œuvre de Poe, mythe déclenché et entretenu par Baudelaire, qui s'exclamait douloureusement dans son article *Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages* (1852) : « Lamentable tragédie que la vie d'Edgar Poe ! ».

Parmi les comptes-rendus critiques, ceux de Barbey d'Aurevilly retiennent notre attention, car les articles qu'il consacre à Edgar Poe s'étendent sur une période d'environ trente ans, de 1852 à 1883 et permettent de suivre une certaine évolution de l'attitude personnelle de Barbey d'Aurevilly envers l'écrivain américain et, peut-être, les réactions de la pensée française² à l'égard de Poe.

Dans un premier article³ (1853) portant principalement sur deux contes, *Le Scarabée d'or* et *L'Aéronaute hollandais*, Barbey rattache Poe à la famille des esprits originaux, de ces « êtres inouïs (...) qui ont la valeur de ces beaux éclairs d'horizon qui nous font pressentir deux mondes », parmi lesquels, Hoffmann, Jean Paul, Novalis, et d'autres « plus nombreux qu'ailleurs dans ce pays de l'Abstraction et du Rêve »⁴. C'est dans ce contexte que Barbey le nomme « l'Hoffmann de l'Amérique », considérant l'appartenance de Poe à la société américaine comme sa plus grande perte, puisqu'il y voit surtout le « danger de matérialisation » d'une « imagination emportée vers le merveilleux, le surnaturel, le fantastique ».

Déjà dans cette première analyse critique, Barbey d'Aurevilly hésite entre deux attitudes envers Poe. D'un côté, il note dans *Le Scarabée d'or* les « touches extraordinaires qui annoncent et promettent ce phénomène intellectuel qu'on appelle le génie fantastique, plus rare que tout autre genre de génie » et s'exalte devant la réalité visible du talent dans

¹ L'article de Forgues dans la *Revue des Deux Mondes*, 15 octobre 1846, *Ibid.*, p. 115.

² Lemonnier, L., *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris, Aubier, 1947, p. 35.

³ Barbey d'Aurevilly, *Edgar Poe. Le Scarabée d'or. L'Aéronaute hollandais*, Le Pays, 27 juillet 1853. XII, 346, in *Le XIXe siècle. Des œuvres et des hommes*. Choix de textes établi par Jacques Petit, tome premier, *Barbey d'Aurevilly – critique au Pays, 1852-1862*, Mercure de France, 1964.

⁴ *Ibid.*, p. 143.

le dosage des détails et dans les effets profonds d'une lecture qui trouble et captive le lecteur même longtemps après qu'il a fini de lire :

Nous le répétons : il faut lire dans l'œuvre d'Edgar Poe – et ne lire que là – ces détails inouïs, pour en bien comprendre le sortilège et savoir à quel point l'imagination, cette folle sublime, peut fouler aux pieds de la raison. [...]

*Ainsi, dans Hoffmann, une corde de harpe qui casse, un reflet vert dans les yeux bleus d'une jeune fille, mille détails, sans raison d'être, comme ceux que nous venons d'analyser [n.n : la description du scarabée, la ressemblance avec une tête de mort, l'état de charme consumant de Legrand, le tulipier], nous troublent, nous pénètrent, et nous captivent encore longtemps après nous avoir pénétré. Edgar Poe, qui n'a pas, il est vrai, le coloris italien d'Hoffmann, a, comme lui et comme tous les génies fantastiques, du reste, le sentiment de ces détails qui répondent, sans doute, au côté le moins connu, le moins éclairé de notre être.*¹

De l'autre côté, Barbey d'Aurevilly déplore « le besoin de réalité », au sens d'un besoin d'explication rationnelle à la fin du récit, qu'il attribue à la race, au milieu social le plus positif et raisonnable et surtout il déplore le talent que Poe met en œuvre pour des explications, des calculs mathématiques qui ne font, selon Barbey, que tuer le fantastique :

*Sans doute, pour rendre probables et acceptables les explications qu'il nous donne, l'auteur du Scarabée d'or montre un talent très particulier ; il déploie une force d'intelligence qui briserait tous les casse-tête chinois, et on perd l'haleine à le suivre dans ses inductions audacieuses ; **mais le fantastique a disparu**, et on ne voit plus à la place du rêveur qu'une nature robuste, ingénieuse, acharnée, qui lutte contre la difficulté et qui veut vaincre. N'est-ce pas là l'Américain tout entier ?²*

Barbey hésite donc entre admiration pour un art impeccable de dosage des détails insolites et, par conséquent, de gradation ascendante des effets, et regret, voire désappointement ou amertume à cause de la solution finale explicative. Il reconnaît pourtant que cette fin n'a pas la force d'effacer les effets initiaux des « nuées irisées du

¹ Barbey d'Aurevilly, *Edgar Poe. Le Scarabée d'or. L'Aéronaute hollandais*, Le Pays, 27 juillet 1853. XII, 346, in *Le XIXe siècle. Des œuvres et des hommes*. Choix de textes établi par Jacques Petit, Tome premier, Barbey d'Aurevilly – critique au Pays, 1852-1862, Mercure de France, 1964, pp. 147-148.

² *Ibid.*, p. 149.

fantastique et du mystère ». En effet, en lecteur moderne, on sait que c'est justement à ce type de contes et de plaisir intellectuel que le roman policier puisera ses sources.

Dans un deuxième article, paru en 1856, à la suite de la publication du recueil des *Histoires extraordinaires* traduites par Baudelaire, Barbey avoue les deux réactions possibles envers Poe, adoration ou haine, car « cet esprit singulier dérange trop pour n'être pas adoré ou maudit par les natures dissemblables »¹. La seconde occupera de plus en plus de place chez Barbey, il dénoncera de manière de plus en plus violente « le mutisme moral » de Poe et accusera Baudelaire d'avoir traduit « les œuvres inférieures de son héros intellectuel », des « tours de force d'un jongleur ». Barbey voit en Poe désormais le « Roi des Bohèmes », le révolté et l'ennemi des lois sociales ou religieuses.

Défenseur de la moralité et des principes catholiques, d'un fantastique d'origine superstitieuse, qui fasse intervenir le surnaturel dans la vie humaine, défenseur d'un surnaturel explicite, Barbey d'Aureville fait grief à Poe d'utiliser les thèmes modernes : le somnambulisme, la métempsychose, le déséquilibre psychologique, les expériences et les sentiments morbides liés à la consommation d'alcool et de stupéfiants.

Pourtant, la publication en 1883 des *Contes grotesques*, avec une présentation biographique rédigée par Hennequin, amènera Barbey à une révision de ses paroles parfois violentes :

J'accepte avec reconnaissance la triste publication des Contes grotesques, en considération de la vie d'Edgar Poe que M. Emile Hennequin y a jointe, comme introduction, parce que cette vie qui a saigné toujours, le temps qu'elle dura, et que voilà racontée pour la première fois et ressuscitée, retournera l'opinion sur Edgar Poe, comme on retournerait un cercueil. (...)

Mais à dater du livre de M. Emile Hennequin, Edgar Poe, qui fut moins le bourreau de ses vices que la victime des vices de son pays, apparaît dans une lumière plus juste.

Sous cet angle, fidèle à son attitude d'hostilité et de dédain à l'égard des modes et du progrès, Barbey semble plutôt s'être imposé de ne pas admirer Poe, alors que sa réaction spontanée, quasi involontaire va dans le sens d'une forte admiration de l'art génial

¹ *Le Pays*, 10 juin 1856. XII, p.360, repris dans *Le XIXe siècle. Des œuvres et des hommes*. Choix de textes établi par Jacques Petit, Tome premier, *Barbey d'Aureville – critique au Pays, 1852-1862*, Mercure de France, 1964, p. 158.

du conteur, des deux caractéristiques extraordinaires de sa pensée : la curiosité et la peur, et surtout de l'effet de lecture créé, une sorte de sortilège qui pénètre et séduit longtemps le lecteur. Finalement, Barbey d'Aureville ne conteste pas Poe mais plutôt la société américaine qui en aurait fait « un spiritualiste refoulé et mutilé »¹.

C'est sans doute à partir de cette hypothèse de Barbey d'Aureville que la Roumaine Maria-Ana Tupan² présentera l'œuvre de Poe d'un point de vue sociologique, attribuant le paradoxe de l'introduction de la raison en tant que caractéristique principale du fantastique de Poe à la littérature américaine dans son ensemble, conséquence du pragmatisme « cruel » des habitants du New-World (du Nouveau Monde), forcés à lutter à la fois contre une nature hostile et contre les tribus indiennes.

Dans la critique fantastique, le nom de Poe est associé à une évolution du fantastique, qui s'éloignerait nettement de l'arrière-plan féerique et légendaire présent chez Hoffmann, à côté du grotesque, du comique et du merveilleux subjectif, pour aller vers une thématique obsessionnelle (la surexcitation nerveuse, la folie, la curiosité métaphysique, la mort, la violence gratuite, etc.) analysée avec une logique infaillible dans un récit dont la construction relève d'une perfection mathématique. C'est ainsi que le narrateur-protagoniste (comme dans la plupart des contes de Poe) du *Cœur révélateur* nous invite à observer la minutie et la logique de son récit :

*Vrai ! – je suis très nerveux, épouvantablement nerveux, - je l'ai toujours été ; mais pourquoi prétendez-vous que je suis fou ? La maladie a aiguë mes sens, - elle ne les a pas détruits, - elle ne les a pas émoussés. Plus que tous les autres, j'avais le sens de l'ouïe très fin. J'ai entendu toutes choses du ciel et de la terre. J'ai entendu bien des choses de l'enfer. Comment donc suis-je fou ? Attention ! Et **observez avec quelle santé, - avec quel calme je puis vous raconter toute l'histoire.***

Point de sorcières ou de diables, juste un objet et la construction d'une relation métonymique : l'œil du vieillard et autour de lui le développement d'une obsession qui aboutit au crime – et va encore plus loin, jusqu'au dévoilement du meurtre devant les policiers qui pourtant ne soupçonnaient rien. Quelle admirable « unité d'effet » dès le titre

¹ *Le Pays*, 10 juin 1856. XII, p.360, repris dans *Le XIXe siècle. Des œuvres et des hommes*. Choix de textes établi par Jacques Petit, Tome premier, *Barbey d'Aureville – critique au Pays, 1852-1862*, Mercure de France, 1964, p. 162.

² Tupan, M.-A., *Proză fantastică americană . Vol. I Himera*, Traducere, antologie, prefață și note de Maria-Ana Tupan, Ed. Minerva, București, 1984.

et la première phrase du récit jusqu'à la dernière ! Le narrateur est « épouvantablement nerveux » à tel point qu'il suit l'excitation de ses nerfs (sensations visuelles) et tue le vieux pour échapper à la hantise exercée par son œil. Plus encore, pour échapper aux battements du cœur du vieil homme, il avoue son crime (le cœur devient ainsi révélateur, ou pour rester fidèle au texte original, il dit l'histoire (« tell-tale heart »). Et pour raconter toute l'histoire, le « raisonnement ne manque jamais de logique » (on aura reconnu dans cette citation le Nerval d'*Aurélia*).

Certes, l'influence de Poe en France dépasse le seul domaine du fantastique. On l'a reconnu à la fois comme inspirateur des parnassiens et des symbolistes et comme initiateur de nouveaux genres littéraires : l'histoire de détection qui deviendra le roman policier (d'Emile Gaboriau, Conan Doyle, Maurice Leblanc, ou Agatha Christie), la « science-fiction » (Hugo Gernsback, le fondateur du terme, définit le nouveau genre comme « ces histoires telles qu'en écrivent Jules Verne, H.G. Wells et Edgar Allan Poe »¹). La diversité de son œuvre a fait l'objet d'un grand nombre d'études, chacune des orientations de son œuvre (poétique, policière, fantastique, anticipation scientifique, grotesque et ironique, etc.) a suscité et suscite encore l'intérêt de publics différents.

Mais l'image de Poe - « fantastiquer » - dans la lignée de Hoffman est celle que perçoit en tout premier lieu le public français et la cause en est le choix des traductions que fait Baudelaire, qui laisse de côté une partie des contes à caractère humoristique². Comme le montre à juste titre Roger Bozzetto, le côté parodique ou satirique est une constante de la prose de Poe, mais le public, surtout dans une première phase de réception, ne perçoit pas ou néglige cet aspect des contes comme *Un conte de Jérusalem*, *Le Duc de l'Omlette*, *Perte d'haleine*, *Le marché manqué*, *Metzengerstein* : « (...) les lecteurs apprécieront

¹ Cité d'après Roger Bozzetto, *Poe ou le visionnaire expérimental*, Colloque E.A. Poe, Nice, 1987, repris in *Métaphores* no. 15/16, 1988, pp. 269-282 et <http://www.noosfere.com/bozzetto/article.asp?numarticle=388>, consulté le 5.05.09.

² Après Léon Lemonnier et Claude Richard, Roger Bozzetto insiste justement sur ce côté parodique et humoristique des contes de Poe et l'appelle « prosateur malgré lui », forcé de répondre au goût d'un public épris de ce type d'aventures étranges et évidemment pour des raisons financières. Bozzetto, R., *Poe ou le visionnaire expérimental*, Colloque E.A. Poe, Nice, 1987 ; repris in *Métaphores* n°15/16, 1988, pp. 269-282 ; et sur <http://www.noosfere.com/bozzetto/article.asp?numarticle=388>, consulté le 5.05.09.

l'histoire [de Metzengerstein] au premier degré, et non pour ce qu'elle est (sans doute), à savoir une satire du Château d'Otrante. »¹

Barbey d'Aurevilly non plus ne semble pas y être particulièrement réceptif, autrement il n'aurait pas condamné si fortement le recours de Poe aux « thèmes modernes » tels que la métempsychose, le somnambulisme, etc.

Rappelons-le, ses contes sont des « Tales of Grotesque and Arabesque ». Le terme « grotesque » était déjà présent dans le fameux article de Scott sur Hoffmann pour rendre compte d'une forme de fantaisie libre où l'on retrouve à la fois le comique et le macabre, l'humour et le sérieux, le burlesque et l'extravagant. Poe rajoute l'arabesque, une construction d'ornements, d'artifices, caractère fondamental de sa poétique.

Si dans *Metzengerstein* (1832), il condamne la mode des théories occultes (notamment la métempsychose) sous la forme d'une parodie du *Château d'Otrante* de Walpole, il le fait de manière « camouflée », dans un jeu où l'intention « badine » et l'emprunt sont utilisés consciemment afin de produire des effets neufs sur le plan imaginaire.

L'homme des foules (1840) met en exergue une citation de La Bruyère : « Ce grand malheur de ne pouvoir être seul ». L'incipit de *Metzengerstein* rappelait la même citation : « J'affirme, toutefois, qu'une bonne partie de notre crédulité vient, comme dit La Bruyère, qui attribue tout notre malheur à cette cause unique — de ne pouvoir être seuls ». Le même point de départ qui va servir pourtant à des fins différentes : *Metzengerstein* en fait un usage ironique pour expliquer la métempsychose et développer l'histoire de Frédéric, baron de Metzengerstein, jeune, sadique, ayant hérité d'une haine ancestrale contre les Berlifitzing ; alors que dans *L'homme des foules*, la citation de La Bruyère est prise à rebours, rompant avec une tradition des histoires au personnage solitaire, isolé, adepte des rues désertes dans la nuit (tel le héros de *La Maison déserte* d'Hoffmann, par exemple). Poe joue avec les attentes d'un lecteur habitué aux histoires étranges de personnages singuliers. Elle est le point de départ d'un texte qui se met en abyme : « un livre qui ne se laisse pas lire », tout comme le vieil homme dans la foule, dont l'aspect singulier éveille la curiosité du narrateur. Il le suit partout, mais le vieux tourne en rond, est toujours à la

¹ Bozzetto, R., *Poe ou le visionnaire expérimental*, Colloque E.A. Poe, Nice, 1987 (repris in *Métaphores* n°15/16, 1988, pp. 269-282), 1987 et sur <http://www.noosfere.com/bozzetto/article.asp?numarticle=388>, consulté le 5.05.09.

recherche de la foule, de la présence des autres et revient dans la rue principale, la plus fréquentée. La circularité est double, au niveau de l'histoire mais aussi au niveau du récit, car ni le narrateur, ni le lecteur n'en découvre rien et le récit de Poe revient, tout comme le vieil homme, au point de départ. Nous rappelons l'incipit du récit :

On a dit judicieusement d'un certain livre allemand : Es lässt sich nicht lesen – il ne se laisse pas lire. Il y a des secrets qui ne veulent pas être dits.

Le texte entier n'est que la « physicalisation » de ce « livre qui ne se laisse pas lire » :

Il refuse d'être seul. Il est l'homme des foules. Il serait vain de le suivre ; car je n'apprendrai rien de plus ni de lui ni des ses actions. Le pire cœur du monde est un livre plus rebutant que le Hortulus animae, et peut-être est-ce une des grandes miséricordes de Dieu que es lässt sich nicht lesen – qu'il ne se laisse pas lire.

L'unité d'effet qui doit être principe absolu de l'art bref, ainsi qu'il l'affirme dans son introduction aux contes de N. Hawthorne, se reflète dans son œuvre, prise en tant qu'ensemble, car Poe, en expérimentateur et théoricien littéraire, construit tout un système de fils – intertextuels, intratextuels, métatextuels - à l'aspect d'une toile d'araignée.

Qu'il eût été « prosateur malgré lui », pour des raisons financières et « de mode littéraire » ou non, Poe arrive à donner un nouveau visage au fantastique et même cet aspect intertextuel (à la base de la satire, de la parodie, de l'ironie) et parfois métatextuel en relève l'originalité et la valeur : une maîtrise impeccable du genre bref, un art réfléchi.

Conclusion

La découverte de Poe en France a été synonyme, en quelque sorte, de la découverte d'un « Hoffmann américain », son succès étant presque entièrement limité aux aspects fantastiques de son œuvre, car ce n'est qu'avec les symbolistes, après 1885, que l'accent se déplacera vers sa poésie.

Il a été donc d'emblée comparé à Hoffmann et les recherches ultérieures sur son œuvre portent l'empreinte de ce mythe construit avec la première réception de l'œuvre de Poe.

Du point de vue historique, Poe marque pour le fantastique français le début d'une nouvelle étape. Le « renouveau » fantastique, comme l'appelle Castex, se trouve sous l'influence directe de Poe, qui apporte de nouvelles solutions tant du point de vue de l'imaginaire (soumis à un constant défi par une science de plus en plus développée) qui doit à chaque pas se réinventer, que du point de vue de la poétique et même de la poïétique fantastique.

Peu à peu, l'on assiste à un effacement du surnaturel explicite, le problème du mal incarné auparavant par la figure du diable devient « le démon de la perversité » dont l'origine ne doit pas être cherchée ailleurs, à l'extérieur, mais dans la nature même de l'homme.

Le renouveau fantastique va dans le sens d'une intériorisation, écho du développement de la médecine psychiatrique. La hantise obsessionnelle, l'analyse de la peur, la folie, les dérèglements de toute sorte tendent à dominer la matière fantastique. Certes, Hoffmann traitait de la folie, du rêve, Nodier aussi ou encore Nerval et Gautier... De même, l'artificiel était présent chez Hoffmann (on se souvient de la poupée Olimpia) ou la « morte amoureuse », cette beauté féminine spiritualisée qu'incarnent les héroïnes de Poe, est un thème permanent chez Gautier (sa *Morte amoureuse* date de 1836 et *Jettatura* de 1856, contemporaines donc des traductions de Poe). On peut également rappeler la maîtrise de l'art de conter chez Mérimée.

Tous ces aspects, s'ils ne relèvent pas de l'originalité de Poe, relèvent d'une synthèse de la tradition fantastique en général et, plus encore, permettent l'évolution du fantastique vers de nouvelles directions, dont la plus importante peut-être est l'orientation intellectuelle, l'investigation logique, paradoxalement, en tant que procédé fantastique. Le souci de vraisemblance (condition essentielle du fantastique), assuré auparavant par la

fixation de cadres réalistes, est transféré chez Poe dans la mise en place d'un système logique sans faille. C'est ainsi que « les exceptions de la vie humaine et de la nature » ou les rapports fantastiques entre l'homme et le monde, « s'installent dans l'intelligence et la gouvernent avec une épouvantable logique »¹.

Ces nouvelles directions, Gautier et Mérimée les poursuivront à des degrés différents dans leurs derniers contes fantastiques². Villiers de l'Isle-Adam débutera pleinement dans l'esthétique d'Edgar Poe, comme il l'avoue lui-même : « Claire Lenoir et Yseut sont des contes terribles écrits d'après l'esthétique d'Edgard Poe »³ ou comme on peut aisément le noter dans *Véra*, si l'on pense à cette autre morte vivante, *Ligeia* ou encore si l'on suit le développement narratif de *La torture par l'espérance* en regard avec *Le puits et le pendule*. Mais le thème de *Véra* rappelle aussi celui d'*Une heure ou la vision*, l'un des contes de jeunesse de Nodier, et la distance temporelle qui sépare les deux contes est aussi la distance entre les débuts d'un genre, redevables à l'idéologie du romantisme allemand, et sa maturité, voire ce que certains appellent, sa « décadence ». Si chez Nodier, le centre d'intérêt (romantique) est le lien entre le monomane et le poète⁴, les acquis de la psychologie et des théories magnétiques et du spiritisme influencent profondément l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam. Villiers fait, dans le fantastique français, la jonction entre le passé et l'avenir. Ces mots de Jean-Baptiste Baronian sont révélateurs en ce sens : « Villiers, il ne fait aucun doute, s'est enfiévré en les découvrant [Poe, le scientisme, le

¹ Baudelaire, Ch., « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », in Poe, E. A., *Œuvres complètes*, tIII, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, trad. de Ch. Baudelaire, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 1976, p. 317.

² Bien que limité parfois à une analyse thématique, l'ouvrage de Léon Lemonnier sur *Poe et les conteurs français* est très riche en détails concernant les aspects communs entre tel écrivain français et Poe ou bien la résistance de certains d'entre eux contre Poe. De plus, l'ouvrage réunit les écrivains selon les courants littéraires auxquels on les rattache d'habitude. C'est ainsi que Gautier, Mérimée et Barbey d'Aurevilly, les « derniers conteurs romantiques » figurent dans le même chapitre et Maupassant à côté des naturalistes, Zola et Mirbeau. Lemonnier, L., *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris, Aubier, 1947.

De même, après L. Lemonnier, J. Pierrot considère que l'évolution du conte fantastique en France est due d'abord au « prolongement de l'œuvre de certains conteurs romantiques, en particulier Gautier et Mérimée ». Gautier publie encore entre 1850 et 1872 des contes fantastiques : *Arria Marcella* (1852), *Avatar* et *Jettatura* (1856), *Spirite* (1865). Mérimée, lui, publie l'*Essai sur Gogol* en 1851 et les traductions des nouvelles de Tourgueniev, certaines relevant du fantastique en 1866 et 1869 ; *Lokis* date de 1868 et *Djoûmane* de 1870. J. Pierrot, *Merveilleux et fantastique. Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du Romantisme à la Décadence (1830-1900)*, Service de Reproduction de Thèses, Université de Lille III, 1975, p. 172.

³ Lettre de Villiers à Mallarmé, 11 septembre 1866, in *Correspondance générale*, t. I, Paris, Mercure de France, 1962, p. 99.

⁴ Claudon, Fr., *Les sources littéraires du fantastique*, communication présentée au Colloque de l'Opéra Comique, Acte III, *Le Fantastique dans l'Opéra Romantique Français*, 23-24 janvier 2009, mise à notre disposition par l'auteur.

spiritisme, n.n]. Mais, à vrai dire, pour tout fondre dans une langue éthylique, à cheval entre le romantisme et le symbolisme avec des accents rares, fastueux, luminescents, vieillis, avec des élans « fin de siècle » bizarres et graves dont les résonances ne sont comparables ni à celles de ses prédécesseurs ni à celles de ses successeurs. Pour, plus encore, mettre en œuvre un fantastique psychologique ».¹

Faut-il encore rappeler les contes d'Erckmann-Chatrion et l'usage qu'ils font de cet appareil logique rigoureux à la Poe, où le fantastique touche de si près à l'absurde et au grotesque ?

On y comprend, peut-être comme nulle part ailleurs, l'enjeu du nouveau type de fantastique, analytique et logique, inauguré par Poe. Car le nouveau rapport fantastique repose sur une mise en question des relations entre des choses qui n'auraient rien en commun. Théodore interroge « l'illustre docteur Adrien Selsam » dans *Mon illustre ami Selsam*:

*Tout cela, mon cher Selsam, lui dis-je enfin, me paraît fort logique, ce sont des théories superbes; mais je ne comprends pas leur rapport avec ton bocal, avec la maladie de ma tante, et l'air de musique que tu m'as fait jouer.*²

Le docteur construit des rapports logiques entre tous ces éléments, utilise les principes d'Hippocrate, *Contraria contrariis curantur*, et d'Hahnemann, *Similia similibus curantur* pour guérir une « débilité résultant de l'abus de musique », construit une théorie fort logique des ascarides qui rongent le corps de la malade (la tante du narrateur) et propose finalement un remède, toujours extrêmement logique, ou plutôt forcé à être logique : jouer de la musique sauvage pour contrecarrer les effets de la musique classique. Finalement, l'orchestre composé d'illustres docteurs et d'autres figures importantes de la ville surprend la tante dans un moment de tranquillité et se met à jouer sauvagement de la musique. Suite à une attaque provoquée par la peur (que l'on soupçonne) la femme meurt. Mais le docteur, fier, conclut: « ta tante est morte guérie », car même s'ils ont foudroyé sa molécule centrale, ils ont au moins tué les ascarides.

Dans le ton humoristique et ironique, on retrouve le spectacle de ces autres fous qui jouent au docteur, dans *Le Système du Docteur Goudron et du Professeur Plume (The system of Dr. Fether)*.

¹ Baronian, J.-B., *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La Renaissance du livre, 2000, p. 108.

² Erckmann-Chatrion, *Mon illustre ami Selsam*, in *Histoires d'Alsace et de Lorraine*, Omnibus, 1999, p. 636.

On touche de si près à l'absurde (entendu, selon nous, comme un fantastique de l'excès de grotesque) car Poe, le premier, après lui, parmi d'autres, Erckmann-Chatrion et pourquoi pas Caragiale (parmi les premiers en Roumanie) et Eugène Ionesco, construisent un discours littéraire selon le principe de Hegel, où tout ce qui est rationnel est réel.

Si Poe n'invente pas le genre fantastique, il lui imprime des directions nouvelles, l'orientant vers une intériorisation du surnaturel, conçu comme la conséquence des troubles de la perception. Son œuvre a des facettes diverses et un même récit peut recouvrir à la fois des éléments fantastiques, policiers, parodiques et humoristiques, ou scientifiques. D'ailleurs cette multiplicité des aspects de l'œuvre de Poe mène le critique roumain Matei Călinescu à y déceler trois types de fantastique : le fantastique intérieur psychologique, le fantastique symbolique et allégorique et le fantastique satirique et grotesque¹.

Son grand succès en France est lié avant tout à l'aspect fantastique, qui lui a valu d'emblée d'être comparé avec Hoffmann, le maître allemand dont la réception en France équivaut à l'émergence du genre fantastique. Émergence, plutôt que naissance, car, du point de vue de l'histoire du fantastique français, le phénomène Hoffmann représente plutôt la confirmation de la justesse des voies empruntées déjà par Cazotte ou Nodier, la confirmation donc de la nécessité des changements dans les arts². Sous cet angle, on pourrait affirmer que le fantastique se matérialise de façon générique à l'époque Romantique comme un ressourcement, compris à la fois comme réponse à une époque dont le discours dominant se veut (trop) rationnel, comme « remontée » vers ce que l'homme a de plus profond et de plus familièrement inquiétant (ses angoisses, ses peurs, ses désirs qui sont à l'origine des mythes, des croyances, des superstitions, bref du merveilleux) et comme possibilité nouvelle d'expression littéraire.

La réception de Poe déclenche une nouvelle étape, l'évolution vers un fantastique de nature psycho-pathologique, décrivant des expériences « exceptionnelles » comme la peur, les angoisses obsessionnelles morbides, la folie, la psychologie du crime. Plus les

¹ Călinescu, M., *Prefață la Poe, E.A., Prăbușirea Casei Usher*, Vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1965.

² On reproduit ici les propos de Francis Claudon sur le rôle de Nodier dans l'histoire du fantastique : « On peut se poser la question de cette attirance de Nodier pour les espaces oniriques et les mythes mais pour nous l'important est qu'il ait réellement eu l'intuition de la nécessité des changements induits dans les arts. D'où l'emploi du rêve et des mythes comme ressourcements poétiques. Désormais pour les littératures européennes le fantastique remplace l'ancien merveilleux », in *Les sources littéraires du fantastique*, communication présentée au Colloque de l'Opéra Comique, Acte III, *Le Fantastique dans l'Opéra Romantique Français*, 23-24 janvier 2009.

peurs, les phobies, les fantasmes, les monstres intérieurs sont incompréhensibles, plus l'art est lucide.

Ce fantastique trouvera son aboutissement et sa forme la plus originale, sans doute, chez Maupassant, lui qui fera ses adieux aux mystères d'autrefois et déplorera l'évanouissement des peurs traditionnelles sous la lumière des sciences modernes¹, pour accueillir avec effroi LA PEUR, celle-là même qui n'est plus associée aux croyances anciennes, à quelques « petits fantômes » ou « misérables petits farfadets ». Quel réconfort d'en savoir la cause à l'extérieur ! Hélas, faute d'être fabuleux que les lois logiques, scientifiques, etc., nous interdisent, il ne nous reste que l'émotion qui lui était associée et elle s'installe en nous-mêmes. C'est pourquoi le fantastique de Maupassant prendra la forme de « descriptions cliniques d'expériences de la peur »² ou reposera sur des expériences délirantes vécues par l'auteur (*Le Horla*) qu'il transformera en matériel littéraire par un travail artistique conscient, voire une forte lucidité de l'art et une maîtrise parfaite de la construction narrative.

Avec Hoffmann, les Français inventent un mot ou plutôt une étiquette qu'ils collent à ses récits pour rendre compte de ce que Walter Scott appelait " *the fantastic mode of writing*"³. Nodier prépare le public français à ce type d'écriture mais il faut le mythe d'une destinée exceptionnelle pour déclencher la mode fantastique. La découverte d'Hoffmann par les lecteurs français sera le **prétexte** pour Nodier à développer de manière plus méthodique ses réflexions sur la nécessité du renouvellement littéraire et surtout d'imposer son originalité, un fantastique « vraisemblable ou vrai » qui n'est autre que le discours onirique. C'est ainsi que la conséquence majeure de la réception d'Hoffmann en France est

¹ On fait référence à l'article *Adieu Mystères*, publié dans *Le Gaulois*, 8 novembre 1881, p. 1 (*Le Gaulois* numérisé, consultable à la BNF) :

« Hâtez-vous, ô poètes, vous n'avez plus qu'un coin de forêt où nous conduire. Il est à vous encore ; mais ne vous y trompez pas, n'essayez point de revenir dans ce que nous avons exploré. (...) Toutes vos créations bizarres nous semblent enfantines et vieilles, si vieilles, si usées, si répétées ! J'en lis chaque jour, de ces livres d'exaltés frénétiques, de bardes obstinés, de refaiseurs de mystérieux. C'est fini, fini. Les choses ne parlent plus, ne chantent plus, elles ont des lois ! La source murmure simplement la quantité d'eau qu'elle débite.

Adieu, mystères, vieux mystères, du vieux temps, vieilles croyances de nos pères, vieilles légendes enfantines, vieux décors du vieux monde ! [...]

La nuit ne nous épouvante plus, elle n'a point de fantômes ni d'esprits pour nous. Tout ce qu'on appelait phénomène est expliqué par une loi naturelle. Je ne crois plus aux grossières histoires de nos pères. J'appelle hystériques les miraculées. Je raisonne, j'approfondis, je me sens délivré des superstitions.

Eh bien, malgré mon vouloir et la joie de cette émancipation, tous ces voiles levés m'attristent. »

² Pierrot, J., *op.cit.*, p. 604.

³ Scott, W., *op.cit.*, p. 39.

le débat théorique autour de ses contes que l'on appelle, à cette occasion, fantastiques. Par la suite, l'œuvre d'Hoffmann devient **pré-texte**¹ - modèle pour certains, point de départ parodique pour d'autres, assimilation originale pour d'autres encore.

Avec Poe, on sent la nécessité d'aller plus loin dans cette monstration de l'irreprésentable. Le terme de comparaison est le maître allemand, attestation donc du genre fantastique, et d'une famille d'écrivains relevant de cette pratique littéraire. La réception de Poe en France équivaut à l'évolution du conte fantastique vers une codification de la technique fantastique, la science et donc la logique sont mises au service de l'art littéraire et plus encore, de l'imaginaire.

Conclure ? Travail de Sisyphe car plus on veut le saisir, plus le fantastique dévoile des fils étrangement imbriqués. Un mot nous vient à l'esprit – éon littéraire. Le fantastique serait-il une substance éternelle dont on se nourrit sous diverses formes à diverses époques ? (Pourtant, dans ce qui suit, on continuera avec sa particularisation dans les récits brefs roumains, à l'époque où en France on le reconnaît pleinement en tant que genre littéraire autonome.)

¹ Pré-texte est ici à prendre non seulement en tant que jeu de mots, mais aussi dans le sens théorique que souligne Alexandrina Mustăţea, notamment : « ce qui précède le texte, ce qui lui sert de fonds et de repère – les contextes socio-politiques et culturel, le dernier envisageable en termes de rapports avec l'institution de la littérature, avec l'architexte et l'intertexte. Le pré-texte est quelque chose d'abstrait et de concret à la fois, quelque chose d'informe et pourtant de formellement observable. » Mustăţea, A., *De la transtextualité à la pragmatique littéraire. Etudes sur le XVIII^e siècle*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2001, pp. 12-13.

CHAPITRE 4 : LE FANTASTIQUE ROUMAIN AU XIX^e SIECLE

Le pluriel des « diachronies » mis en discussion au début du chapitre réclame le deuxième terme de l'analyse, à savoir la manifestation du fantastique dans l'espace littéraire roumain. En France, le phénomène de la réception des deux maîtres étrangers, Hoffmann et Poe, est à la base de la délimitation diachronique de deux époques et typologies fantastiques. Qu'en est-il du fantastique roumain?

Premièrement, tout discours sur le fantastique roumain en général et le fantastique roumain au XIX^e siècle en particulier ne peut faire l'économie de quelques remarques sur la littérature roumaine à cette époque-là, notamment sur le contexte propre à une littérature nationale à ses débuts.

Deuxièmement, la critique littéraire roumaine manifeste un certain scepticisme en ce qui concerne la possibilité d'une approche historique du fantastique roumain, considérant les œuvres fantastiques plutôt comme des expériences individuelles, en dehors des courants et des groupes littéraires.

Pourtant, la théorie de la réception rend possible, tout comme dans le cas de l'espace fantastique français, une approche diachronique du fantastique roumain, à cette différence près que l'écart séparant les premières manifestations fantastiques roumaines des manifestations occidentales permet, grâce à l'avantage du « décantage », la réception de toute une tradition fantastique occidentale sous-jacente chez les écrivains roumains qui s'essayaient au fantastique, et dans le même temps la réception de l'originalité autochtone.

1. Le contexte des premières expériences fantastiques

Si l'histoire littéraire en France relie la naissance du fantastique au Romantisme, l'encadrement historique du fantastique roumain par rapport aux courants littéraires est beaucoup plus difficile vu le caractère précipité de la naissance de la littérature roumaine moderne au XIX^e siècle qui passe en moins d'un siècle de traductions ou d'écrits à caractère mimétique au synchronisme européen de la période symboliste. Vers 1850, aux dires de Vasile Alecsandri, Mérimée comparait la Roumanie à « une enfant de 12 ans, qui n'est pas encore mûre et dont la beauté ne s'est pas encore épanouie »¹.

Le syntagme utilisé par Paul Cornea² pour rendre compte de la manière par laquelle le romantisme pénètre en Roumanie synthétise un phénomène qui caractérise globalement le processus de développement de la culture roumaine moderne: « l'accélération de l'évolution ».

La presse a joué un rôle important dans le processus de formation de la littérature savante et d'une littérature nationale, de la littérature roumaine, au sens propre du terme. Plus largement, il s'agit du phénomène d'institutionnalisation de la littérature, un processus complexe d'élaboration et de mise en activité des revues, des sociétés littéraires, des écoles, bref, toutes les conditions nécessaires que réclame l'existence d'une littérature. Deux moments s'imposent à ce propos, celui de *Dacia literară*³ et du cénacle *Junimea*¹

¹ « România este acum ca o fetiță de 12 ani, neformată încă; frumusețea ei nu s-a dezvoltat, și nimeni nu o bagă în seamă. Lasă ca să mai crească, să ajungă la epoca tinereții, unde formele copilei se desemnă grațios, unde calitățile ei fizice și intelectuale se afirmă, unde frumusețea ia un caracter de splendoare regală, și ochii lumii se vor îndrepta cu admirare spre dânsa. Tot ce doresc pentru România este ca să aibă nu 12, dar 20 de ani! »

« La Roumanie est maintenant pareille à une enfant de 12 ans, qui n'est pas encore mûre ; sa beauté ne s'est pas encore épanouie et personne ne s'y intéresse. Attendons donc qu'elle grandisse, qu'elle atteigne l'âge de la jeunesse, où les formes de la jeune fille se dessinent gracieusement, où ses qualités physiques et intellectuelles s'affirment, où sa beauté revêt un caractère de splendeur royale, et on verra les yeux du monde entier se tourner avec admiration vers elle. Tout ce que je désire pour la Roumanie c'est qu'elle ait 20 ans, et non pas 12 ! ». (n.t.) Propos de Mérimée sur la Roumanie, reproduits par V. Alecsandri dans son article nécrologique sur Mérimée, 15 mai 1870, consultable sur http://ro.wikisource.org/wiki/Prosper_M%C3%A9rim%C3%A9e_ (Alecsandri).

² Cornea, P., *Originile romantismului românesc*, Editura Minerva, București, 1972, p. 522.

³ Revue fondée en 1840 par Mihail Kogălniceanu. Bien qu'elle n'ait parue que pendant quelques mois (mars 1840 - août 1840), la revue a joué un rôle très important dans la culture et littérature roumaines. C'est la première revue roumaine qui ait présenté un programme culturel et littéraire cohérent. *L'Introduction* au premier numéro de la revue présente les principes du courant « quarante-huitard », parmi lesquels : l'importance d'une unité linguistique nationale, le développement de l'esprit critique, la création d'une littérature nationale puisée à l'histoire, la nature et le folklore autochtones.

(avec sa revue *Convorbiri literare*), car les principes des programmes littéraires présentés dans les deux revues sont révélateurs pour les „orientations” de la littérature roumaine en formation. Nous chercherons donc la place du fantastique parmi ces principes les raisons de l’apparition en Roumanie d’un certain type de fantastique qui, selon nous, marquera de son empreinte l’évolution ultérieure du fantastique roumain.

1. 1. Authenticité nationale et échos étrangers. Le rôle de la presse et les orientations de la littérature roumaine moderne

Le XIX^e siècle est marqué en Roumanie par des événements historiques de grande importance pour l’affirmation de la nation roumaine moderne. C’est le siècle de la décadence phanariote et le siècle des grandes révolutions : celle de Tudor Vladimirescu, en 1821 et la Révolution roumaine de 1848, c’est aussi celui qui voit la réalisation de l’union des Principautés roumaines en 1859 et la proclamation de l’Indépendance nationale en 1877. La littérature nationale se forme en même temps que s’affirment l’union et donc la nation ; la presse joue un rôle très important dans le processus de maturation des révolutions et de l’Union ainsi que de la littérature. La presse et la littérature qui y est présentée, de même que les manifestations publiques ont été utilisées non seulement comme moyens d’information mais aussi comme moyens de combat pour l’accomplissement des idéaux politiques et nationaux.

En 1829 sont nées les premières revues en langue roumaine à Bucarest (*Curierul românesc*) et à Iași (*Albina Românească*), sous la coordination de Ion Heliade Rădulescu et de Gheorghe Asachi. L’un des buts de la revue *Curierul românesc* était de publier « ce qu’il y avait de plus utile et de plus intéressant dans les publications européennes »². De même dans le programme de la revue *Gazeta de Transilvania*, G. Barițiu souligne le rôle

¹ Fondée à Iași, en 1863, « Junimea » a été une société culturelle et littéraire, mais aussi un courant littéraire roumain. Le chef spirituel en a été Titu Maiorescu, écrivain, philosophe, critique et théoricien littéraire, homme politique, premier ministre de la Roumanie entre 1912 – 1914. La revue *Convorbiri literare* (Entretiens littéraires) a publié les œuvres des écrivains roumains « junimistes », ainsi que les principes et le programme littéraires et artistiques de « Junimea ».

² (Notre traduction) - Idée de Heliade présentée dans *Înștiințare* (Avant-propos) in Florea, P., *Contribuții de Istorie Literară (1867-1885)*, Ed. Junimea, Iași, 1981, p. 7.

de la littérature : „renașterea unei nații pe o cale mai ușoară și mai scurtă nu este altfel cu putință, decât prin însuș lucrarea și îmbogățirea limbei și a literaturii sale”¹.

On tient à mentionner de même la revue *Mozaikul* qui paraît en 1838 en Olténie, sous la coordination de Constantin Lecca. Bien que la revue ne soit active que pendant un an, elle participe hautement au processus de progrès culturel des Principautés. Elle réunit un groupe de professeurs et maîtres, la revue ayant principalement un programme dans l'esprit des Lumières, présentant des nouvelles, contes, fables, poésies, ouvrages historiques et religieux à caractère moralisateur, ainsi que des maximes ou devinettes parfois mathématiques à rôle instructif.

C'est dans cette revue qu'ont paru les premières traductions d'après Hoffmann, faites par Constantin Lecca. Apparemment, le public a aimé ces histoires insolites publiées en feuilleton². L'apparition de ces revues et de la presse en général, ainsi que la mise en place du circuit auteur – œuvre – public ont comme effet une demande de plus en plus forte de production littéraire. Force est de constater que ce phénomène est extrêmement important pour le processus d'institutionnalisation de la littérature dans la société et pour la formation d'une langue littéraire³.

Dans la période 1830-1860 (période dite « quarante-huitarde ») et surtout dans la première décennie de cette période, l'utilisation de la langue grecque se réduit beaucoup, car la culture roumaine s'ouvre aux idées de l'Europe Occidentale, et à la place s'impose la langue française. Pourtant, la vague francophone entraîne deux types de réaction : d'une part, la multiplication des traductions et la formation progressive du goût littéraire à partir d'un modèle de culture et de littérature à tradition solide, et, d'autre part, une utilisation mimétique de la littérature française et l'adoption superficielle de la langue française, dans

¹ „Il n'y a pas d'autre moyen plus simple et plus direct pour la renaissance d'une nation que le travail sur la langue elle-même et l'enrichissement de sa littérature” (n.t). Cf. Florea, P., *Contribuții de Istorie Literară (1867-1885)*, Ed. Junimea, Iași, 1981, p. 9

² Nous remercions Monsieur Constantin M. Popa, rédacteur en chef de la revue *Mozaicul*, qui a eu l'amabilité de répondre à notre demande et de nous fournir des informations importantes concernant le projet qui a eu comme résultat la publication en alphabet latin des numéros du *Mozaikul* (1838 – 1839) aux éditions Aius, Craiova, 2005. Nous avons eu ainsi la possibilité de consulter le matériel précieux des premiers numéros de 1838 et de lire les premières traductions faites d'après Hoffmann. Marinescu, N., Florescu, A., *Mozaikul (1838 – 1839). Un proiect european*, Editura Aius, Craiova, 2005.

³ La découverte de l'Occident au XVII^e siècle se fait à travers la langue ; le premier aspect nécessaire à entrer dans le nouveau monde est la langue, c'est pourquoi on assiste à un processus de « néologisation » de la langue avec des emprunts des langues occidentales. Parmi les néologismes, on retient chez Miron Costin les termes « fantastic » et « știință ». Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, Ediție facsimil, Ed. SemnE, București, 2003, p. 67.

le sens d'un masque « snobe » des « boyards – nouveaux bourgeois », aspect qui engendre parfois des réactions radicales (telle que la réaction de Ioan Maiorescu¹).

1. 1. 1. *Dacia Literară* et le romantisme roumain

A partir de 1840, M. Kogălniceanu, à travers la revue *Dacia Literară* et ce que l'on a appelé le « courant national populaire », a essayé de trouver la voie juste entre ces deux risques, notamment par « l'assimilation sélective ». La nouvelle direction imposée par *Dacia Literară* indique un choix des textes à traduire, les traductions seront surtout des classiques grecs et latins, des représentants du siècle des lumières, du classicisme, du préromantisme et du romantisme européen, surtout français.

Dans un article sur les débuts de la réception de la littérature française en Roumanie, Alexandru Duțu présente les points de vue des écrivains et des critiques littéraires à cet égard, qu'il compare ensuite avec l'opinion des historiens. La position de Garabet Ibrăileanu nous semble très pertinente. Si Pompiliu Eliade² accorde un poids excessif à l'influence française dans les relations littéraires, G. Ibrăileanu³ explique le processus de réception de la littérature française en termes de dialogue, plutôt que de réception passive. Il s'agit de l'esprit critique engendré et développé par cette réception après 1848 quand « les relations avec l'Occident ont donné une autre tournure à la culture et à la littérature roumaine » :

Les seuls gens qui aient choisi la véritable voie et aient travaillé pour le progrès du pays ont été ceux qui ont combiné la tendance à introduire la culture occidentale avec l'esprit critique, l'esprit qui sait discerner, la perception claire de ce qui s'avérait utile et de ce qui était utile.

Tel est le cas de M. Kogălniceanu qui met sur le même plan les traductions et les anciens écrits roumains qui forment, à côté de la littérature populaire, une véritable tradition nationale.

¹ Voir à ce propos Cornea, P., *op.cit.*, p.113 et la note 92.

² Eliade, P., *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Paris, 1898.

³ Ibrăileanu, G., *L'esprit critique dans la culture roumaine*, in Duțu, Al., *Les Débuts de la réception : modèle ou dialogue ? Aspect historiographiques*, in *Œuvres et critiques, Réception de la littérature française en Roumanie*, no XIII, 1, Editions Gunter Narr Tübingen, Ed. Sedes Paris, 1988, p. 14.

Dacia literară est le grand événement culturel avant *Junimea* qui impose une « direction » à la littérature, une nouvelle littérature où le folklore jouera un triple rôle : en tant que document historique, document social et document artistique. Une référence à la littérature « affectée » ainsi qu'à la littérature « ténébreuse » est particulièrement importante pour notre propos :

*Această literatură afectată este depășită. La fel și cea „nouroasă”, cu spaimă vrăjitoarești, sufocată de mitologism, de muze și iar muze, Apollon, Orfeos, Belona, când Mars, când Aris, Aheron, Dafnis, Tirsis și toți zeii din Olimp și Tartar.*¹

Ce que propose Kogălniceanu dans l'*Introduction* est de faire appel à la réalité roumaine immédiate, seule source de littérature véritable pour les écrivains qui s'éloigneraient ainsi de la copie « des tableaux et des écrits étrangers »². La demande principale est donc l'authenticité nationale.

En ce qui concerne les sources possibles des idées littéraires de Kogălniceanu, le programme littéraire proposé s'inscrit dans les préoccupations de l'époque, avec cette différence spécifique de la nécessité d'une langue et d'une littérature « communes à tous les Roumains ».³

L'exigence d'authenticité, d'une littérature puisée à la réalité nationale immédiate n'exclut pas pourtant une formation universelle. Comme presque tous les écrivains du mouvement littéraire qu'il dirige, Kogălniceanu a une connaissance approfondie du classicisme français, étudié aux pensionnats français à Iași, où le code du système de Boileau était bien enseigné. Evidemment, Kogălniceanu⁴ lit les philosophes, les poètes et les historiens grecs et latins, ainsi que les oeuvres de Racine, Corneille, Buffon, Voltaire.

En tant que formule artistique, la littérature de *Dacia Literară* réunit plusieurs conceptions et modalités : romantisme ainsi que classicisme et réalisme.

¹ « Cette littérature affectée est dépassée. De même la littérature « nuageuse », avec ses effrois maléfiques, étouffée par tant de mythologies, muses, Apollon, Orphée, Bellone, ou encore Mars, Arès, Achéron, Daphné, Thyrsis et tous les dieux de l'Olympe et du Tartare. » Platon, M., *Dacia literară-destinul unei reviste, viața unei epoci literare*, Editura Junimea, Iași, 1974, p. 45.

² „tablouri și scrieri străine”, M. Kogălniceanu dans *Introducția „Daciei literare”*, in Platon, M., *op.cit.*, p. 45.

³ „o limbă și o literatură comună pentru toți românii”, M. Kogălniceanu, in Platon, M., *op.cit.*, p. 57.

⁴ „Am de acum de la Luneville, mai mult de 300 de volume... am operele lui Chateaubriand, Buffon, Voltaire, Racine, Corneille, Bibliothèque des voyages în 50 de volume, operele lui La Harpe...”. « J'ai maintenant plus de 300 volumes, pris à Lunéville ... j'ai les œuvres de Chateaubriand, de Buffon, de Voltaire, Racine, Corneille, la Bibliothèque des voyages en 50 volumes, l'œuvre de La Harpe. » Kogălniceanu, M., *Scrisori către surorile sale*, publ. de P. V. Haneș, in Platon, M., *op. cit.*, p. 50.

Le romantisme roumain se manifeste une décennie plus tard que son équivalent français. La critique littéraire en retrace deux générations : la première (I.H. Rădulescu, V. Cârlova, Grigore Alexandrescu) s'affirme vers la fin des années 1830 et le début des années 1840 ; et la seconde qui comprend les écrivains quarante-huitards (V. Alecsandri, N. Bălcescu, Alecu Russo, etc.) et va jusqu'à Eminescu. Șerban Cioculescu¹ ou Eugen Lovinescu² définissent le romantisme roumain comme écart par rapport à la norme occidentale du romantisme (allemand, français, anglais) :

Literatura noastră din secolul trecut începe să se afirme abia cu generația de la 1830 (...)

Noi nu am cunoscut, ca alte literaturi vecine, atingerea directă cu problematica romantică. Experiența interioară a romantismului ne-a rămas străină. Scriitorii noștri nu au trecut printr-o „criză” morală, de esență faustică, demoniacă sau egotistă, ca urmașii spirituali ai lui Goethe, Byron sau Chateaubriand, din alte țări.³

¹ Cioculescu, Ș., Vianu, T., Streinu, V., *Istoria literaturii române moderne*, Editura didactică și pedagogică, București, 1971, pp. 7-9.

² Au sujet du « rattrapage de l'évolution » ou, autrement dit, du parcours du même chemin dans le développement de la littérature roumaine que celui entrepris par les littératures de l'Occident, Eugen Lovinescu considère cette idée comme une illusion, puisque, selon lui, une fois entré dans le réseau d'interdépendences de la vie moderne, aucun pays ou aucun peuple ne refait le parcours évolutif des autres peuples, mais se trouve d'emblée jeté dans l'actualité. En ce sens, « sans avoir refait les étapes d'évolution de la littérature française, avant d'avoir eu son propre classicisme, le peuple roumain a eu donc son romantisme à soi » : „Cu excepția esențială a fondului rasei, literatura română a intrat, sub raportul expresiei, în dependența literaturilor apusene. În acest sens, nu este manifestare de artă occidentală care să nu fi avut repercusiuni și la noi. Aici, ca și în celelalte laturi ale vieții sociale, e semnificativ, îndeosebi, caracterul de contemporaneitate. Credința în refacerea evoluțiilor e numai o iluzie a criticilor evoluționiști; intrat în interdependența vieții moderne, nici un popor n-a refăcut, în realitate, evoluția celorlalte popoare, ci s-a pus, dintr-odată, în planul actualității. (...) Nerefăcând fazele literaturii franceze, înainte de a fi avut un clasicism, am avut deci un romantism românesc.” Lovinescu, E., *Istoria civilizației române moderne* (Editura Ancora, București, 1924-1925), réédit. Editura Științifică, București, 1972, p. 327.

Ce qui est de même important pour nous dans les propos de Lovinescu c'est le fait que les modèles de la littérature „simultanée” ont mis leur empreinte plutôt sur les procédés techniques et sur une certaine attitude envers la nature, sans trop atteindre « le fonds ethnique et spirituel traditionnel lié aux formes anciennes de pensée et sceptique quant au nouvel aspect de la civilisation bourgeoise roumaine ».

Cette attitude se manifeste aussi vers la fin du XIXe siècle, chez un Ion Luca Caragiale, par exemple, dans sa satire et son ironie envers la nouvelle société bourgeoise, mais aussi dans sa parfaite maîtrise des procédés littéraires naturalistes, sa fine observation de la psychologie obsessionnelle, le dosage parfait des effets dans cette partie de sa prose que l'on a appelée « naturaliste et fantastique » où il mêle, selon un art bien réfléchi et travaillé, un « roumanisme » ancré dans les croyances populaires et dans la tradition, un « pittoresque de l'Europe du Sud-Est », des éléments « de vie organique et magique », et l'aventure surnaturelle née du conte d'autrefois. (ces deux derniers « îlots » textuels appartiennent à Lucian Blaga).

³ « Notre littérature du siècle passé ne connaît les débuts de son affirmation qu'à partir de la génération de 1830. Nous n'avons pas expérimenté, comme les autres littératures voisines, le contact direct avec la problématique romantique. L'expérience intérieure du romantisme est restée étrangère pour nous. Nos écrivains ne sont pas passés par une crise morale, d'essence faustienne, démoniaque ou égotique, comme ce fut le cas, dans d'autres pays, des héritiers spirituels de Goethe, Byron ou Chateaubriand. » Cioculescu, Ș.,

Par contre, N. Manolescu¹ considère que le romantisme roumain correspond à un deuxième type de romantisme européen, le « *Biedermeier Romanticism* » (terme consacré par Friederich Sengle et employé par Virgil Nemoianu dans *The Taming of Romanticism*, se référant à la distinction entre un premier romantisme, *High Romanticism*, manifesté avant 1815, à l'époque de la Révolution française et de l'Empire, en Angleterre, Allemagne et France, et un deuxième romantisme, *Biedermeier Romanticism*, entre 1815 et 1848 et même plus tard). En effet, en dehors de la simple coïncidence historique de l'époque romantique roumaine et du second romantisme européen, le penchant de la littérature roumaine pour la forme classique, pour l'ethnique et l'historique correspond aux caractéristiques de ce deuxième romantisme – notamment par les valeurs domestiques, les passions tempérées, le confort spirituel, l'esprit conservateur, le nationalisme.

Du point de vue temporel, N. Manolescu considère que le Romantisme roumain, du type Biedermeier, se manifeste après les années 1830 et comprend la génération quarante-huitarde et la génération post-quarante-huitarde (les écrivains nés entre 1834 – Odobescu, Depărățeanu, Sihleanu) et 1850 (Eminescu) et quelques uns des *junimistes* (Maiorescu, Creangă, Caragiale, mais dont la mentalité n'est plus romantique).

Cela n'empêche pas qu'à la même époque, surtout vers la fin, romantisme, réalisme et naturalisme coexistent. Comment expliquer ce phénomène?

Vers 1840, 1850, l'écho du romantisme européen s'éteint petit à petit pour céder la place à d'autres courants après 1850. *Madame Bovary* paraît en 1857 et, au niveau de la poésie, la même année voit la parution des *Fleurs du Mal*. La seconde moitié du XIX^e siècle débute donc par un courant réaliste, pour ce qui concerne la prose (qui se dirigera ensuite vers le naturalisme) : Flaubert, Maupassant, Zola, Thackeray, Dickens, Hardy, et un courant moderniste, le symbolisme, surtout en poésie.

Le romantisme roumain et plus généralement la littérature roumaine doivent être compris dans un ensemble de facteurs qui déterminent l'émergence du romantisme et la formation de la littérature roumaine savante. Premièrement, après la Révolution de T. Vladimirescu de 1821, les Principautés roumaines connaissent un développement

Începuturile literaturii artistice, in Cioculescu, Ș., Vianu, T., Streinu, V., *Istoria literaturii române moderne*, Editura didactică și pedagogică, București, 1971, p. 7.

¹ Manolescu, N., *Istoria critică a literaturii române*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997, pp. 167-171.

économique foudroyant. C'est aussi, comme nous l'avons déjà dit, l'époque de l'institutionnalisation de la culture, un processus complexe qui s'intensifie après 1848-1850 et qui durera jusqu'à la fin du siècle, moment où, avec un système culturel moderne, la culture roumaine peut finalement être compétitive et synchrone avec la culture européenne.

Deuxièmement, les événements historiques importants de ce siècle (les deux révolutions et l'union) déclenchent l'éveil de la conscience nationale. La nation, dans sa double conception, d'ethnie et de peuple, devient l'idée dominante de l'époque, idée à dimension mythique.

Un troisième élément tout aussi important est la réception des idées et des modèles étrangers. Les quarante-huitards, on le sait et on l'a déjà précisé, sont formés et « modelés » par la culture française. Si les éléments romantiques commencent timidement à s'infiltrer entre 1820 et 1830, c'est plutôt vers 1835 que le terme « romantisme » est utilisé en Roumanie dans son sens de courant littéraire. P. Cornea fait cette différence majeure entre le romantisme roumain et le romantisme français : en Roumanie, il n'y a pas de dispute violente entre le classicisme et le romantisme, car le premier n'existe pas comme tradition¹.

Ce qui est spécifique au romantisme roumain ce sont les nombreuses influences de l'esthétique classique, surtout au niveau de la forme. Des genres classiques (la fable) coexistent avec des genres romantiques (la méditation, le pastel) chez Alexandrescu ou Heliade. Et le romantisme quarante-huitard a des réflexes classiques.

Si au niveau de la forme dominant les normes classiques c'est parce que le romantisme ne pénètre pas chez nous de façon brutale, révolutionnaire, mais plutôt par « infiltration lente »², car c'est un romantisme « modéré, social et humanitaire, avec une tendance constante de soumission du pathos violent aux exigences de la mesure, par

¹ „Nefiind stânjeniți de tradiția unui clasicism rigid și nefiind împregnați de respectul sacru pentru normele pe care le edictase, scriitorii noștri îl judecă fără „parti-pris”. Ei refuză desigur anacreontismul, care le amintește de epoca fanariotă și exemplifică o artă aristocratică, ruptă de frământările obștești, dar cultivă fabula și epistola, genuri prin excelență clasice, iar în teatru se îndrumă în chip firesc spre comedia de inspirație molière-ească. Mai mult. Deși romantismul le satisface valențele interioare (...), ei topeșc în expresia noului lirism o anumită doză de raționalism, discursivitate și stilizare ornamentală. Reflexul acesta clasicizant e tot atât de spontan și irezistibil ca și elanul marilor zboruri romantice.” Cornea, P., *op.cit.*, Ed. Minerva, București, 1972, p. 522.

² *Ibid.*, p.518.

l'apolonisation du dionysiaque, avec une préoccupation pour la clarté de l'image et le contrôle de l'expression »¹.

L'idéal artistique de *Dacia literară* est le principe de l'art utile. Dans son ouvrage qui fait l'analyse du destin de la revue *Dacia literară* et de l'époque littéraire correspondante, Maria Platon souligne la différence d'idéologie des romantiques de *Dacia literară* par rapport aux romantiques ténébreux. Il s'agit d'une lucidité essentielle qui pousse les premiers à éliminer les éléments irrationnels ou étranges et inflige au romantisme des préoccupations sociales, l'orientant de la sorte vers le réalisme. Pour eux, la littérature n'est qu'expression de la vie d'un peuple, ayant à la fois un but historique et social².

Ce type de romantisme est, selon Maria Platon, la conséquence ou le produit de ce qui est spécifique au peuple roumain, notamment la sensibilité d'essence classique. Nous y retrouvons l'idée de structure classique en tant que caractéristique psychologique du peuple roumain dont parlait Constantin Ciopraga³.

Plus qu'une caractéristique psychologique du peuple roumain, nous y voyons, avec P. Cornea, plutôt un romantisme polymorphe dû à la coexistence de plusieurs formules artistiques, romantisme, formes néo-classiques, préromantiques et réalistes, comme résultat du processus d'infiltration lente du romantisme roumain, qui donne naissance à des formes artistiques hétérogènes, de vrais « hybrides artistiques »⁴. Rencontre et coexistence d'orientations littéraires – voilà ce qui caractérise la littérature roumaine entre 1830 et 1860 et même après.

Un élément particulièrement intéressant pour notre propos c'est l'intérêt pour la réalité nationale et pour les traditions folkloriques. Certes, l'intérêt pour le folklore découle du sentiment ouvertement déclaré de la conscience nationale, de ce mythe du siècle. Mais

¹ „un romantism cuminte, social și umanitar, cu o statornică tendință, prin apolonizarea dionisiacului, de supunere a patosului violent la imaginii și controlul expresiei”. Platon, M., *op. cit.*, p. 79.

² „Cu spiritul lor lucid, ei au eliminat elementele sumbre și iraționale și, judecând romantismul, cu precădere, sub prisma preocupărilor lui sociale, prin care el se „orienta, de fapt, către realism”, ei consideră literatura drept o expresie a vieții poporului și o mărturie a comunității desăvârșite dintre năzuințele creatorului ei și nevoile istorice ale colectivității din sânul căreia acesta s-a ivit.” Platon, M., *op. cit.*, p. 52.

³ « Les Roumains ont une structure psychologique réfractaire au nébuleux, à l'absurde ; tout ce qui entre en conflit avec une certaine organisation classique de notre vision se heurte à une résistance ». Ciopraga, C., *La personnalité de la littérature roumaine*, Ch. « Dimensions du fantastique », trad. de Rica Ionescu-Voisin, Editions Junimea, Iasi, 1975, p. 113.

⁴ Cornea, P., *op.cit.*, p. 518.

le recours au folklore n'est pas qu'un impératif nationaliste, c'est aussi, et surtout, l'équivalent du recours par une littérature jeune et moderne à l'argument d'autorité, la recherche d'une tradition populaire, faute d'une tradition savante. C'est justement sur ce rôle capital du folklore dans le développement de la littérature roumaine savante qu'insiste G. Călinescu dans son chapitre de *L'Histoire de la littérature roumaine* sur les quatre mythes fondamentaux de la littérature roumaine:

*Importanța capitală a folclorului nostru, pe lângă incontestabila lui valoare în măsura în care e rodit de culegătorul artist, stă în aceea că literatura modernă spre a nu pluti în vânt s-a sprijinit pe el în lipsa unei lungi tradiții culte, mai ales fiind mulți scriitori de origine rurală. Dar atenția n-a căzut asupra temelor celor mai vaste, mai adânci în sens universal, cum ar fi aceea a “soarelui și lunii”, ci, dimpotrivă, asupra acelor care puteau constitui o tradiție autohtonă. S-au creat astfel niște mituri, dintre care patru au fost și sunt încă hrănite cu o frecvență crescândă, constituind punctele de plecare mitologice ale oricărui scriitor național. Un străin care nu le-ar cunoaște ar pierde mult din semnificația poeziei noastre moderne.*¹

Se pencher sur le fond folklorique, sur le fond archaïque, c'est remettre en question, ou plutôt remettre au jour des légendes et des mythes populaires. Cette reconstruction du mythe, chez Al. Russo, Alecsandri et plus tard chez Eminescu, implique naturellement un recours au fantastique, mais un fantastique plutôt légendaire et magique.

1. 1. 2. *Junimea* et *Convorbiri Literare*

La seconde moitié du XIX^e siècle roumain doit être comprise dans le contexte de la société littéraire et culturelle *Junimea* (1863 ; 1864), une continuation du programme de *Dacia literară* dans le sens d'une exigence encore plus forte d'authenticité ethnique.

Convorbiri literare, la revue de *Junimea*, apparaît en 1867, le 1^{er} mars, dans un contexte favorable à l'affirmation des valeurs culturelles, après le règne fécond d'Al. I. Cuza, qui réussit, par les réformes dans tous les domaines, à consolider la société roumaine et à la faire reconnaître en tant que nation. La parution de la revue et l'activité de la société

¹ Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, Édition facsimil, Ed. SemnE, Bucuresți, 2003, p. 62.

Junimea s'inscrit dans cette époque de culture. Les fondateurs, Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi, P. P. Carp, Vasile Pogor et Teodor Rosetti, ayant une formation intellectuelle principalement allemande, ont pour but de donner une nouvelle direction à la culture roumaine qui s'inscrit dans l'orientation européenne de l'époque. Cela ne veut pas dire imiter les étrangers, mais donner à la culture le même rôle qu'elle occupait dans les pays de l'Occident.

Il est important de préciser l'attitude des junimistes par rapport à l'étranger. La mode en Roumanie était celle de l'école allemande, beaucoup d'entre eux, sinon la majorité des fondateurs, s'étaient formés dans les écoles allemandes, dans la philosophie de Herbart, Schopenhauer, Kant, Hegel, Spencer, ou des idées du sociologue et historien H. Th. Buckle, l'auteur de *History of Civilisation in England*. Ce sont des *repères* pour les intellectuels junimistes, dont l'idéologie s'oppose aux transformations révolutionnaires (caractéristiques de l'esprit français), adoptant la voie d'un « développement graduel »¹, normal.

Il y a donc une attitude de rejet des influences étrangères, surtout françaises, et cette idée devient une dominante de leur programme (qui les distingue ainsi du programme culturel préparé par la génération de *Dacia Literară*).

Dans l'article *Literatura română și străinătatea*, Titu Maiorescu associe aux idées d'originalité ethnique et de valeur esthétique (le refus de la « forme sans fond » ou du « fond sans forme »), celle d'universalité. En effet, Maiorescu considère que ce qui attire les étrangers dans les livres roumains traduits est, outre leur mesure esthétique, leur originalité nationale, le fait de présenter « ce qu'est le Roumain, ce qu'il pense et ce qu'il ressent ». Selon Maiorescu c'est par cet « élément original de la matière vêtue de la forme esthétique de l'art universel »², gardant dans cette forme des traces de la terre natale, que les étrangers ont été surpris et enchantés :

¹ Florea, P., *Contribuții de Istorie Literară (1867-1885)*, Editura Junimea, Iași, 1981, p. 19.

² Maiorescu, T., *Critice*, III, cap. *Literatura română și străinătatea (1882)*, Editura Minerva, București, 1984, p. 452.

Dans les compte-rendus des articles critiques de réception en Allemagne de quelques nouvelles roumaines de Slavici, de Gane et de Negrezi, il apparaît à plusieurs reprises les termes de « littérature jeune », d'« esprit spécifique roumain » ou de « vie populaire/traditionnelle roumaine » et l'on souligne comme qualité la vie réelle et simple, véritable des gens du peuple, illustrée de manière réaliste, ainsi que le merveilleux du conte « Doi feți cu stea în frunte », une véritable « merveille ». Les articles allemands auxquels Maiorescu fait référence datent de 1878, 1879, de 1881.

*Ceea ce a trebuit să placă străinilor în poeziile lui Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu și Șerbănescu și novelele lui Slavici, Negruzzi și Gane este, pe lângă măsura estetică, originalitatea lor națională. Toți autorii aceștia, părăsind oarba imitare a concepțiilor străine, s-au inspirat din viața proprie a poporului lor și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce gândește și ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firii lui etnice. Acest element original al materiei, îmbrăcat în forma estetică a artei universale, păstrând și în această formă ca o rămășiță din pământul său primitiv, a trebuit să încânte pe tot omul luminat și să atragă simpatia lui luare-aminte asupra poporului nostru.*¹

La leçon de Maiorescu est donc que la spécificité nationale est la garantie de l'authenticité et de l'appréciation de notre littérature.

Pourtant, Maiorescu parle sans cesse d'universalité, car la demande d'originalité ethnique et de réalité roumaine n'exclut pas l'enrichissement de ce fond propre par le contact avec les autres civilisations qui donne aux écrivains roumains la possibilité d'élargir l'univers de leurs conceptions. Ce que propose Maiorescu c'est l'assimilation de ces conceptions et leur application sur le fond de la réalité nationale et de l'esprit roumain, tout en ayant comme forme une langue adaptée de manière naturelle à l'expression de ce fond même.

La critique des *formes sans fond* touche elle aussi à la problématique du rapport avec les autres littératures, car l'introduction brusque sur le fond national des formes étrangères de culture, sans la compréhension approfondie du contexte historique et social de la réalité, donc du phénomène entier qui a engendré cette culture, ne mène à rien d'autre qu'à donner un aspect faux, superficiel à la civilisation et à la culture nationales. Pourtant, le processus de modernisation qui se produit en Roumanie se fait de manière normale, puisque le fond de notre civilisation a permis la modernisation rapide du système social, politique et culturel. L'article *In contra direcțiunii de astăzi a culturii române* a engendré des débats contradictoires au sein même des *Junimea*. Nous partageons par conséquent l'avis de Pavel Florea lorsqu'il considère l'attitude du critique comme inflexible voire violente en tonalité.

¹ Maiorescu, T., *Critice*, III, cap. *Literatura română și străinătatea (1882)*, Editura Minerva, București, 1984, p. 452.

1. 1. 3. Sur le rôle des traductions

On sait que la culture roumaine au XIX^e siècle a connu deux vagues majeures d'influence, exercées d'un côté par la culture française et de l'autre par la culture allemande.

L'influence allemande est favorisée par *Junimea* et ses représentants. Cette période se caractérise, en gros, par « un double mouvement qui fait alterner ou qui oppose l'influence française et allemande »¹. Zoe Dumitrescu Buşulenga, dans son ouvrage *Eminescu și romantismul german (Eminescu et le romantisme allemand)*, note fort à propos:

Căci în acea conjunctură istorică românească și europeană din a doua jumătate a secolului XIX, prima care ne-a îngăduit un respiro mai îndelungat, s-a putut lucra, ca în puține rânduri, fără mare grabă în cultură, săpându-se în adâncuri spre fântânile nepoluate ale adevărilor noastre străvechi. Și de la celeritatea pe care imitarea modelului francez o impusese până la jumătatea secolului XIX, un anumit « calm al valorilor » a domnit și s-a instaurat după aceea, datorită mentorilor culturii românești formați în « libertatea și cultura » atmosferei germane (după vorba lui Friedrich Schlegel).²

En ce qui concerne les traductions dans cette période (surtout entre 1867-1885, car en 1885 la revue *Convorbiri literare* ira s'établir à Bucarest où elle continuera à paraître sous la direction de Iacob Negruzzi jusqu'en 1893, pour changer ensuite de structure, une structure historique et philosophique au début du XX^e siècle jusqu'en 1944 quand sa parution prend fin), la critique des « formes sans fond » et donc des imitations de la culture occidentale laisse pourtant place à des traductions des littératures étrangères. On traduit des

¹ Mureșanu – Ionescu, M., *Eminescu et Nerval: un intertexte possible*, Editura Institutul European, Iași, 2008, p. 15.

D'ailleurs l'existence des études sur l'influence de la culture et de la littérature françaises ou encore de la culture et de la littérature allemandes sur Eminescu ne fait que prouver une fois de plus ce double mouvement d'interférences. On rappelle quelques titres: N.I. Popa, *Eminescu et le romantisme français*; Zoe Dumitrescu Buşulenga, *Eminescu et le romantisme allemand*; I. M., Rașcu, *Eminescu et la culture française*.

² « Car dans le contexte historique roumain et européen de la seconde moitié du XIX^e siècle, la première période qui nous ait offert un moment de pause, on a pu travailler à la culture, comme rarement nous avons pu le faire, sans hâte, creusant profondément à la recherche des sources pures de nos vérités ancestrales. Et après la célérité qu'avait imposée l'imitation du modèle français jusqu'à la moitié du XIX^e siècle, il s'est instauré le règne d'un certain « calme des valeurs », dû aux maîtres de la culture roumaine formés dans la « liberté et la culture » de l'atmosphère allemande (selon l'expression de Friedrich Schlegel).» Dumitrescu Buşulenga, Z., *Eminescu și romantismul german*, Editura Universal Dalsi, București, 1999, p. 9.

poésies, de la prose, des essais théoriques de la littérature classique (grecque et romaine), on traduit de la littérature allemande, française, anglaise, italienne, espagnole, chinoise. Pavel Florea fait l'inventaire des traductions à l'époque des *Convorbiri*. La littérature allemande y occupe la place principale, du fait que beaucoup des intellectuels de cette génération ont fait leurs études à Berlin ou ailleurs en Allemagne. La littérature française, en dépit de l'attitude parfois anti-française des fondateurs, est présente dès le début dans la revue, avec une préférence pour les romantiques. Nous énumérerons les traductions telles qu'elles sont présentées par Pavel Florea¹ dans le livre déjà mentionné : N. Schelitti traduit dans le numéro 2 de la revue la poésie *Le désespoir (Disperarea)* de Lamartine et plus tard *Le lac* et *L'Isolement*. Șt. G. Vârgolici, A. Naum, Miron Pompiliu, Veronica Micle et Petru V. Grigoriu traduisent des poésies de Lamartine. A. Naum traduit aussi du Frédéric Mistral, André Chénier, Victor Hugo, La Fontaine, Th. Gautier et *l'Art Poétique* de Boileau. V. Pogor s'essaie à la traduction de Hugo, Baudelaire, Gautier, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme. Șt. G. Vârgolici traduit de Fr. Copée. Il y a aussi beaucoup de traductions de Musset.

La liste détaillée des traductions publiées dans les pages de *Convorbiri literare*, présentée par Pavel Florea reflète l'intérêt pour la littérature française ; les junimistes n'appréciaient donc pas seulement la littérature allemande. Les traductions éditées par *Societatea filarmonică din București (La Société philharmonique de Bucarest)*, étaient appréciées par Eminescu qui en parle aux lecteurs de *Curierul de Iași (Le Courrier de Jassy)*, en termes de „bunele traduceri vechi” – „les bonnes traductions anciennes”².

D'ailleurs, dans une étude fortement argumentée des échos de la culture française sur Eminescu (qui, comme on le sait, fait des études à Vienne et à Berlin), I. M. Rașcu montre le fait que la culture allemande dans la période où Eminescu y fait ses études n'est pas isolée par rapport à la culture française, en revanche, cette dernière imprime certaines tendances à la culture allemande. Le XVIII^e siècle étant dominé par la philosophie française (Montesquieu, Voltaire, Diderot, Rousseau), la culture allemande en reçoit les influences, les tendances, les nouvelles orientations aux XVIII^e et XIX^e siècles. La thèse de

¹ Florea, P., *op.cit.*, pp. 235-236.

² Rașcu, I. M., *Eminescu și cultura franceză*, Editura Minerva, București, 1976, p. 48.

Rașcu, soutenue plus tard par l'étude de Marina Mureșanu¹, est l'existence chez Eminescu non seulement des échos de la culture allemande (surtout de la philosophie allemande, notamment de Schopenhauer), mais aussi des influences françaises évidentes, acquises directement ou indirectement lors des études à l'étranger, à Vienne (1869-1872) et à Berlin (1872-1874) (il y a accès aux plus importantes revues françaises: *Le Moniteur universel*, *Le Journal Officiel* – où Gautier, par exemple, publie beaucoup de ses récits.)

Les possibles échos des littératures étrangères et surtout de la littérature française ne sont pas repérables au seul moyen des traductions, étant donné que les intellectuels roumains connaissaient plusieurs langues et avaient donc un accès direct aux œuvres originales. Pourtant, les traductions, nombreuses, révèlent l'ouverture vers d'autres littératures, un double penchant donc, à la fois vers l'authenticité nationale et vers l'universalité et la modernité.

Cette courte mise en contexte du phénomène littéraire roumain montre l'intérêt pour l'originalité nationale, pour le recours à notre propre histoire et pour le folklore en tant que source thématique et, dans le même temps, l'ouverture vers les littératures occidentales en tant que modèles artistiques.

Pourtant, l'attitude réfractaire à l'absurde et au ténébreux, évoquée par Ciopraga comme caractéristique roumaine (chose d'ailleurs assez contestable si l'on considère un Mircea Eliade ou un Eugen Ionescu, plus tard, au XX^e siècle), pourrait avoir au XIX^e siècle une cause historique plutôt que psychologique, puisque en Roumanie c'est le siècle de l'affirmation nationale, un siècle des grandes révolutions et que la littérature y joue un rôle historique, social et politique.

Comme le dit Sergiu Pavel Dan, en Roumanie, le fantastique a presque toujours été une « entreprise particulière », en dehors des courants et des groupes littéraires.² Les principes des revues qui marquent la littérature nationale moderne sont révélateurs en ce sens. Après *Dacia literară* et *Convorbiri literare*, au XX^e siècle, la revue *Sămănătorul* est une continuation du programme de *Dacia literară*. La revue *Viața românească* est marquée par un « réalisme démasquant »³, le seul à même d'exprimer le caractère national d'un

¹ Mureșanu -Ionescu, M., *Eminescu et Nerval – Un intertexte possible*, Editura Institutul European, Iași, 2008.

² Dan, S.P., *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975, p. 105.

³ *Ibid.*

écrivain puisque l'accent est mis sur l'authenticité et la spécificité nationales en tant que dimension sociale et non pas biologique car c'est le peuple qui compte, non la race. La revue *Sburătorul*, dirigée par Eugen Lovinescu, réclame le principe de l'esthétisme et du synchronisme, la prose développant le roman citadin (dont la nécessité est affirmée par Eugen Lovinescu).

Literatorul (1880) et *Liga ortodoxă* (1892), les deux revues dirigées par Al. Macedonski, marquent les deux dernières décennies du XIX^e siècle et le début du XX^e par l'introduction de l'esthétique symboliste. Mais le symbolisme du groupe *Literatorul* deviendra plus tard une « catégorie tempéramentale créatrice, indépendante du facteur diachronique », selon Sergiu Pavel Dan, qui conclut sur l'inefficacité du critère historique pour l'approche du fantastique puisqu'il admet « s'il y a une tradition fantastique chez nous, celle-ci n'y est pas née des courants ou des groupes littéraires, tout comme elle n'a pas été transmise telle quelle d'une période littéraire à l'autre ».¹

Conclusion

Les pages précédentes ont pris en compte le contexte situationnel dans lequel émerge le récit fantastique roumain car toute œuvre littéraire en tant qu'acte discursif comporte, outre les cinq facteurs communicationnels (émetteur, récepteur, message, canal, code), un contexte situationnel dont elle dépend. La question du contexte situationnel est un aspect d'autant plus important, voire essentiel, lorsque l'on traite de l'identité générique.

Pourquoi avoir mis en discussion, d'un côté *Dacia literară* et la période quarante-huitarde et, de l'autre côté, *Junimea* et sa revue *Convorbiri literare* ?

Parce qu'avec la revue *Dacia literară* commence le processus d'institutionnalisation de la littérature, la recherche des modèles, la formation d'une langue nationale littéraire, les bases des orientations littéraires inspirées des littératures occidentales mais appliquées à la réalité roumaine. Parce qu'avec le cénacle *Junimea*, le

¹ „Incheiem aici enumerarea exemplilor, cu toate că evidența lor numerică e mai largă; ineficiența criteriului istoricist a ieșit, credem, la iveală. S-a remarcat, de asemeni, că, admițând existența unei tradiții fantastice, ea n-a luat ființă ca emanație a curentelor și a cenaclurilor, după cum, în aceeași măsură, n-a fost o ștafetă transmisă fără incidente de la o etapă literară la alta.” Dan, S.P., *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975, p. 106.

discours sur la littérature va plus loin dans le développement de l'esprit critique et la demande d'authenticité nationale devient le principe régnant de la littérature roumaine, l'intérêt pour le folklore découlant d'un impératif nationaliste, celui du sentiment ouvertement déclaré de la conscience nationale. Mais cette veine folklorique est surtout l'équivalent du recours par une littérature jeune à l'argument d'autorité, la recherche d'une tradition populaire, faute d'une tradition savante.

De même, il ne faut pas oublier que la période quarante-huitarde connaît un Costache Negruzzi (1808-1868), celui qui réussit à atteindre un art impeccable du récit bref, contemporain et grand admirateur de Mérimée¹, le maître français de la construction narrative du genre bref.

De surcroît, le continuateur de Costache Negruzzi, tant du point de vue de l'histoire littéraire que du point de vue du travail incessant sur l'art bref, n'est autre que Ion Luca Caragiale. Dans son *Art des prosateurs roumains (Arta prozatorilor români)*, Tudor Vianu note justement ce rapport de succession littéraire entre les deux, insistant, chez Caragiale, (quelle surprise !) sur l'ancrage de son œuvre dans la catégorie de la « vérité », du « réel » :

Din punctul de vedere al istoriei literare, autorul Momentelor se găsește deci în succesiunea unui Costache Negruzzi sau N. Filimon. Pictura mediului contemporan, a omului care îl reprezintă și a chipului în care el se mișcă și vorbește alcătuiesc obiectul artei lui I. L. Caragiale. Desigur, în timpul bogatei sale cariere, Caragiale depășește de câteva ori cadrele realismului. Totuși, pentru fixarea momentului său literar, este necesară raportarea lui la toți acei înaintași

¹ Costache Negruzzi fait des traductions de Mérimée dont le style devient modèle pour lui, en particulier la rigueur de la construction narrative du genre bref. Malheureusement, il publie en 1844 dans la revue *Propasirea* (Le Progrès) qui paraît à Iași (no. 10 du 12 mars et 12 du 2 avril), la nouvelle *Toderica* sans indiquer le fait qu'elle n'est qu'une adaptation de celle de Mérimée, *Federigo*. En raison de l'aspect anticlérical de la nouvelle, la censure moldave supprime la revue. M. Kogălniceanu, l'un des directeurs de la revue, est arrêté et tenu sous surveillance dans un monastère (prétexte de Mihail Sturdza pour se débarrasser d'une revue qui propageait les idées démocratiques de Kogălniceanu). En 1882, l'article de Verax (pseudonyme de I. Nadejde) dénonce *Toderica* comme plagiat de C. Negruzzi d'après *Federigo*.

Ion Brăescu, dans son article, *Une adaptation roumaine de « Federigo » en 1844* (Europe, septembre 1975, pp. 138-142) montre les procédés d'adaptation utilisés par C. Negruzzi et conclut sur l'art de C. Negruzzi qui en fait « une variante roumaine de Federigo, saupoudrée d'une discrète couleur locale, selon la meilleure recette romantique, (...) adaptation faite de main de maître, qui l'autorise à être englobée dans la littérature roumaine. »

Nous considérons de même que la nouvelle de C. Negruzzi est une adaptation de la nouvelle de Mérimée, plutôt qu'une traduction, mais nous trouvons regrettable le fait que Negruzzi n'ait pas indiqué ses sources.

care, înaintea lui și cu mijloace pe care abia el trebuia să le desăvârșească, au încercat o artă ancorată în categoria “adevărului”.¹

Nous ne pouvons que pressentir le délice de cet art du réel mis au service du fantastique, dans ces « quelques endroits » (qui font la différence !) où Caragiale dépasse les cadres du réalisme.

Pourquoi encore *Junimea* et *Convorbiri literare* ?

Parce que Nicu Gane, qui est connu dans l'espace littéraire roumain grâce à son activité en tant que junimiste et aux nouvelles publiées dans la revue *Convorbiri literare*, est parmi les premiers à s'être intéressé à la nouvelle fantastique. Il met en œuvre, par ces récits fantastiques, une « relation générique exemplifiante »², car le texte devient souvent l'exemple de sa propriété générique, notamment son appartenance au fantastique (reconnu déjà comme genre dans la littérature occidentale, mais à peine introduit dans la littérature roumaine par *Le Pauvre Dionis* d'Eminescu). Mais les récits de Nicu Gane ne choquent point car ils ne franchissent pas le seuil imitatif. *Hatmanul Baltag*, sa nouvelle la plus connue à l'époque (août 1874) a comme source *Nicholas Nickleby* de Ch. Dickens, avec ce souci de situer les événements dans le contexte roumain, avec des réalités proprement roumaines. Tel est le cas de la plus grande partie de ses nouvelles.

Pourquoi encore *Junimea* ? Parce que le nom d'Eminescu et, partiellement, celui de Caragiale, y sont associés. Ion Luca Caragiale y est introduit par Eminescu vers 1878, mais après la mort du poète, sa position change et ses attaques contre *Junimea* et surtout contre T. Maiorescu deviennent de plus en plus véhémentes. Quant à Eminescu, son destin littéraire est intimement lié à *Junimea* et à sa rencontre avec T. Maiorescu.

Enfin, pour nous, prendre en compte le cénacle *Junimea* revient à s'intéresser au premier récepteur de *Sărmanul Dionis* (*Le Pauvre Dionis*), le récit d'Eminescu qui marque diachroniquement l'émergence du fantastique roumain.

¹ « Du point de vue de l'histoire littéraire, l'auteur des Moments se situe dans la succession d'un Costache Negruzzi ou N. Filimon. La peinture du milieu contemporain, de l'homme qui le représente et de la façon dont il se meut ou agit constituent l'objet de l'art de I.L.Caragiale. Certes, pendant sa riche carrière, **Caragiale dépasse, dans quelques endroits, les cadres du réalisme.** Cependant, pour fixer son moment littéraire, il est nécessaire de le rapporter à tous ces prédécesseurs qui, avant lui et avec des moyens que seul Caragiale allait parachever, ont essayé un art ancré dans la catégorie de la « vérité » » (n.t). Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, Editura Gramar, București, 2002, p. 111.

² Le syntagme appartient à Schaeffer, J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Editions du Seuil, Collection Poétique, Paris, 1989, p. 73.

Le contexte, à la fois élargi et restreint, dans lequel surgissent ces premières productions fantastiques (à caractère intermittent) et leur réception est celui, rappelons-le, d'un processus d'institutionnalisation littéraire en progression, de l'accélération des étapes par la coexistence de plusieurs codes littéraires - romantisme, classicisme, réalisme et naturalisme -, des résonances nationales des grandes révolutions et de la conscience nationale qui en résulte, des nouvelles directions littéraires dont les valeurs essentielles sont l'originalité ethnique, la valeur esthétique et l'esprit critique. Ces deux derniers aspects – le culte de la nation et la recherche des racines d'une culture et littérature nationales - ont pour conséquence le recours au fond culturel archaïque. L'intérêt pour le folklore manifesté par la génération quarante-huitarde sous les commandements de l'idéal romantique débouche sur un dialogue avec la culture et la création populaires. Le recours au fond légendaire entrepris par Alecu Russo¹, ou les recherches de Vasile Alecsandri² et ses recueils de poésies populaires inscrivent la création populaire dans un processus de valorisation artistique, littéraire. L'effet de cette rencontre avec la création orale est, selon la théorie de Silviu Angelescu, le « transfert des formes », autrement dit la transformation des formes simples de la création populaire, orale, en formes plus complexes, « savantes », ce qui entraîne une pluralité de formules artistiques par la naissance de nouvelles typologies dans le système littéraire scriptural, savant. C'est ainsi qu'une fois devenu matière littéraire, le conte merveilleux populaire a engendré toute une typologie artistique : le conte merveilleux – féerie, le conte merveilleux – poème, le conte merveilleux – nouvelle, le conte merveilleux parodique, le conte science-fiction³.

Le recours au fond légendaire préfigure l'une des principales modalités de matérialisation du récit fantastique roumain. Certes, *La combe de l'homme mort* de Nodier avait déjà illustré magistralement cette modalité fantastique en 1833, comme d'ailleurs l'avait fait Hoffmann aussi. En Roumanie, Eminescu, I. L. Caragiale, Nicu Gane, Gala Galaction, Ion Agârbiceanu ou M. Sadoveanu le feront à la fin XIX^e siècle et dans les deux premières décennies du XX^e siècle. Si pour le français Nodier ou pour l'allemand

¹ Dans ses notes de voyages, Al. Russo (1819 – 1859) s'intéresse aux légendes populaires apprises lors de ses voyages dans les villages montagnards roumaines (Munții Neamțului, 1839). *Le rocher du corbeau* (1863) en est un exemple. Ses récits légendaires, écrits en français, sont publiés beaucoup plus tard par rapport au moment de leur création.

² *Poezii populare. Balade (Cântice bătrânești)*, 1852 ; *Poezii populare. Balade adunate și îndreptate de V. Alexandri*, partea a II-a, 1853 *Doine și lăcrămioare*, 1853.

³ Angelescu, S., *Mitul și literatura*, Editura Univers, București, 1999, pp. 8-9.

Hoffmann le recours au légendaire est plutôt lié à la vision romantique de l'époque, nous considérons que pour l'expérience roumaine du fantastique, cela vient d'une pulsion identitaire sous-jacente, la même qui rend possible l'identification des quatre mythes fondamentaux - la naissance du peuple roumain, la condition de l'homme et sa position cosmique, le sacrifice de l'art, la sexualité – justement à travers la culture traditionnelle, répétitive et orale¹ (*Traian et Dochia, Mioritza, Le Maître Manole, Le Zburator*).

¹ Voir à ce propos l'ouvrage de Silviu Angelescu sur le mythe et la littérature, notamment le chapitre sur les thèmes mythiques. Angelescu, S., *Mitul și literatura*, Editura Univers, București, 1999.

2. Une diachronie possible. Deux étapes d'évolution du fantastique roumain

La critique littéraire roumaine manifeste un certain scepticisme en ce qui concerne la possibilité d'une approche diachronique du fantastique roumain.

Tel est le cas de Sergiu Pavel Dan qui propose tant dans son ouvrage de 1975, *Proza fantastică românească (La prose fantastique roumaine)*, que dans celui de 2005, *Fețele fantasticului : delimitări, clasificări și analize (Les facettes du fantastique. Délimitations, classifications et analyses)* d'excellentes classifications catégorielles (thématiques) doublées d'analyses structurales rigoureuses, mais exclut la possibilité du critère historique, en raison de son manque d'efficacité. Cette attitude dérive du fait qu'il considère le fantastique comme le résultat d'une sensibilité de type romantique, ce qui expliquerait son apparition à l'époque romantique, mais qui impliquerait sa manifestation à toute époque ultérieure chez les écrivains témoignant de cette sensibilité. C'est un argument séduisant vérifié justement par l'expérience du fantastique chez des écrivains réalistes, naturalistes, existentialistes, modernes, etc.

Selon Sergiu Pavel Dan, le fantastique réclame une « approche catégorielle conforme à ses lois internes, les seules qui soient définitoires, capables à transcender le temps »¹. De plus, son argument le plus fort est le caractère intermittent du fantastique roumain qui en fait une « entreprise individuelle », le résultat de quelques expériences individuelles, en dehors de tout courant ou groupe littéraire. Mais il ne va pas de soi que le caractère intermittent du fantastique roumain exclue la possibilité et l'utilité d'y déceler une évolution historique, au contraire, il comporte par là-même sa propre historicité, ce qui présuppose des données liées à la mentalité, à l'évolution de la culture et de la littérature roumaines, et qui mène à des constats sur le sens du fantastique et la place qu'on lui a attribuée.

Certes, considérer le critère historique comme critère infaillible de classification fantastique serait absurde et improductif, non seulement dans le cas particulier du fantastique roumain, mais pour toute autre littérature ; ce ne serait qu'un parcours infertile de type positiviste, une énumération de dates et d'auteurs. Par contre, ajouter la dimension

¹ „Fără a ignora factorul de condiționare și interdependență istorică, domeniul acesta literar reclamă, așadar, o perspectivă categorială conformă legităților sale interioare, capabile să înfrunte timpul, singurele defnitorii.” Dan, S.P., *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975, p. 108.

diachronique à d'autres dimensions d'analyse (synchronique) est une approche nécessaire lorsque l'on vise la compréhension du fantastique en tant que situation générique : sa construction et son évolution en tant que genre.

On se rappelle les propos de Nodier sur la façon dont il faut envisager le fantastique : « le prendre au sérieux ». Sergiu Pavel Dan en fait une des conditions intrinsèques nécessaires selon laquelle un texte peut ou non être considéré comme fantastique.¹ Nous considérons que c'est aussi une condition extrinsèque, qui vise l'après-texte, c'est-à-dire sa réception. Il faut le prendre au sérieux en tant que catégorie générique.

L'affirmation d'Adrian Marino à la fin du chapitre consacré au fantastique dans son *Dictionnaire des idées littéraires* est à la fois surprenante et contradictoire car c'est une conclusion qui semble ne pas prendre au sérieux le fantastique, alors qu'elle vient après une trentaine de pages de réflexions subtiles sur la catégorie fantastique.

Nous la reproduisons ci-dessous :

În această perspectivă, pasiunea demonstrării cu orice preț că avem o « literatură » fantastică își pierde, în bună parte, obiectul. Fără îndoială, texte fantastice românești de bună calitate există. Nu însă și o „literatură” propriu-zisă, în sensul unor autori specializați numai în acest gen, cu o doctrină corespunzătoare, etc. În fond nu există nici o literatură franceză fantastică, nici una italiană, sau spaniolă. De fapt, în toate aceste controverse, problema esențială este alta: a compatibilității spiritului fantastic cu o Weltanschauung și cu orientările fundamentale ale unui temperament etnic, francez, român sau oricare altul. La care întrebare răspunsul este unul singur: avem destule calități literare ca s-o mai revendicăm și pe aceea – suplimentară- a fantasticului.²

¹ „O primă cerință: minima gravitate” – « une première condition: le minimum de sérieux ». Dan, S.P., *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p.11.

² « Dans cette perspective, la passion mise à démontrer à tout prix que nous avons une « littérature » fantastique perd, dans beaucoup de cas, son objet même. Sans doute, il existe des textes fantastiques roumains de bonne qualité. Mais cela ne veut pas dire qu'il existe aussi une « littérature » proprement-dite, au sens d'auteurs qui ne soient spécialisés que dans ce genre, ayant une doctrine correspondante etc. A vrai dire, il n'existe pas non plus de littérature fantastique française, ni italienne, ni espagnole. En fait, dans toutes ces controverses, le problème essentiel est autre : c'est celui de la compatibilité de l'esprit fantastique avec une *Weltanschauung* et avec les orientations fondamentales d'un tempérament ethnique, français, roumain ou tout autre. A cette question, il n'y a qu'une réponse : nous avons assez de qualités littéraires pour revendiquer aussi la qualité, supplémentaire, du fantastique » (n.t.) Marino, A., *Fantasticul*, in *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 685.

Adrian Marino nie l'existence d'une « littérature » fantastique en Roumanie, au sens d'une littérature formée d'écrivains spécialisés dans ce genre littéraire, ayant une doctrine propre. Et Marino va plus loin dans sa conclusion, affirmant qu'en effet il n'y a pas de « littérature fantastique » française, comme il n'y a pas de littérature fantastique italienne ou espagnole. L'affirmation de Marino doit être comprise dans l'ensemble de sa thèse extensive, car son principe est celui de la « fantaisie créatrice »¹, où toute œuvre littéraire est, au sens extensif, fantastique. En fin de compte pour le critique roumain le problème essentiel n'est pas celui de démontrer ou de nier l'existence d'une littérature fantastique mais d'analyser la compatibilité de l'esprit fantastique (celui qui instaure un rapport fantastique, c'est-à-dire inédit, insolite, qui brouille les quatre catégories : la réalité, la logique, la signification, la temporalité, à l'intérieur de la même image ou entre plusieurs images) avec l'esprit, la conception générale sur la vie et le monde (une « Weltanschauung ») d'un tempérament ethnique, qu'il soit français, roumain ou autre. Sa réponse quant à cette compatibilité est euphémistique, « nous avons assez de qualités littéraires pour revendiquer aussi la qualité, supplémentaire, du fantastique ».

Pourtant, sans qu'il y ait des écrivains qui ne soient spécialisés que dans le fantastique, l'intérêt pour le fantastique est grand en France, par exemple, où au XIX^e siècle les « qualités littéraires » en plein romantisme, réalisme ou naturalisme n'impliquent pas du tout un désintérêt pour le fantastique qui donne de grands écrivains fantastiques, tels que Gautier, Mérimée, Balzac, Maupassant.

Le fantastique roumain, qu'il soit supplémentaire ou non, est une qualité littéraire. En dépit de sa conclusion, Adrian Marino lui-même lui consacre un article spécial dans son *Dictionnaire d'idées littéraires*.

Il est certain pourtant qu'on ne peut pas parler d'une littérature fantastique roumaine au XIX^e siècle, au sens d'écrivains spécialisés dans le genre fantastique, une littérature ayant une doctrine propre ou un manifeste, mais plutôt, comme le dit Sergiu Pavel Dan, des « expériences fantastiques » auxquelles s'essaient les écrivains roumains. D'ailleurs, l'on ne pourrait pas parler de « doctrine » ou « manifeste » fantastique non plus dans les autres littératures. Une littérature fantastique, prise au sens qu'en donne Adrian Marino n'existe pas au XX^e siècle, pourtant, à cette époque-là, le fantastique roumain

¹ Marino, A., *Fantasticul*, in *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 658.

connaît les expressions les plus variées et profondes, comme celles de Ion Minulescu, Cezar Petrescu, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Laurențiu Fulga, Urmuz, etc.

A ce sujet, Nicolae Ciobanu considère en revanche que le scepticisme manifesté par certains critiques roumains quant à la « vocation »¹ pour le fantastique de la littérature roumaine dérive du fait que l'on a analysé le fantastique roumain selon la seule grille du modèle fantastique des littératures allemande, anglaise, américaine, française, qui imposerait une « esthétique » unique du fantastique, alors que les littératures soit-disant « jeunes » (qui ne sont jeunes que par leur « récente » découverte), telle que la littérature roumaine, usent de « la leçon des influences du point de vue d'une liberté de choix révélatrice », bref, le phénomène « associatif-dissociatif »² apparaît. Le point de vue de Nicolae Ciobanu entre dans une vision élargie du fantastique qui doit être mis en relation avec le mythique et le magique et qui entre dans un phénomène plus complexe, notamment la « sublimation fantastique de l'imaginaire »³, la fonction fantastique de l'imagination (thèse de Gilbert Durand). Dans cette perspective, le problème de la compatibilité entre le fantastique et l'esprit roumain n'a plus de sens, puisque la fonction fantastique de

¹ Syntagme utilisé par Al. Philippide dans l'article „Fantastic și Senzațional” (in *Contemporanul*, 21 février 1969) pour nier la vocation fantastique de la littérature roumaine, explicable par l'incompatibilité de cette littérature avec l'esprit roumain: „trebuie să presupunem că slaba înclinare către fantastic la scriitorii noștri este un fenomen caracteristic pentru firea românească însăși.”

Il faut préciser le fait qu'à cette époque là, le phénomène de la littérature fantastique était l'un des sujets mis en discussion par les critiques. Dans la revue *Gazeta literară* en 1969, on avait lancé ce thème de débat. Pour Al. Philippide, l'intérêt pour le fantastique était plus ancien: il avait déjà écrit sur le fantastique dans *Adevărul literar și artistic* (16 février 1930) et dans *Adevărul literar* en 1936 (l'article „Fantasticul și literatura noastră”, 11 octobre 1936) et il s'essaie au genre fantastique avec „Îmbrățișarea mortului” (1942). Nous avons retrouvé ces indications bibliographiques dans l'article d'Eugen Simion, intitulé de manière dialogique, „Vocația fantasticului”, publié dans la revue *România literară*, Année II, no. 11, le Jeudi 13 mars 1969, p. 3.

L'article d'Eugen Simion est construit en tant que réponse polémique à l'article de Philippide. Ce que l'on considérerait comme la caractéristique de la littérature roumaine, à savoir, le réalisme classique, la pensée claire et précise, le goût pour les symboles „éclairés”, l'ironie philosophique et les exemples donnés par Philippide pour soutenir cette idée ne font, selon Simion, que démontrer le contraire. Sadoveanu ou Creangă sont des auteurs d'œuvres fantastiques, où fantastique est pris en sens plus large (le fantastique de nature populaire, le fabuleux folklorique). « Presque tous les courants et les écoles littéraires, cultivent, après les romantiques, le fantastique, dans leurs styles propres et avec leurs symboles caractéristiques. »

« Le fantastique démontre une grande force d'adaptation, c'est l'ombre fatale qui accompagne toutes les doctrines esthétiques et toutes les formes littéraires. L'opération d'en nier l'existence est tout aussi réussie que le processus où l'on séparerait l'ombre des objets. Toutefois, la littérature a conçu une possibilité d'entreprendre cette impossibilité : le contrat avec le diable. Mais, à ce propos, il y a les écritures fantastiques ... [...] Je ne puis pas croire que la grande vocation d'Eminescu soit disparue et que personne n'ait plus trouvé la clef d'or de sa prose. » (n.t.) Simion, E., „Vocația fantasticului”, *România literară*, Anul II, nr. 11 (23), Joi 13 martie 1969, p. 3.

² Ciobanu, N., *Între imaginar și fantastic în proza românească*, Editura Cartea Românească, București, 1987, pp. 5-23.

³ *Ibid.*, p. 7.

l'imagination est universelle. On y décèle une vision « incluante » du fantastique, qui glisse vers la définition du concept en dehors du cadre littéraire, de sa construction et manifestation sur le plan strictement littéraire, vers la prise en charge du fantastique en tant qu'« attitude mentale », « cadre général d'appréhension de la réalité extérieure et de la vie intérieure », comme l'appelle Ion Biberi¹, bref, en tant qu'expérience à dimensions existentialistes, une ontologie du fantastique en général.

Le problème de la compatibilité entre l'esprit fantastique et le tempérament roumain se retrouve aussi chez Constantin Ciopraga dans son ouvrage au titre significatif *Personalitatea literaturii române (La personnalité de la littérature roumaine)*². Il y traite des « dimensions du fantastique » et des traits caractéristiques du fantastique roumain, qu'il inventorie dans trois catégories principales : les récits fortement autochtones dérivant du folklore magique ou empruntant au folklore des suggestions, des points de départ, ou encore se situant tout simplement en marge des superstitions populaires ; les récits à idéologie métaphysique, unifiant la pensée magique autochtone avec d'autres mythologies, surtout avec les doctrines initiatrices de l'orient ; et le fantastique des états obsessionnels et des maladies de la personnalité ou le fantastique absurde.

Dans ce contexte, Constantin Ciopraga parle de l'influence allemande sur Eminescu ou de l'influence des doctrines initiatiques magiques européennes et asiatiques sur Eliade, et utilise le terme de « réfractaire » pour illustrer l'attitude roumaine face au fantastique :

*Suntem, ca structură psihologică, refractari nebulosului, absurdului; tot ce intră în conflict cu o anumită organizare clasică a viziunii noastre, întâmpină rezistență de unde eșecul inserțiilor suprarealiste sau onirice, neaderente la organismul națiunii.*³

¹ Biberi, I., *Eseuri literare, filosofice și artistice*, Cap. „Fantasticul, atitudine mentală”, Editura Cartea Românească, 1982, p. 220.

² Ciopraga, C., *Personalitatea Literaturii Române*, Editura Junimea, Iași, 1973. Pour la traduction en français, nous utilisons l'édition en français, dans la traduction de Rica Ionescu –Voisin, Editions Junimea, Iași, 1975.

³ Ciopraga, C., *Personalitatea Literaturii Române*, Editura Junimea, Iași, 1973, p. 101.

« Les Roumains ont une structure psychologique réfractaire au nébuleux, à l'absurde ; tout ce qui entre en conflit avec une certaine organisation classique de notre vision se heurte à une résistance, d'où l'échec des tentatives surréalistes ou oniriques, qui ne s'intègrent pas à l'organisme de notre nation. [...] Il est certain que la littérature roumaine, sauf des exceptions normales, ne se complaît pas souvent dans le fantastique et, si elle le fait, c'est dans des œuvres mélangées. » Ciopraga, C., *La personnalité de la littérature roumaine*, Ch. « Dimensions du fantastique », trad. de Rica Ionescu-Voisin, Ed. Junimea, Iași, 1975, p.112.

Serait-ce la cause de l'expérimentation individuelle du fantastique en Roumanie, des expériences singulières, ou de la réaction défavorable à la lecture de *Sărmanul Dionis* au sein de *Junimea* où George Panu considère la nouvelle d'Eminescu comme « une élucubration philosophique »¹ ?

« Les Roumains ont une structure psychologique réfractaire au nébuleux, à l'absurde », pourtant les Roumains au XXI^e siècle croient encore à la sorcellerie, chaque village a sa « vieille femme » qui connaît les secrets des pratiques occultes et sait comment jeter ou enlever les sorts. Les Roumains encore au XXI^e siècle s'affolent dans les églises, font des queues sur des distances incroyables, par la pluie ou le froid atroce pour toucher les reliques de la Sainte Parascève à Jassy. Et « les dizaines d'heures passées sous la pluie ou la neige n'altèrent pas leur santé », disent-ils. Les Roumains au XXI^e siècle encore prient ou prononcent des formules magiques anciennes (surtout à la campagne) pour enlever le mauvais œil quand ils ont mal à la tête, avant même de prendre un médicament. Il y a encore des Roumains au XXI^e siècle qui recourent aux pratiques exorcistes et des chaînes de télévision qui présentent des crimes mystérieux, des accidents terribles, bref des nouvelles choquantes, et qui enregistrent apparemment des niveaux d'audience très élevés.

C'est peut-être justement parce que les Roumains ont cru si fort à l'incroyable et qu'ils ont vécu en harmonie avec le « surnaturel » dans un espace villageois fortement ancré dans les croyances et les superstitions populaires que le fantastique est resté longtemps chez eux « camouflé » dans des légendes, dans des ballades, dans une création de type populaire et orale où le peuple se reconnaît et voit sa propre histoire racontée.

Nous osons affirmer que c'est plutôt par trop de cohabitation avec le « nébuleux » (populaire ! – donc familier) que le fantastique a mis du temps à s'imposer en tant que genre dans la conscience littéraire roumaine. Car le surnaturel de type fantastique ne devait pas avoir d'explication logique ou mystique.

D'ailleurs cette familiarité du peuple roumain avec le monde surnaturel des croyances et superstitions populaires permet, par exemple, à Ion Luca Caragiale à la fois d'introduire des éléments inquiétants, à peine observables, dans un univers familièrement rassurant et de glisser facilement vers le comique (familier).

¹ Panu, G., *Amintiri de la „Junimea” din Iași*, Editura Minerva, București, 1998, p. 70.

Certes, la lecture du *Pauvre Dionis* d'Eminescu déconcerte le public junimiste qui n'est pas préparé à ce mélange de pensée magique autochtone avec des éléments des doctrines initiatiques de l'orient, le tout dans « un réseau de relations qui véhiculent, en même temps, une idéologie métaphysique »¹. Mais la réaction du public junimiste qui demande à Eminescu si son personnage, Dionis, fait un rêve ou non atteste la qualité fantastique du texte, contrairement à ce que dira plus tard le critique George Călinescu qui n'y voit que de la matière poétique (au détriment de la prose) et conseille la lecture de la nouvelle selon un schéma poétique.

Sărmanul Dionis nu are nici măcar cât Geniu pusti structura nuvelei, ci e o adevărată poemă. Pentru a fi nuvelă fantastică în felul celor ale lui Poe sau Hoffmann, ar trebui să aibă un cifru care să se dezlege până la fine. Dar ea n-are arcane, ci rămâne enigmă de la început până la sfârșit. Dealtminteri, Eminescu însuși, întrebat de junimiști dacă Dionis visează sau nu, a răspuns ironic: „Da și nu”.²

Si le lecteur reste étonné ou indécis à la lecture du *Pauvre Dionis* ce n'est pas parce que la nouvelle serait un long poème en prose dont les visions ne cacheraient qu'un symbole, irrésolu, comme l'affirme Călinescu, au contraire, c'est parce qu'elle est fantastique; parce que la clé de sa lecture est cette incapacité à décider entre le oui et le non à la question si Dionis rêve, ce brouillage volontaire des limites du temps et de l'espace, du réel que l'on prend pour du rêve et du rêve que l'on prend pour du réel. Eminescu ne répond pas ironiquement à la question de Pogor. Il y répond avec conviction:

- Bine, ia să ne lămurim? întreabă dl. Pogor. Cele ce se petrec cu Dionis, desigur că Dionis le visează?
- Da și nu ... răspunde Eminescu **cu convingere**. Asta-i o teorie care-i greu de înțeles.³

¹ Ciopraga, C., *La personnalité de la littérature roumaine*, trad. de Rica Ionescu-Voisin, Editions Junimea, Iași, 1975, p.121.

² Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu 2*, Editura Minerva, București, 1970, p. 451.

³ « Voyons, soyons clairs? Tout ce qui arrive à Dionis, il en fait un rêve, n'est-ce pas ?, demande M. Pogor. Oui et non ... répond Eminescu avec conviction. Celle-ci est une théorie bien difficile à comprendre. » Panu, G., *Amintiri de la „Junimea” din Iași*, Ed. Minerva, București, 1998, p. 73.

On se rappelle à ce propos la constante de la critique sur le genre fantastique, cette impossibilité de décision de la nature des événements, ou la fameuse « hésitation » de Todorov.

La position critique de George Călinescu s'explique par sa thèse incluante qui fait de la prose éminescienne une projection de sa poésie.

La réaction de rejet due à la non-compréhension manifestée par le public junimiste lors de la lecture du *Pauvre Dionis* est explicable par le fait qu'il n'a pas encore de modèle d'interprétation du fantastique, auquel s'ajoute la complexité du récit éminescien qui réunit le discours philosophique, le discours magique populaire et astrologique, le discours historique¹, une nouveauté par rapport à tout ce qui avait été écrit jusque-là et une voie fantastique que n'empruntera aucun écrivain roumain jusqu'à Mircea Eliade, une soixantaine d'années plus tard.

La grille d'interprétation à l'époque du *Pauvre Dionis* était essentiellement réaliste. L'épisode de la lecture et de la réception de la nouvelle d'Eminescu tel qu'il est raconté par George Panu² en dit long : qu'il s'agisse du groupe des huit (« qui ne comprenaient rien ») ou du groupe Caracuda (qui ne participait pas aux discussions), ils attendent tous les coordonnées de la nouvelle réaliste : un personnage identifiable par son milieu, sa profession, son caractère, une intrigue (amoureuse), une résolution, etc. Mais la relecture de la nouvelle d'Eminescu et de sa prose, en général, à distance temporelle et avec un œil critique cultivé par l'évolution littéraire y reconnaît les coordonnées d'un chef d'œuvre fantastique. L'histoire littéraire nous apprend d'ailleurs que tel fut le trajet réceptif de tant de chefs d'œuvre littéraires. Les chefs d'œuvre fantastiques y sont doublement soumis de par leur caractère générique par essence déconcertant, imprévu, bref, destructeur des cadres « classiques ».

¹ Vultur, I., *Narațiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Editura Minerva, București, 1987, p. 132.

² George Panu raconte comment les membres de Junimea étaient répartis selon leur attitude générale. On avait aussi l'habitude de leur donner des surnoms : *Caracuda* (ceux qui ne participaient jamais aux discussions et n'avaient pas de valeur littéraire ; leur président était Miron Pompiliu) ; *Le groupe des huit* (ceux qui ne comprenaient jamais rien, dans le sens où ils étaient des personnes de bon sens, qui refusaient les subtilités métaphysiques et les « élucubrations » de la philosophie allemande, préférant les réalités autochtones. Le président en était Nicu Gane) ; *Les trois Roumains* (Panu, Tasu et Lambrior, c'est-à-dire les historiens) ; *Titu Maiorescu* forme à lui seul une entité séparée (avisée), celui qui cherche à tout comprendre et à donner des explications. Panu, G., *Amintiri de la „Junimea” din Iași*, Ed. Minerva, București, 1998, pp. 68-70.

Ce fut un homme d'un rare génie (...), ses contes ne furent, comme il le dit lui-même, que des extravagances.

De plus, il a confondu le surnaturel avec l'absurde, ce qui l'a empêché de devenir (n.n) *un excellent peintre de la nature humaine, qu'il savait observer et admirer dans ses réalités.*¹

Ces mots ne renvoient pas littéralement à Eminescu, mais à Hoffmann, constituant l'une des premières réceptions critiques du conteur allemand, celle de Walter Scott dans son fameux article *Sur Hoffmann et les compositions fantastiques*.

Quant à Eminescu, on cite les propos de George Panu :

*Necontestat că Sărmanul Dionis are o concepțiune puternică și că este ieșită dintr-un cap numai ca acela al lui Eminescu, dar e numai concepțiune. Ca nuvelă, adică ca descriere, ca intrare în detalii, ca punere în relief de caractere, ca viață trăitoare, ea este slabă de tot. (...) Nu-mi aduc aminte bine critica d-lui Maiorescu asupra nuvelei, dar știu că a făcut o critică. Cât despre ceilalți, era unanim admis că, aparte teoria metempsihozei, nuvela era de o extravanganță neiertată.*²

La même appellation d'« extravagance » de l'œuvre fantastique de Hoffmann et d'Eminescu, le même reproche de manque de peinture caractérielle ou de description et d'observation de la réalité, mais à cinquante ans de distance et dans deux espaces littéraires différents.

Pourtant, dans le cas d'Eminescu, George Panu refuse l'appartenance fantastique du *Pauvre Dionis*, une attitude qui s'est traduite plus tard dans une hésitation de la critique littéraire entre un encadrement fantastique ou philosophique de la nouvelle d'Eminescu. Cela parce qu'il s'agit d'une double distance : distance esthétique et visionnaire par rapport à ce qui avait été produit jusqu'alors dans l'espace littéraire roumain et distance temporelle par rapport aux chefs d'œuvres allemands et français qui donne à Eminescu (connaisseur des littératures allemande et française) l'avantage du modèle et de l'expérience européenne et par là même, à la fois la possibilité de l'assimilation des pratiques génériques et la possibilité de l'écart original, subjectif, disons-le, « génial », par rapport à cette tradition même.

¹ Scott, W., *op.cit.*, p. 47.

² Panu, G., *op.cit.*, p. 75.

La réception des œuvres fantastiques roumaines et leur interprétation par la critique littéraire et par le public, ainsi que l'évolution de la réception dès leur premier acte communicationnel (qui dans la plupart des cas est synonyme de première publication) a été utilisée par Ioan Vultur comme critère d'identification des étapes de l'évolution du fantastique roumain.

La perspective adoptée par Ioan Vultur, notamment la théorie de la réception de Hans Robert Jauss, s'impose comme une méthode particulièrement efficace d'identification des étapes du fantastique roumain car elle repose sur le processus de constitution d'une situation générique nouvelle pris dans ses deux étapes essentielles : la production d'actes textuels ayant certaines caractéristiques communes et la « structuration d'un horizon d'attente qui permette la réception de ces manifestations dans leurs dimensions spécifiques »¹. Ou autrement dit, dans les termes de Jean-Marie Schaeffer, il s'agit de la logique pragmatique de la généricité, un phénomène à la fois de production et de réception textuelle².

Nous exposons dans ce qui suit les étapes du fantastique roumain, telles qu'elles ont été identifiées par Ioan Vultur³. Nous considérons que son étude est très cohérente et pertinente, ses affirmations étant toujours soutenues et vérifiables par des exemples concrets tirés soit des œuvres, soit des propos critiques ou des documents importants d'histoire littéraire.

Les deux étapes dans la constitution d'un nouveau genre, le genre fantastique, sont constituées respectivement par l'apparition des œuvres qui imposent un nouveau contrat de lecture et par la « canonisation » du fantastique, sa reconnaissance en tant que situation de communication en raison d'une série de caractéristiques spécifiques.

La première étape identifiée par Ioan Vultur est inaugurée en 1872 et 1873 par la lecture et la publication de *Sărmanul Dionis* d'Eminescu et soutenue par les récits de Caragiale (surtout *La hanul lui Mânjoală* et *La Conac*), de Gala Galaction (*Moara lui*

¹ Vultur, I., *Narațiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Editura Minerva, București, 1987, pp. 121 ; 195.

² Schaeffer, J.-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Editions Seuil, Collection Poétique, Paris, 1989, p. 68.

³ Vultur, I., *Narațiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Ch. VII, Editura Minerva, București, 1987, pp. 121 – 195.

Călifar) et dans une moindre mesure par certains récits de Nicolae Gane, Mihail Sadoveanu et Ion Agârbiceanu.

Du point de vue esthétique, les œuvres fantastiques réalisées dans cette première étape présentent toutes les conditions internes nécessaires pour instaurer un rapport fantastique. Différents par leurs formules fantastiques, l'un « doctrinaire » et philosophique, l'autre insinuant et légendaire, les récits fantastiques d'Eminescu et de Ion Luca Caragiale réclament pourtant le même type de lecture et se heurtent, malheureusement, à la même communication « univoque », faute d'un « horizon d'attente, d'un cadre de compréhension propre à même de saisir l'intentionnalité d'ensemble et son fonctionnement spécifique ».¹

Les réactions à la lecture de *Sărmanul Dionis* démontrent ce manque de modèle réceptif fantastique de la part du public.

La publication de *La hanul lui Mânjoală* et *La Conac* en 1989 et 1990 n'a pas eu un accueil différent. On ne leur accorde pas d'attention particulière, sauf dans le rapport à l'Académie pour décerner le prix littéraire au recueil de Caragiale, où D. C. Ollănescu note à propos de « la partie fantastique de *La hanul lui Mânjoală* » qu'elle « constitue, à côté des parties descriptives si majestueusement peintes, un prolongement éloigné des ombres lugubres des contes d'Edgar Poe ».²

Cette première étape serait surtout une communication en sens unique, car du côté de la réception, les textes fantastiques ne sont pas perçus en fonction de leur poétique spécifique mais selon les canons attachés à présenter des moments passés (la nouvelle et le roman historiques) ou présents de la vie sociale et à créer des personnages significatifs pour une typologie sociale et humaine (les nouvelles et romans réalistes). Le fantastique roumain dans cette première étape est plutôt le résultat de quelques expériences singulières, de quelques essais particuliers à caractère différentiel par rapport à ce qui caractérise le phénomène littéraire roumain à ce moment-là. Les récits fantastiques y constituent plutôt des « enclaves », des « actes isolés »³. Du point de vue de la création, l'écrivain, lui, a en revanche « conscience des buts qu'il vise, du pacte de communication et de la stratégie

¹ Vultur, I., *op.cit.*, p.195.

² D.C. Ollănescu, *I.L. Caragiale, Momente, București, 1901*, Rapport, în *Analele Academiei Române, Seria II, Tom ul XXIX, 1901-1902, Partea administrativă și dezbaterile*, p. 375, in Vultur, I., *op.cit.*, p. 139.

³ Vultur, I., *op.cit.*, p. 126.

communicationnelle»¹. D'ailleurs, les écrivains roumains connaissent bien l'expérience européenne fantastique et ces premières manifestations fantastiques autochtones sont doublées d'un intérêt plus accentué pour un modèle étranger à la mode, celui d'Edgar Allan Poe. Il n'est pas dépourvu d'importance que les premières manifestations véritables du fantastique roumain soient contemporaines des premières traductions de Poe en roumain. Et parmi les premiers traducteurs on retrouve M. Eminescu (même si certains critiques n'attribuent à Eminescu que la correction de *Morella*, alors que la traduction proprement dite appartiendrait à Veronica Micle) et I. L. Caragiale, à qui l'on doit aussi l'« acte inaugural »² du fantastique roumain et sa continuité à l'époque. De surcroît, la vague des traductions de Poe en roumain coïncide avec une deuxième série de traductions de Poe en France, autour des années 1880³, car il faut préciser que les traductions roumaines ont comme texte de départ les variantes françaises des récits de Poe. Plus encore, chez Caragiale, il s'agit plutôt de traductions-adaptations d'après Poe, une « réécriture » au troisième degré, passant par le filtre des traductions françaises de Baudelaire et par le filtre original de Caragiale qui en fait des adaptations de Poe à la Caragiale. Pourtant les traductions des récits fantastiques restent en général peu nombreuses dans cette première étape, mais elles ne sont pas négligeables non plus. Comme l'affirme Vultur, si l'on se rapporte au grand public on pourrait peut-être parler d'ignorance à l'égard des œuvres fantastiques occidentales, ce qui n'est pas du tout pertinent dans le cas des écrivains ou des critiques, qui parlent plusieurs langues étrangères et qui manifestent à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle un « synchronisme en ce qui concerne la lecture, l'information, le goût entre l'espace culturel roumain et certains des espaces culturels occidentaux »⁴. Les écrivains, eux, ont la conscience claire de leur acte de création et du type de contrat qu'ils proposent aux lecteurs. Le fait que cette communication « fantastique » soit unilatérale à ses débuts, ou, du moins, qu'elle s'adresse aux seuls initiés, est le plus visible dans un cas particulier du fantastique roumain, le récit *Remember* de Mateiu Caragiale, écrit en 1911 et paru seulement en 1924. Ce jeu

¹ Vultur, I., *op.cit.*, p. 126.

² *Ibid.*, p. 121.

³ L'édition posthume des *Œuvres* de Poe de 1868-1870 (l'intégrale des traductions); *Histoires extraordinaires*, rééditées à plusieurs reprises : 1881, 1884, 1892 ; L'édition d'Emile Hennequin des *Contes grotesques*, précédés d'une biographie, 1882. A cela s'ajoute le culte de Poe entretenu par les disciples de Baudelaire, comme Mallarmé et Villiers de l'Isle-Adam, et l'intérêt pour Poe – le poète et le théoricien – longtemps caché par le « fantastique ».

⁴ Vultur, I., *op.cit.*, p. 139.

« fiduciaire » vient d'un écrivain qui se veut énigmatique, un artiste décadent, épris de l'héraldique, qui cherche à tout prix une descendance noble, un artiste qui se veut membre d'une caste artistique à part. Les indices métatextuels, le renvoi au *Rideau cramoisi* de Barbey d'Aurevilly, sont signes de la conscience de ses propres buts artistiques, une esthétique du mystère, ou un fantastique « de la volonté de mystère », mais du côté de la réception ils sont la preuve de la non popularisation, ou de la « non vulgarisation » du genre.

Ce qui est relativement neuf par rapport aux autres littératures fantastiques c'est l'orientation vers le fonds traditionnel populaire, vers le monde des croyances et des légendes populaires, des contes merveilleux traditionnels qui se traduit aussi au niveau de la forme. A noter aussi le mélange de religieux circonscrit à l'espace balkanique et de pratiques occultes chez les deux écrivains – prêtres, Galaction et Agârbiceanu, ainsi que le balkanisme insolite aux accents musulmano-arabes du fond mythique.

Par ces démarches autochtones, ainsi que par l'intensification des traductions de Poe, « un processus d'approche progressive de la spécificité du genre est désormais en marche, si bien que la réinterprétation des ouvrages antérieurs, l'apparition de certains textes de Cezar Petrescu, Adrian Maniu, Ion Minulescu, Ion Vinea, etc. vont préparer la voie à la constitution d'un horizon d'attente et jeter des ponts vers la seconde étape de l'évolution du genre – son institutionnalisation, sa canonisation ».¹

Cette deuxième étape se produit une fois que les récits de M. Eliade sont publiés, vers la quatrième décennie du XX^e siècle, et elle compte les récits fantastiques de Pavel Dan, Victor Beneș, Emil Botta, Victor Papilian, Laurențiu Fulga, Dinu Nicodin, Olga Caba, Oscar Lemnar, Cella Delavrancea, Vasile Voiculescu, Ștefan Bănuțescu, A. E. Baconsky, etc.

Le fait qu'il y ait des écrivains spécialisés dans ce genre, comme V. Beneș ou O. Lemnar, est la preuve de la maturité générique du fantastique et de sa réception avisée, la perception de sa spécificité générique tant dans le cas de la critique que dans celui du public.

Les propos d'Oscar Lemnar, en 1935, sur le genre fantastique en tant que seule voie littéraire qui ne soit pas vidée de possibilités, seule voie qui puisse encore « créer des

¹ Vultur, I., *op.cit.*, p. 197.

problèmes irrésolus par la science, au moins par la science que nous connaissons tous »¹, rappellent les propos d'un Nodier sur le fantastique en tant que « seule littérature essentielle » ou encore ceux de Maupassant.

Les premiers propos théoriques plus concentrés sur le fantastique datent de la même époque : la préface de P. Zarifopol, en 1924, et *Le roman fantastique* d'Oscar Lemnaru, en 1935. Avec la deuxième étape, les études théoriques se multiplient, mais ce n'est qu'après 1970 que l'on peut vraiment parler des recherches théoriques sur le fantastique en tant que genre littéraire.

En France, en 1908, Retinger écrivait déjà la première thèse de doctorat sur le fantastique français. Certes, comme le disait E. Simion à propos du romantisme roumain, ce n'est pas un avantage de prendre comme terme de comparaison l'une des grandes littératures occidentales, française, allemande ou anglaise. Mais une telle comparaison devient productive quand il s'agit de prendre en considération la modalité par laquelle naît et évolue une nouvelle situation générique, d'autant plus si le décalage temporel entre les deux littératures, ayant fourni des modèles et des suggestions, devient par là une expérience « à rôle catalyseur pour la configuration des diverses démarches discursives fantastiques autochtones »².

¹ „Nu știu de ce, dar mi se pare că nimic nu își mai are rostul în literatură decât genul fantastic... Toate formulele au fost încercate, toate manierele au fost utilizate. Literatura a vidat toate posibilitățile. [...] Toate sunt inutile, toate deșarte, zadarnice. Numai fantasticul mai poate salva aparențele; romanul fantastic mai poate crea probleme insolubile de știință, cel puțin de acea știință pe care cu toții o cunoaștem. De exemplu, cine va spune că un obiect, așa înfruntând legile gravitației, se ridică deasupra pământului? Acest fapt, dacă e luat drept adevărat, poate fi un fundament pentru o complicată construcție literară. Autorul știe sau nu știe că afirmă un neadevăr, cititorul știe sau nu știe același lucru: însă nu aceasta-i problema: Autorul ia faptul drept adevărat și îl comentează, îl tratează ca atare, iar cititorul, la rândul său, ia lucrul drept adevărat.[...] Literatura fantastică își realizează dezideratul cu atât mai bine, cu cât demonstrația neverosimilului este mai ispititoare.” Lemnaru, O., *Romanul fantastic*, în *Omul și umbra*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975, p. 234-235.

² Vultur, I., *op. cit.*, p. 195.

3. Ion Luca Caragiale – traducteur de Poe

Avant même de procéder à un questionnement textuel de la problématique du double mouvement de construction et de déconstruction, que nous considérons comme élément clé du genre fantastique, nous soumettons à l'analyse un cas de traduction roumaine du fantastique dans cette première étape du fantastique roumain.

Les traductions, en général, entrent dans ce processus d'ouverture de nouveaux horizons. Le cas particulier de cet exercice de traduction présent chez I.L.Caragiale participe directement à la préparation de l'expérience nouvelle du fantastique dans la littérature roumaine. *Le Pauvre Dionis* avait déjà été publié en 1872 et 1873, Nicolae Gane écrit ses nouvelles à tonalité fantastique, le public réclame de plus en plus de sensationnel (des histoires des hors-la-lois ou « haïdouks », un phénomène social important des XVIII^e XIX^e siècles), l'intérêt pour le récit merveilleux et la légende populaire s'accroît et se manifeste par les récits merveilleux « savants » de Filimon, Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici. L'intérêt du public et des écrivains pour le fantastique est suggéré aussi par l'augmentation du nombre des traductions. Poe est l'écrivain le plus traduit¹ et lu à l'époque, sa prose devenant ainsi un « repère dans l'activité critique ». Les traductions – adaptations de Caragiale constituent un exemple de réception de l'œuvre de Poe, réception prise au sens qu'en donne Jauss, notamment, de compréhension active, donc de réaction.

¹ Nous présentons ci-dessous une liste des premières traductions de la prose de Poe, que nous avons créée à partir des notes de I. Vultur auxquelles nous avons rajouté celles du chercheur Ralph M. Aderman, disponibles sur

<http://www.eapoe.org/pstudies/PS1960/P1970108.htm> , Ralph M. Aderman, "Poe in Rumania: A Bibliography," from *Poe Newsletter*, June 1970, vol. III, no. 1, 3:19-20:

- *Morella*, trad. par V. Micle et revue par Eminescu, 1876 ;
- les traductions de Caragiale ;
- *Metzengerstin*, trad. par Macedonski, 1887 ;
- *Adevărul în cazul domnului Valdemar*, trad. par Bonifaciu Florescu, in *Povestitorul*, 1876 ;
- Les traductions de I. Achimescu, in *Liga literară*, 1893,1894, ensuite en recueil, *Spicuiiri* (1899), *Nuvele alese* (1912)
- *Indoiitul Asasinat din Strada Morgei*, trad. par Emil Pagano,1892
- *Moartea Rosie, Cei Opt Urangutani, Corbul* (*The Mask of the Red Death, Hop Frog or the Eight Chained Ourang-Outangs, The Raven*), trad. par A. Luca, Bucuresti, Biblioteca Lumea, 1909
- Les traductions de Th. M. Stoenescu, A. Luca, Barbu Constantinescu, N. Dascovici, dans la première décennie du XX^e siècle : *Nuvele Extraordinaire*, trad. par Barbu Constantinescu , Bucuresti, Editura Socec, 1910 ; *Povestiri Extraordinaire* , trad. par Nicolae Dascovici, Bucuresti, Biblioteca Minera, 1911; *Nuvele Alese* , trad. par Ion Achimescu, 1912, *Povestiri Extraordinaire*, trad. et preface de Iosif Schiopul, 1910.

Comme l'affirme fort bien Tudor Vianu, « dans l'expérience de Caragiale se sont mélangés toutes les catégories et tous les temps »¹. Les traductions y figurent dès le début, car même si Caragiale publie des vers et des chroniques humoristiques dans *Ghimpele* (à partir de 1873) et collabore avec les revues humoristiques, c'est à partir de l'excellente traduction en vers de la tragédie de D. Parodi, *Rome vaincue*, que le nom de Caragiale commence à être connu et ce sera avec cette qualité de traducteur de *Rome vaincue* (et évidemment, grâce au talent que voit Eminescu chez Caragiale) que Titu Maiorescu marque dans ses *Însemnările zilnice* (Notes journalières), la présence de Caragiale à la séance de *Junimea* du 26 mai 1878². Certes, cette qualité de traducteur sera vite mise entre parenthèses devant les autres qualités révélées à partir de la lecture de la pièce *O noapte furtunoasă*, en novembre 1878, dans le cadre du XVe anniversaire de *Junimea*, à tel point que le public actuel sait à peine que le dramaturge I.L.Caragiale a fait des traductions.

L'exercice de la traduction n'est pas abandonné et I. L. Caragiale trouve du plaisir à découvrir des écrivains à la mode (il traduit des oeuvres de Mark Twain et d'Edgar Poe) ou à redécouvrir la saveur et la profondeur d'un Perrault ou d'un Cervantes.

Nous dirions même que l'exercice de la traduction, constant chez Caragiale, de même que le recours à des motifs et thèmes anciens puisés aux récits anciens de Machiavel, La Fontaine, etc., font partie de ce programme, de cette « atmosphère d'atelier » qu'est la culture et la création artistique chez I.L.Caragiale. Dans une lettre qu'il écrit à Zarifopol depuis Travemünde (où il passe une partie des vacances d'été en 1909), Caragiale emploie justement l'image de l'atelier, car pour lui l'acte littéraire a toujours été un travail laborieux : „Mă întorc în atelier, la halatul meu”.³

Les traductions s'intégreraient, selon nous, dans ce travail, ou „bricolage” de la langue et de son propre style. Il s'agit des traductions libres, des adaptations ou des réécritures à la manière de Caragiale. C'est la raison pour laquelle les éditions complètes

¹ Notre traduction de „*In experiența lui Caragiale s-au amestecat toate categoriile și toate timpurile*”, Tudor Vianu, in Cioculescu, Ș., Vianu T., Streinu, V., *Istoria literaturii române moderne (Histoire de la littérature roumaine moderne)*, Editura didactică și pedagogică, București, 1971, p. 247. « C'est à dire, en résumé : une enfance à la campagne, formation dramaturgique, une collaboration à de diverses revues dans un premier temps en tant que correcteur ou traducteur et ensuite en tant qu'écrivain et critique (publication d'articles critiques et politiques dans des périodiques), la fréquentation des milieux littéraires et politiques, une vie de théâtre mais aussi une activité de négoce – il est propriétaire de brasserie-, l'enseignement, la direction de revues et de théâtre ».

² Cioculescu, Ș., *Istoria literaturii române, III, Epoca marilor clasici*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973., București, 1973, p. 309.

³ « *Je rentre dans mon atelier, remettre mon bleu* ». (n.t.)

de l'oeuvre les ont encadrées de manière différente, soit en tant que traductions, soit figurant dans le recueil de prose.

Dans l'édition critique des œuvres de I.L.Caragiale, commencée par Paul Zarifopol (trois premiers volumes) et continuée par Șerban Cioculescu (volume IV-volume VII), les traductions représentent une partie à part de l'œuvre, alors que dans la dernière édition critique, celle de l'Académie, rédigée par Stancu Ilin, Nicolae Bârna, Constantin Hârnav, avec la préface d'Eugen Simion, les traductions sont insérées parmi les oeuvres originales, avec l'indication, entre parenthèses, de l'auteur original, et donc de leur statut de traduction ou d'adaptation.

Voici un inventaire des traductions telles qu'elles sont présentées dans la table des matières du premier volume de cette édition:

Broasca minunată. Schiță americană de Mark Twain

Leac de guturai [după Mark Twain (Samuel L. Clemens)]. Din schițele americane

Un băiețuș rău (Traducere din Mark Twain)

Făt-Frumos cu Moș-în-frunte (după Charles Perrault)

O întâmplare la Ierusalim (după E. A. Poe)

Sistema doctorului Catran și a profesorului Pană (după E. A. Poe)

O balercă de Amontillado (după E. A. Poe)

Masca (după E. A. Poe)

Din „Principele” lui Machiavelli

Curiosul pedepsit (după Miguel de Cervantes Saavedra)

Les traductions de Poe sont faites en deux temps, *O întâmplare la Ierusalim (Un événement à Jérusalem*¹) et *Sistema doctorului Catran și a profesorului Pană (Le Système du Docteur Goudron et du Professeur Plume)*, paraissent dans *Timpul (Le Temps)* en 1878, sans signature, et sont introduites dans l'édition de Șerban Cioculescu, respectivement volume VII, pp. 246-259 et volume IV, pp. 260-278. *O balercă de Amontillado (La Barrique d'Amontillado)* et *Masca (Le Masque de la Mort Rouge)* paraissent en *Epoca literară (L'époque littéraire)*, en 1898 et sont introduites dans l'édition Paul Zarifopol, volume II, pp. 335-347. Si l'on parle en termes de réécriture il faudrait plutôt parler de

¹ Nous mettons entre parenthèses les titres en français dans la traduction de Charles Baudelaire. Nous avons utilisé pour notre analyse l'édition des œuvres complètes d'E.A.Poe, traduites par Charles Baudelaire ; Poe, E. A., *Œuvres complètes*, traduites par Charles Baudelaire, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951.

traductions-réécritures au troisième degré, car, comme l'a déjà montré Paul Zarifopol¹, I. L. Caragiale utilise comme texte de départ les traductions françaises de Baudelaire. De même, pour la traduction-adaptation d'après Mark Twain, I.L.Caragiale passe par le filtre linguistique du français. Selon Marin Bucur², qui identifie le récit *Leac de guturai*, dans *Constitutionalul (Le Constitutionnel)* du 4/16 août 1889, non signé, I.L.Caragiale aurait pu avoir accès à la première traduction en français de l'écrivain américain, notamment la traduction libre d'E. Blémont, *Esquisses américaines de Mark Twain. Traduction libre* (Paris, P. Ollendorff, Libraire-Editeur, 1881).

Pourquoi les éditeurs parlent-ils de traductions-adaptations? En quoi consisterait l'adaptation, les modifications qu'apporte Caragiale au texte de départ (qui est, rappelons-le, la traduction française du texte de Poe)?

La première remarque, qui est d'ailleurs évidente en regardant superficiellement les variantes roumaines, c'est que le texte de Caragiale est plus concentré. Cet aspect concentré représente le point commun des quatre traductions, résultat de certaines stratégies de traduction qu'emploie Caragiale, à savoir des modulations impliquant des suppressions (suppression d'incises), des transpositions de subordonnées relatives en complément du nom, des adaptations procédant par modulation locale fondée sur le changement de point de vue (le général pour le particulier) et impliquant la suppression des renvois extralinguistiques (pérlinguistique civilisationnelle), des équivalences débouchant sur des changements de niveau de langue.

3.1. Modulations

Un premier cas de modulation fréquent dans les traductions en question implique les suppressions des incises au niveau des dialogues:

- *Le nitre ? – demanda-t-il à la fin.*
- *Le nitre, - répliquai-je. (La Barrique d'Amontillado, p. 387)*

¹ Caragiale, I.L., *Opere, I, Proză literară*, Academia Română, Editura Univers enciclopedic, București, 2000, p. LXVII.

² Caragiale, I.L., *Opere, I, Proză literară*, Academia Română, Editura Univers enciclopedic, București, 2000, p. 346.

- *Nitrul*;
- *Da, nitrul. (O balercă de Amontillado, p. 1049)*

Le dialogue est rendu plus fluide par la suppression de l'incise et l'ajout de l'adverbe affirmatif « da » qui renforce l'oralité et suggère implicitement l'idée de réplique comprise dans l'incise française « répliquai-je ».

De même dans :

- *Buvez, - dis-je, en lui présentant le vin. (La Barrique d'Amontillado, p. 387)*
- *Ia bea. (O balercă de Amontillado, p. 1050)*

Caragiale élimine l'incise qui rapporte le discours direct. Pourtant, le commentaire du geste expliqué par le gérondif « en lui présentant (le vin) » est compris et concentré dans « *ia* » à valeur d'impératif (du verbe « *a lua* ») qui comprend implicitement le geste. Cet exemple est suggestif aussi pour la transformation du rapport entre les interlocuteurs par la transformation de la deuxième personne du pluriel (marque à la fois de politesse et de distance en français) en deuxième personne du singulier (réduisant ainsi la distance entre les deux interlocuteurs). Cette modulation énonciative implique un changement de perspective opérée à travers l'acte de traduction et la perte d'une des marques saillantes du thème de la vengeance dans *La Barrique d'Amontillado*, ou plutôt de la psychopathologie de la vengeance.

On rappelle l'histoire. Le narrateur, un Montrésor, décide de se venger contre Fortunato dont il avait longtemps supporté les injustices et les insultes. Montrésor ne précise pas de quelle injustice ou injure il s'agit mais le dialogue entre les deux dévoile une différence de statut entre eux, une différence d'ordres de maçonnerie (Montrésor ne comprend pas un geste de Fortunato, que seuls les membres de la loge comprennent et lorsque Fortunato lui demande un signe comme preuve de son statut de maçon, Montrésor fait voir une truëlle qu'il avait dans son manteau ; la différence de statut est marquée de nouveau par la réplique de Montrésor qui prend le geste pour de la plaisanterie ; pourtant, instinctivement, il recule de quelques pas). Au début, le narrateur nous avertit qu'il a une stratégie rigoureuse de vengeance sans en dévoiler plus. On l'apprendra à la fin du récit, une fois le projet réalisé : enterrer Montrésor vivant dans les murs de la crypte sur laquelle donnent les caves de sa maison.

Le tutoiement réduit la distance entre les interlocuteurs et par là la non-appartenance de Montrésor à la loge. Certes, le texte original en anglais pourrait créer des ambiguïtés à partir de la forme *you* identique pour le singulier et le pluriel de la deuxième personne, mais Caragiale a utilisé comme TD (texte de départ) le texte en français. Nous considérons que le choix de Caragiale répond à sa fidélité à l'esprit de la langue roumaine, mais aussi à l'oralité qui caractérise son œuvre. En plus, il devient évident que la sémantique du récit de Poe est transformée de manière volontaire, car le texte de Caragiale présente une suppression importante. Le sentiment d'envie est dévoilé par l'ironie de la fausse sollicitude que montre Montrésor envers Fortunato :

- *Venez, - dis-je avec fermeté, - allons-nous-en ; votre santé est précieuse. Vous êtes riche, respecté, admiré, aimé ; vous êtes heureux, comme je le fus autrefois ; vous êtes un homme qui laisserait un vide. Pour moi, ce n'est pas la même chose. Allons-nous-en ; vous vous rendrez malade. D'ailleurs, il y a Luchesi ... (La Barrique d'Amontillado, p. 387)*

Rien de la dichotomie *vous (riche, respecté, admiré, aimé, heureux) /vs/ moi* (négation de tous ces qualificatifs, présupposée par « *comme je le fus autrefois* » et marquée par la phrase négative « *ce n'est pas la même chose* ») n'est conservé par Caragiale :

Aide, zisei hotărât, aide de-aici, să nu te-mbolnăvești ... Am pe Luchesi ... (O balercă de Amontillado, p. 1049)

Mais la proximité des répliques suivantes est occasion de compensation de la perte du rapport antagonique mentionné précédemment :

- *Ces caveaux, - dit-il, - sont très vastes.*
- *Les Montrésors, - répliquai-je, - étaient une grande et nombreuse famille. (La Barrique d'Amontillado, p. 388)*

Chez Caragiale elles deviennent :

- *Vaste sunt pimnițele astea!*
- *Familia Montresorilor era mare ... (O balercă de Amontillado, p. 1050)*

La suppression des incisives est doublée ici de la modulation locale ; la topique est inversée et par là même la phrase devient exclamative : *Vaste sunt pimnițele astea !* La simple assertion, résultat de l'observation de Fortunato et du fait qu'ils avancent toujours

dans la profondeur des caves, devient exclamation marquant l'étonnement de Fortunato, comme s'il n'avait pas imaginé que la maison des Montrésor puisse avoir de si vastes caves. Par rapport à cette exclamation, la réplique de Montrésor est à la fois manifestation de son orgueil et du reproche qu'il apporte à son interlocuteur. On note de même la condensation de « *grande et nombreuse* famille» dans « *mare* » qui renvoie à la fois à l'aspect qualitatif et quantitatif.

Il est à noter que l'effort de concentration a pour effet une augmentation de la dynamique du texte et une accélération du rythme de lecture. Caragiale va à l'essentiel et la suppression d'incises qui pourrait sembler dépourvue d'effet autre que quantitatif dans l'économie du texte, se double d'une valeur sémantique car le dialogue des personnages devient si naturel que l'on oublie même que derrière ces répliques il se cache un projet de vengeance (annoncé dans l'incipit) et la surprise voire le choc est plus grand à la fin quand on est mis devant la description lucide, détaillée de la maçonnerie en cours d'élaboration. Le changement du temps verbal (le passé simple en français est rendu par le présent dans la traduction de Caragiale) entre dans la même description dynamique d'une folie lucide. On y voit presque la même lucidité et précision des gestes que celles de Zibal dans *O făclie de Paște*, lorsque, une fois que la peur a dépassé le niveau de la folie extrême, il acquiert une « étrange sérénité » et le plan de vengeance (issu de la peur terrible d'être tué) s'accomplit en même temps que l'idée naît dans sa tête.

3. 2. Transpositions et suppressions

Dans ce souci de concentration, dans la traduction d'*Un événement à Jérusalem*, Caragiale utilise souvent comme procédé d'adaptation la transposition des subordonnées relatives en compléments du nom, voire la suppression des relatives explicatives.

(...) *hâtons-nous vers les remparts qui avoisinent la porte de Benjamin, qui est dans la cité de David, et qui dominant le camp des incirconcis.* (*Un événement à Jérusalem*, p. 904)

(...) *aidem degrabă la zidurile de lângă poarta lui Veniamin, în cetatea lui David, d'asupra taberei necuraților.* (*O întâmplare la Ierusalim*, p. 759)

C'est ainsi que la phrase en roumain, par la transposition des relatives en compléments du nom, imite au niveau phrastique le sémantisme du verbe « se hâter ».

L'exemple choisi est important pour le sémantisme du récit dans sa totalité et l'interprétation qu'impose sa traduction en roumain. En effet, Caragiale y met l'accent sur l'opposition entre les prêtres / les Gizbarim / les circoncis (« credincioșii ») et les incirconcis / les païens / les Romains (« necurați »), pour anticiper une perte de sens ultérieure.

Cette opposition est évidente dans le texte original de Poe et elle est gardée en quelque sorte par Caragiale, si l'on considère, d'une part, les suppressions des subordonnées compléments de noms ou même de paragraphes entiers dans la description des lieux et, d'autre part, l'ajout de termes lorsqu'il s'agit de récupérer les pertes possibles.

De sorte que, quand Siméon et ses collègues arrivèrent au sommet de la tour appelée Adoni-Bezek, la plus haute de toutes les tours qui formaient la ceinture de Jérusalem et qui était le lieu habituel des communications avec l'armée assiégeante, ils purent contempler, au-dessous d'eux, le camp de l'ennemi, d'une hauteur qui dépassait de beaucoup de pieds la pyramide de Chéops, et de quelques-uns le temple de Bélus. (Un événement à Jérusalem, p. 905)

Așa că, sosind Simion și tovarășii lui în vârful turnului numit Adoni-Bezek, cel mai nalt din toate, putură privi la picioarele lor tabăra împresurătorilor, dintr-o înălțime care întrecea pe a piramidei lui Cheops. (O întâmplare la Ierusalim, p. 760)

La relative « qui était le lieu habituel des communications avec l'armée assiégeante » est supprimée dans le texte roumain, ce qui entraîne aussi une perte de sens (il ne s'agit pas d'une tour quelconque, mais bien de la tour la plus haute qui est en même temps l'endroit destiné à la communication, au contact entre l'armée romaine et les Gizbarim, contact réalisé par une corde à laquelle on attache l'offrande). L'accent tombe sur la distance énorme entre les deux peuples, les uns à hauteur divine, les autres en bas, l'empire de Pluton (qui devient chez Caragiale, par équivalence, « iad », c'est-à-dire l'enfer). Pourtant, Caragiale récupère en quelque sorte cette perte par la traduction de « au-dessous d'eux » par « *la picioarele lor* », ce qui suggère aussi la position inférieure des ennemis. Il y a pourtant un changement de nuance, là où la traduction de Baudelaire, fidèle au TD (texte de départ), explique la distance (exprimée dans la phrase relative et réitérée par les deux termes comparatifs : la pyramide de Chéops et le temple de Bélus) et insiste sur elle, Caragiale, fidèle plutôt à son propre esprit, n'en donne que l'essentiel et élimine

les renvois culturels qui imposeraient au lecteur de faire appel à ses propres connaissances culturelles.

La même infidélité au TD se retrouve dans cette description :

Ce mur était décoré, par intervalles réguliers, de tours carrées de marbre blanc, la plus basse comptant soixante, et la plus haute cent vingt coudées de hauteur. (Un événement à Jérusalem, p. 905)

Pe zid, potrivit departe unele de altele, se ridicau niște turnuri în patru colțuri de marmură albă, unele mai nalte și altele mai scurte. (O întâmplare la Ierusalim, p. 760)

On y observe une nette différence stylistique par rapport au récit de Poe. Caragiale procède à une approximation dans la description, ce qui entraîne une infidélité par rapport à la précision mathématique caractéristique de l'écriture de Poe.

3. 3. Périlinguistique civilisationnelle

Un procédé récurrent dans les traductions de Caragiale est l'adaptation. Les études traductologiques utilisent le syntagme « périlinguistique civilisationnelle »¹ pour renvoyer à un cas particulier d'adaptation, que nous avons identifié dans la réécriture de Caragiale.

L'adaptation s'impose lorsque la situation à laquelle se réfère le message dans la LD (langue de départ) n'existe pas dans la LA (langue d'arrivée).

Pour répondre à ce besoin de désambiguïsation nécessaire pour la lisibilité et la compréhension du texte, Caragiale a parfois recours à des ajouts destinés à expliquer la situation. Ce souci d'assurer la compréhension par explicitation est plus marqué dans des endroits textuels stratégiques comme l'incipit, qui établit la situation énonciative et affecte la totalité du texte.

¹ Nous utilisons la terminologie de Demanuelli, J., Demanuelli, C., *La traduction : mode d'emploi. Glossaire analytique*, Editions Masson, Paris, 1995. L'ouvrage est une analyse critique des procédés de traduction se rapportant surtout aux procédés présentés par Vinay et Darbelnet in Vinay, J., Darbelnet, J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Gap, Ophrys, 1958, (1981).

« Tout ce qui est « autour » de la linguistique et se rattache directement au sociolinguistique ». En d'autres termes, il s'agit des phénomènes tels que : l'emprunt, le calque, l'équivalence, l'explicitation, appelés à rendre le discours compréhensible dans la LC, selon plusieurs coordonnées dont le traducteur doit tenir compte : la nature et la portée du phénomène civilisationnel ou culturel à traduire, la nature du public-cible, initié ou non, susceptible ou non de s'informer, le genre du texte et la nature de l'écriture.

Toujours dans *Un événement à Jérusalem*, vu la multitude des renvois bibliques, mythologiques, philosophiques, Caragiale, soucieux de la lisibilité du texte fait des explicitations (ou incrémentialisations¹) :

Siméon, Abel-Phittim et Buzi-Ben-Lévi étaient les Gizbarim, ou sous-collecteurs de l'offrande, dans la cité sainte de Jérusalem. (p. 904)

Simion, Avel-Fitim și Buzi-Ben-Levi erau Gizbarimi, cum le zicea pe atunci, un fel de preoți, cari adunau prinoase pentru altarul din cetatea sfântă a Ierusalimului. (p. 759)

Caragiale introduit une incise, « cum le zicea pe atunci », pour justifier l'emploi du nom « Gizbarim » et en donne aussi une définition supplémentaire - « un fel de preoți ».

Un autre exemple d'explicitation dans *Le Système du docteur Goudron et du Professeur Plume* :

*Et quelques personnes s'élançaient déjà de leur chaise pour empêcher mam'zelle Salsafette de se mettre sur le pied d'égalité avec **la Vénus de Médicis**. (Le Système du docteur Goudron et du Professeur Plume, p. 931)*

*Și câțiva săriră repede de la locurile lor, ca să oprească pe d-ra Salsafette să nu se asemuiască cu **statuele idolilor din vechime**. (Sistema doctorului Catran și a profesorului Pană, p. 775)*

Par contre, là où la portée du renvoi civilisationnel est plus faible ou ponctuelle, Caragiale procède à des suppressions :

*Il n'y a peut-être pas **en France** un hospice d'aliénés qui ne puisse fournir une théière humaine. (Le Système du docteur Goudron et du Professeur Plume, p. 927)*

Nu crez că se află spital de nebuni în care să nu fie și un ceainic omenesc. (Sistema doctorului Catran și a profesorului Pană, p. 771)

¹« Incrémentialisation apporte une précision « supplémentaire » et/ou « différentielle » au phénomène culturel ou civilisationnel qui ne peut recevoir de traduction par les moyens habituels. A la différence de la note du traducteur, elle s'inscrit dans le texte, et non hors de celui-ci ; contrairement à l'explicitation, qui ne conserve aucune trace du terme de départ, elle correspond à une mise en locution ou syntagmatisation du terme en question, qui se trouve alors inséré dans une lexie. » Demanuelli, J., Demanuelli, C., *La traduction : mode d'emploi. Glossaire analytique*, Editions Masson, Paris, 1995, p. 91.

Le même type de suppression, bien que moins récurrent, dans la traduction d'après *Le Masque de la Mort Rouge* (dont le titre en roumain procède déjà par suppression car il n'en conserve que le terme « masque » – *Masca* -) :

C'était éblouissant, étincelant ; il y avait du piquant et du fantastique, beaucoup de ce qu'on a vu dans Hernani. (*Le Masque de la Mort Rouge*, p. 393)

Ceva uimitor, stălucitor, și picant și fantastic. (*Masca*, p. 1057)

Caragiale supprime l'analogie à la pièce de théâtre de V. Hugo, mais récupère en quelque sorte ce mélange de piquant et de fantastique (masques, identités cachées, surprise) du spectacle dans *Hernani* par la polysyndète, notamment par la multiplication des liens coordinatifs „și” (« et »). La suppression de ce renvoi littéraire pourrait s'expliquer par le souci de saisie immédiate du texte et de l'histoire.

Dans *Le Système du docteur Goudron et du Professeur Plume*, le texte original de Poe a beaucoup de mots ou d'expressions en français marqués par l'italique, étant donné que l'histoire se situe dans le sud de la France. Baudelaire précise dans les notes du traducteur que Poe avait mis les expressions respectives en français. Caragiale, par contre, ne garde que l'italique pour marquer la distance du narrateur. Dans la suppression des renvois spatiaux ou culturels à des lieux ou des cultures qui s'éloignent de l'espace et de la culture du public roumain, il y a une intention de généralisation, une modulation du particulier vers le général, comme dans les exemples suivants :

« *selon la mode usitée en Angleterre* » (p. 929) traduit par « *după obicei* » (p. 772)

« *ce clos-vougeot* » (p. 931) traduit par « *vinisorul ăsta* » (p. 775)

Comment interpréter une telle démarche ? La projection que fait Caragiale de son lecteur impliquerait-elle une sous-considération de ses connaissances ? Ou faut-il y voir une ré-écriture à la Caragiale qui, par la suppression de ces renvois extralinguistiques, impose une « immédiateté » du sens, donné au niveau linguistique dans le dialogue des personnages ou dans des détails insolites, ajoutés « au bon endroit ». La pratique de la ré-écriture est chez Caragiale surtout une adaptation au niveau du langage et de l'atmosphère, c'est ce qu'il énonce clairement dans son introduction à l'anecdote orientale *Pradă de război* (*Prise de guerre*), car il est aussi remanieur de contes et d'anecdotes populaires, d'inspiration autochtone ou étrangère (surtout orientale). Il s'y propose de « dire » une autre péripétie de Nasreddin-Hodja (introduit chez nous par Anton Pann qui en fait un

héros populaire) dont la source directe est « un livre précieux, traduit du turc », anecdote qu'il veut « raconter en roumain, en tenant compte non pas tant du texte étranger que de l'esprit de notre langue et, par conséquent, de la compréhension qu'en a lecteur roumain »¹ (n.t.). C'est donc dans cette perspective qu'il faut considérer les suppressions, les adaptations, les rajouts, tout ce qui tient à une périlinguistique civilisationnelle dans ses traductions-adaptations d'après Poe.

Qu'il s'agisse d'une « ré-écriture à la Caragiale », c'est ce que montre la traduction du *Système du Docteur Goudron et du Professeur Plume*, où l'on a affaire à un discours de(s) fous, plus que celle du *Masque de la Mort Rouge* (bien que là aussi, dès le titre on voit l'empreinte de Caragiale qui n'en conserve que *Le Masque*, pour introduire *la mort* en tant que sujet dans l'une des premières phrases : « *Quand ses domaines furent à moitié dépeuplés* » - « *Când pe ținuturile lui moartea seceră jumătate din locuitori* »).

Dans une première approche du fantastique roumain au XIX^e siècle, disons plutôt une approche en tant que « non-initié », on s'est demandé naïvement pourquoi Ion Luca Caragiale, l'écrivain jovial et ironique des pièces de théâtre et des *Moments et esquisses*, avait fait l'expérience de la prose fantastique. Le choix des traductions qu'il fait d'après Poe manifeste déjà un aspect important que l'on retrouvera plus tard dans ses propres récits fantastiques ou, du moins, dans les récits à tonalité fantastique. Il s'agit de l'ironie sous-jacente, du côté parodique et satirique qui caractérise des récits tels que *Norocul culegătorului*, *Olga și Spiriduș*, *O invenție mare* (où le fantastique burlesque est au service de la satire sociale), *Poveste*, *Lungul nasului*, *Făt-Frumos cu Moș-în-Frunte* (relevant d'un fantastique plutôt « accidentel » dans un type de conte de fées savant inauguré par Caragiale – un conte ayant la structure de la nouvelle et circonscrit au genre comique et satirique), ou encore dans *La hanul lui Mânjoală*, *Calul dracului*, *Kir Ianulea* et, dans une moindre mesure, *O făclie de Paște*².

¹ „Noi o povestim aici pe românește, ținând seama nu atât de textul străin, cât de firea limbii noastre și, prin urmare, de priceperea românului.” Caragiale, I. L., *Pradă de război*, in *Opere, I, Proză literară*, Academia Română, Editura Univers enciclopedic, București, 2000, p. 1362

² Nicolae Ciobanu identifie une évolution du simple au complexe dans la constitution de la vision fantastique chez Caragiale : 1) le merveilleux dans le feuilleton narratif où le fantastique burlesque suit un schéma allégorique et fabuleux dans le seul but de la satire sociale (*La chance du compositeur*, *Olga et Esprit*, *Une grande invention*) 2) le conte merveilleux comme pastiche où l'élément fantastique du conte populaire entre dans une structure savante inaugurée par Caragiale – un conte merveilleux ayant la structure de la nouvelle et relevant du genre comique-satirique (*Conte*, *La longueur du nez*, *Le Prince charmant à la houppe*); 3) le fantastique mythico-folklorique en tant qu'élément adjuvant de la parabole dans le conte merveilleux « novellistique » oriental (*Abou-Hasan*) ; 4) l'élément fantastique dans l'épique réaliste-fabuleux du « conte

Or, le côté parodique ou satirique est une constante de la prose de Poe, même si le public, surtout dans une première phase de réception, ne perçoit pas ou néglige cet aspect de certains de ses contes comme c'est le cas d'*Un conte de Jérusalem*, par exemple.

Comme on l'a déjà mentionné, les contes de Poe sont des « *Tales of Grotesque and Arabesque* », où « grotesque » comprend des ingrédients comme le comique et le macabre, l'humour et le sérieux, le burlesque et l'extravagant – une recette dont I.L. Caragiale se sert d'une manière originale dans son propre mélange de comique, grotesque, folklore, macabre et ironie amère. Nul étonnement donc si dans la traduction de Caragiale l'on découvre un Poe « à la Caragiale » :

- *Retenez vos langues, tous ! entendez-vous ! (...)*

Il y eut une dame qui obéit à la lettre à M. Maillard, c'est-à-dire que tirant sa langue, une langue d'ailleurs excessivement longue, elle la prit avec ses deux mains, et la tint ainsi avec beaucoup de résignation jusqu'à la fin du festin. (Le Système du Docteur Goudron et du Professeur Plume, p. 933)

Țineți-vă limbile toți! Ați auzit?

O femeie se supuse întocmai ziselor lui Maillard, adică își scoase limba, o limbă cât toate zilele, vorba ceea, o apucă în mâini, și o ținu așa cu supunere până ne ridicarăm de la masă. (Sistema doctorului Catran și a profesorului Pană, p.776)

L'élégance ironique de la phrase « une langue d'ailleurs excessivement longue » est plus taillante chez Caragiale, dans un roumain si naturellement pur, autochtone, populaire : « o limbă cât toate zilele, vorba ceea ».

La dimension figurative de l'énoncé est abolie. Cette interprétation « à la lettre », ou littéralité du langage figuré est, dans le récit fantastique, une stratégie discursive et constructive qui pose le langage comme générateur du fantastique et rend visible le pouvoir du dit (ou du lu). Mais le même procédé, poussé à fond, devient source de comique, voire de grotesque. D'ailleurs, parmi les récits de Poe traduits et adaptés par Caragiale, il n'y a

satanique » (*La monture du diable*) ; 5) l'élément fantastique autochtone (l'esprit balkanique) et le motif de la « femme qui a effrayé le diable » dans un épique réaliste pittoresque (*Kir Ianulea*) ; 6) les hypostases fantastico-sataniques de l'épique réaliste-psychologique (*Par temps de guerre, Au manoir, A l'Auberge de Manjoala*). Dans cette évolution du simple au complexe de la structure fantastique chez Caragiale, N. Ciobanu considère la nouvelle *A l'Auberge de Manjoala* comme point culminant de l'échelle fantastique. Ciobanu, N., *Întâlnirea cu opera*, Cap. „I. L. Caragiale: duh balcanic și satanism”, Editura Cartea Românească, București, 1982, pp. 7-66.

peut-être que dans *Le Masque de la Mort Rouge* ou encore dans *La Barrique d'Amontillado* que l'on reconnaît les éléments véritablement fantastiques tels qu'ils ont été ensuite proclamés par la critique du genre. Mais même dans ces deux derniers, le côté satirique, obsessionnel, parodique y est fortement présent. Nul étonnement donc à trouver chez Caragiale cet exercice de la traduction d'un modèle d'écriture fantastique qui lui convient et qui se plie à sa propre structure psychologique et artistique. On retrouvera le côté satirique, jovial, humoristique chez Caragiale. Dans les récits à éléments fantastiques, tout comme chez Poe, l'humour engendré par le jeu du langage ou par des situations poussées à l'extrême touche à l'humour noir. Caragiale ne néglige pas le fond archaïque, tout un univers de croyances et de superstitions folkloriques, mais il en traite à l'aide des moyens réalistes et naturalistes. La notation lucide d'une crise de conscience sous l'état obsessionnel de la peur dans *Leiba Zidal* entre tant par la thématique que par la modalité artistique dans la famille des récits de Maupassant, rappelant *Le coeur révélateur*, ou *La Barrique d'Amontillado* de Poe.

Conclusion

Dans cette perspective, les réécritures de Caragiale d'après Poe, des réécritures au troisième degré puisque Caragiale utilise comme texte source les traductions de Baudelaire, s'inscrivent dans les actes de création d'œuvres censées construire un nouveau type de contrat de lecture et par là un nouveau modèle interprétatif. La traduction y est à la fois exercice de construction, au niveau de la réception, car un processus d'approche progressive de la spécificité du genre fantastique y est mis en marche, par la mise en évidence d'un certain modèle (type) de fantastique, et déconstruction, toujours progressive, de ce modèle même, par la réécriture, et donc un exercice de construction d'un discours fantastique autochtone. C'est le paradoxe de la création de type artistique en général, celui selon lequel les normes littéraires génériques ou non ne doivent pas être respectées sinon l'écrivain est accusé de conformisme, de stéréotype, de manque d'originalité, de mimétisme. Une double injonction que doit satisfaire toute œuvre littéraire : d'un côté elle doit s'inscrire au moins dans un genre et de l'autre côté elle doit moduler, varier les conventions du genre ou s'en éloigner pour imprimer d'autres trajets futurs¹.

¹ "Every work of literature belongs to at least one genre"; "For to have any artistic significance, to mean anything distinctive in a literary way, a work must modulate or vary or depart from its generic conventions,

Le début du fantastique roumain comme genre est à la fois brusque et progressif, avec d'un côté les récits d'Eminescu, et de l'autre les expériences fantastiques de Ion Luca Caragiale et les démarches de Gala Galaction et I. Agârbiceanu. Il est brusque parce que sa première manifestation est un chef d'œuvre, à caractère doublement hermétique du point de vue de la réception car *Le Pauvre Dionis* traite d'une problématique philosophique (le principe philosophico-ésotérique de l'idéalisme subjectif et de la subjectivité du temps et de l'espace), en y mêlant des questionnements philosophiques, du discours magique populaire, des éléments historiques, du discours amoureux et du point de vue de l'attente du public à l'époque, car l'attente d'une réponse définitive reste non-accomplie, faute d'un modèle interprétatif correspondant. Le fantastique philosophique ou doctrinaire du *Pauvre Dionis*, comme on l'a appelé, n'est pas neuf, si l'on a comme point de référence les romantiques allemands ou encore les expériences oniriques d'un Nerval par exemple, il est seulement « imprévisible dans le contexte historique »¹ de la littérature roumaine. Après la lecture du *Pauvre Dionis* et sa réception négative par les membres de *Junimea*, Eminescu complète la fin de son récit avec une citation de Gautier. Comment interpréter ce recours à l'intertextualité (un Gautier à la mode et d'ailleurs aimé et beaucoup traduit par les Roumains) sinon comme le recours à un argument d'autorité et un reproche fait à l'ignorance ? Eminescu fait ce que recommandera plus tard le critique G. Călinescu comme l'un de ses principes critiques : „Raportarea la o capodoperă a genului urma să dea imediat adevărata valoare și proporție a operei în cauză.”²

De l'autre côté, il y a un processus de construction progressive d'objets de communication censés proposer un contrat de lecture et produire un effet de lecture spécifiques. I.L Caragiale s'exerce à un type de fantastique dont les éléments, tantôt thématiques, tantôt poétiques, relèvent d'un certain synchronisme avec la mode occidentale du fantastique de nature psycho-pathologique, décrivant des expériences « exceptionnelles » comme la peur, les angoisses obsessionnelles morbides, la folie, la psychologie du crime. Le fantastique y est inséré graduellement surtout grâce au langage et à un art du dire qui consiste en allusions, en bribes de poussées fantastiques et de

and consequently alter them for the future”. Fowler, A., *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Clarendon Press, Oxford, 1982, p.20, p.23.

¹ Vultur, I., *op. cit.*, p. 132.

² « Le renvoi à un chef d'œuvre du genre allait donner d'un coup la vraie valeur et grandeur de l'œuvre en question. ». Călinescu, G., *Scriitorii străini*, Antologie și text îngrijit de Vasile Nicolescu și Adrian Marino, Prefață de Adrian Marino, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 7.

connotations. Il n'y a pas de fantastique terrifiant, il s'agit plutôt, par exemple dans les nouvelles *La hanul lui Mânjoală* ou *La conac* de moments de tension et d'inquiétude suggérés par un système de connotations graduelles.

A ce processus progressif de construction du récit fantastique roumain participent au tournant du siècle Galaction, Agârbiceanu, Sadoveanu, qui bénéficient en plus du modèle fantastique autochtone. Beaucoup des récits fantastiques de Gala Galaction (1879-1961) sont publiés avant 1911. « Un homme «de l'Orient du sud » comme l'appelle Sergiu Pavel Dan ou encore « un arabe visionnaire » dans les mots de G. Călinescu, Gala Galaction, grand admirateur de l'esthétique symboliste et d'Huymans, à formation théologique, propose un fantastique aux fils multiples : la légende, le conte merveilleux, l'accent religieux, parfois la moralité finale, les thèmes fantastiques (dans la tradition du genre : le pacte avec le diable, l'espace ensorcelé, le trésor maudit, le contact avec les reliques païennes, le héros de type hoffmannien, mais imprégnés de thèmes et de légendes roumaines et d'accents spécifiques de l'espace roumain, d'un Sud aux influences musulmanes). L'accent oriental y fait la différence, puisque le Turc remplit parfois la fonction de l'esprit maléfique dans une sorte « de récits cruels » (*La vulturi*).

Le rapport antinomique entre le sacré institutionnalisé et le profane ainsi que la moralité finale se font ressentir de manière plus forte dans les récits d'Ion Agârbiceanu (1882 – 1963), dont la première nouvelle *In Postul Pastilor* est publiée en 1900.

En 1924, la préface de P. Zarifopol à l'anthologie de prose, *Vedenii (Visions)* pose le fantastique en tant que « dimension fondamentale de l'art moderne »¹. Un mécanisme de popularisation du genre est désormais mis en marche. La matière des chefs d'oeuvre existent, les essais se multiplient, un discours théorique apparaît, puis des écrivains deviennent des „spécialistes” dans le fantastique. Le fantastique roumain est « canonisé ».

Le fantastique roumain implique dès le début un fort ancrage folklorique. Il naît du folklore, puisque, « jamais les écrivains roumains ne se sont éloignés du peuple, jamais une rupture ne s'est produite entre leur art et ce substratum ».² Ce substratum folklorique ne cessera pas de surgir à la surface et de remodeler de la sorte les régions communes du fantastique; la mention de deux noms, celui de Vasile Voiculescu, ou encore de Ștefan

¹ Cf. Vultur, I., *op. cit.*, p. 142.

² Vianu, T., *Nouvelles roumaines. Anthologie des Prosateurs Roumains*, Préface de T. Vianu, Editions Seghers, Paris, 1962, p. 17.

Bănulescu, y est définitoire. Ce rapport du fantastique roumain aux formes d'expression populaires a engendré une multiplication des catégories fantastiques dans le discours critique et analytique du fantastique dans ses expériences roumaines. Les deux études majeures de Sergiu Pavel Dan, de fines et profondes analyses du phénomène fantastique littéraire, montrent la difficulté de synthèse qui résulte de la diversité des expériences et des « visages » du fantastique. L'observation du rapport intime, consubstantiel, du fantastique roumain avec les formes d'expression populaires a d'ailleurs été à la base de la délimitation de Sergiu Pavel Dan d'une catégorie fantastique qu'il a appelée dans son premier ouvrage *Proza fantastică românească* (1975), « le miraculeux de la mythologie autochtone » (miraculosul mitologiei autohtone), dénomination qu'il changera, par souci d'« universalité » des délimitations, dans son deuxième ouvrage sur le fantastique, *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize* (2005). Le même lien du fantastique roumain avec le folklore où il puise ses racines est à la base de la vision étendue du fantastique chez Ovidiu Ghidirmic qui l'envisage en tant que catégorie esthétique et non pas comme genre littéraire, pour éviter le « purisme », entreprise utopique selon Ghidirmic, car il n'y aurait point de fantastique pur (voire traditionnel selon certains théoriciens) sauf peut-être au sens utopique et strictement conventionnel. A la lumière de cette approche étendue, le fantastique engloberait le merveilleux de nature mythique et magique, le fabuleux folklorique, les légendes, les contes merveilleux, les ballades et permettrait de rendre compte de la « vocation fantastique » de la littérature roumaine et des expériences telles que : « le fantastique mythologique », « le fabuleux folklorique », « le miraculeux mythico-magique », « le fantastique philosophique », « le fantastique énigmatique et absurde », « le réalisme fantastique »¹ des écrivains tels V. Voiculescu, M. Eminescu, Mircea Eliade, Laurențiu Fulga, Mateiu Caragiale, Ion Vinea, etc. La composante folklorique est certainement indéniable voire évidente dès les premières expériences fantastiques roumaines (au sens générique) : M. Eminescu, I.L. Caragiale, Gala Galaction, Agârbiceanu, M. Sadoveanu. Les catégories, mentionnées par Ghidirmic, développées en plein XX^e siècle, auraient comme précurseurs justement ces expériences. A trop pousser cette voie on risquerait pourtant de tomber dans le piège du protochronisme, ce qui n'est pas le but de notre recherche. Cependant, analyser l'influence de la composante folklorique sur la modalité de construction du récit fantastique et de production du « souffle

¹ Ghidirmic, O., *Proza românească și vocația fantasticului*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2005.

fantastique »¹ serait une démarche productive surtout du point de vue de la connaissance générique du fantastique roumain.

Au terme de ce périple où se sont côtoyées théories du fantastique, approches diachroniques, réceptions fantastiques, il nous faut faire un bilan de nos diachronies du fantastique et de leur rapport avec la rhétorique de la (dé)construction qui sous-tend notre analyse.

La lecture rétrospective, comme l'appelle J.Ricardou n'est qu'une « tentative de chercher dans la littérature d'autrefois l'esquisse de ce qui est vif dans la littérature, c'est-à-dire le commencement de ce qui est en vigueur aujourd'hui »². Construction et déconstruction au niveau générique... Le fantastique est un genre qui prend sa matière du fond archaïque, des légendes, des mythes, des croyances (religieuses, populaires, scientifiques).

Une situation générique qui construit ensuite son propre contrat de lecture, qui y inscrit son propre effet de lecture. Sa réception, en France, ou en Roumanie, est toujours sous le signe de ce double mouvement à la fois destructif (des modèles étrangers, dans une première phase, et de ceux autochtones dans une phase ultérieure) et constructif (de son propre discours). Certes, on peut arguer que cela caractérise l'évolution de toute situation générique. Mais, comme le dit Irène Bessière, « historiquement, il n'est pas indifférent que le XVIII^e siècle ait vu l'épanouissement du conte de fées et celui du roman réaliste : le récit fantastique n'est pas issu directement du premier, mais de la contamination des méthodes de composition des deux types de narration »³. En effet, le fantastique est un jeu non seulement avec le réel, mais aussi avec les techniques d'écriture réaliste, puisque le rapport des premiers écrivains fantastiques (Hoffmann, Nodier, Nerval) avec l'écriture réaliste a été aussi un jeu avec les limites des programmes génériques traditionnels, un « héritage

¹ Finné, J., *La littérature fantastique: Essai sur l'organisation surnaturelle*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1980, p. 216.

² Ricardou, J., *Pour une lecture rétrospective*, RSH, tome XLIX, no.177, janvier-mars 1980, cité par Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999, p. 125.

³ Bessière, I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Librairie Larousse, Paris, 1974, p. 37.

romantique inaliénable de la famille des « fantastiqueurs »¹. Le récepteur, d'autre part, s'y est trouvé piégé en ce qui concerne le code de réception à appliquer :

– *Bine, ia să ne lămurim? întreabă dl. Pogor. Cele ce se petrec cu Dionis, desigur că Dionis le visează?*

– *Da și nu ... răspunde Eminescu cu convingere. Asta-i o teorie care-i greu de înțeles.*²

Le récepteur/lecteur du *Pauvre Dionis* est déconcerté, il est coincé dans un jeu herméneutique qui lui pose des difficultés quant au code de réception – réaliste ou illusoire.

De plus, tous les genres ne font pas de la « rhétorique de la (dé)construction » le pilier même de leur existence car dans le récit fantastique plus la construction de la réalité est solide, plus sa déconstruction devient inquiétante, d'autant plus qu'elle coïncide avec la (re)construction d'un surnaturel que la logique interne du récit s'efforce de rendre comme réel. Pourtant, aucun mouvement n'est totalement accompli. C'est ce qui définit le fantastique.

Dans ce qui suit, nous ferons une incursion à travers les textes, à la recherche des stratégies de construction et déconstruction d'univers. La liste des stratégies que nous examinerons n'est pas exhaustive, notre démarche n'ayant pas de but typologique, mais plutôt celui de montrer le rôle que jouent certains procédés dans le double mouvement de construction et de brouillage qui traverse le récit fantastique.

¹ « Această tendință estetică inortodoxă, ilimitantă, transgresivă face parte, cum am încercat să sugerez, din moștenirea romantică, inalienabilă, a familiei „fantasticilor”.

« Cette tendance esthétique non-orthodoxe, illimitante, transgressive, fait partie, comme nous avons essayé de le suggérer, de l'héritage romantique, inaliénable, de la famille des « fantastiqueurs ». (n.t) Gregori, I., *Povestirea fantastica. 'Singura literatura esentila'*. Balzac, Villiers de l'Isle-Adam, Pieyre de Mandiargues, Editura DU Style, 1996, p. 47.

² « Voyons, soyons clairs? Tout ce qui arrive à Dionis, il en fait un rêve, n'est-ce pas?, demande M. Pogor. Oui et non ... répond Eminescu avec conviction. Celle-ci est une théorie bien difficile à comprendre. » Panu, G., *op.cit.*, p. 73.

**III. TROISIÈME PARTIE. RHÉTORIQUE - L'EXPRESSION
DU FANTASTIQUE : UNE (DÉ)CONSTRUCTION ?**

CHAPITRE 5 : L'UNIVERS FICTIONNEL DU FANTASTIQUE

1. Ordre naturel et ordre surnaturel

Le principe selon lequel on dit généralement d'un événement qu'il est surnaturel, extraordinaire, irréel, fantastique, c'est l'incompatibilité entre la nature de cet événement-là et les lois de la logique ou de la nature, autrement dit, un dérapage au-delà du commun et de l'admissible. Au plan littéraire, le récit fantastique se fonde sur un rapport miné et par là-même inquiétant entre d'une part ce que le personnage (narrateur ou non) et, par projection, le lecteur-modèle comprennent par les catégories du logique, du réel, du vraisemblable, du raisonnable, de l'admissible, du possible et d'autre part un événement, un détail ou une situation qui sortent du cadre de ces constantes et se dessinent sur le mode négatif comme relevant de l'illogique, de l'irréel, de l'invraisemblable, de l'inadmissible, de l'impossible mais qui sont malgré tout expérimentés.

Le fantastique ne peut exister sans cet autre ordre, logique, des lois réelles du quotidien, par rapport auquel il se montre choquant et incompatible car il provoque « un scandale », « une irruption insolite », « une contradiction », « une rupture d'une cohérence préexistante », selon les formules consacrées du fantastique.

Parmi les définitions du fantastique celle de Roger Caillois résume la nature du rapport entre l'ordre naturel et l'ordre surnaturel dans le récit fantastique : « Rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne, (...) le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux la ravager »¹, à la fois incompatibilité, scandale, rupture, mais aussi nécessité. Les deux ordres s'opposent, s'excluent réciproquement mais en même temps ils se définissent l'un par rapport à l'autre, ils se conçoivent par opposition binaire. Les relations à la base du système fantastique sont construites selon la logique de la « contradiction »² car, la leçon rhétorique nous l'a déjà

¹ Caillois, R., *Anthologie du fantastique*, Editions Gallimard, Paris, 1966, p. 10.

² Marino, A., *op. cit.*, pp. 661 – 662.

appris, les oppositions des choses contraires servent à éclaircir la (les) vérité(s), tout « comme les ombres révèlent l'éclat des couleurs »¹.

Dans l'univers fantastique, écrit Adrian Marino, « la déformation représente son style spécifique de réorganisation, de reconstruction cohérente dans le plan de la fiction »² (n.t.). Autrement dit, l'ordre commun est bouleversé, il est déformé et ce processus même de déchirure se lit de manière cohérente, instaure sa propre cohérence.

Iliana Gregori dans *Povestirea Fantastica. Singura literatură esențială* (1996) reprend la dualité du fantastique, proposant une reformulation du « surnaturel ». Le fantastique est « le conflit entre l'ordre du monde qui est explicable du point de vue rationnel et un autre ordre, surnaturel-occulte, qui est incompatible avec le premier ». Ce « deuxième ordre » est perçu comme un « contre-ordre – étranger, malin, néfaste – voire un désordre absolu. »³(n.t.)

Deux normes et un rapport de type conflictuel entre les deux, voilà le fondement du fantastique mais il ne s'agit pourtant pas d'un désordre absolu car ce contre-ordre ou cette « surréalité » fantastique est aussi cohérente et légitime que la réalité objective. C'est justement ce qui rend le rapport fantastique un rapport inquiétant, voire effrayant.

Au niveau de la technique de réalisation du fantastique cela devrait engendrer trois mouvements : de construction de la réalité (« constitution de la réalité » selon Irène Bessière⁴), déconstruction de celle-ci (« déréalisation ») doublée d'un troisième mouvement - l'organisation cohérente du fantastique comme réalité textuelle.

Le rapport de type « insurrectionnel » est à la base de la définition que Sergiu Pavel Dan donne au fantastique : « Par genre littéraire fantastique on comprend l'univers épique en prose fondé sur un rapport de type insurrectionnel, donc déconcertant, entre le réel

¹ Lamy, B., *La Rhétorique ou l'art de parler*, Livre II, chap. IX, pp. 122 -123, texte cité dans Glaudes, P., direction, *La Représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*, Presses universitaires du Mirail, Grenoble, 1999, p. 19.

² „Deformarea” constituie stilul său specific de reorganizare, de reconstrucție coerentă în planul ficțiunii.” Marino, A., *Fantasticul*, in *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 663.

³ « Fantasticul este conflictul dintre ordinea rational-explicativa a lumii și o altă ordine, supranatural-occulta, incompatibilă cu cea dintâi. » Gregori, I., *Povestirea fantastica. 'Singura literatură esențială'. Balzac, Villiers de l'Isle-Adam, Pieyre de Mandiargues*, Editura DU Style, 1996, p. 35.

⁴ Bessière, I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Librairie Larousse, 1974, p. 11.

vraisemblable et le réel « surnormal » (paranormal ou surnaturel), inexplicable et par là inacceptable du point de vue rationnel, rapport suggéré ou affirmé littéralement. »¹ (n. t.)

Ordre naturel / rationnel / logique / empirique et ordre surnaturel / spirituel / occulte sont remplacés chez Sergiu Pavel Dan par deux types de réel : le réel vraisemblable et le réel surnaturel. Le rapport de contradiction entre les deux existe toujours, tout comme une prise en compte du côté affectif qui en résulte. Deux réels : un réel vraisemblable, que les lois naturelles et logiques confirment et un réel surnaturel, qui contredit les lois de la logique commune mais qui est imposé comme tel par sa transcription sur le mode narratif dans un récit qui ne le place pas dans un espace / temps féerique mais bien dans le réel quotidien pour que le surgissement du surnaturel soit d'autant plus choquant et déconcertant.

Comme l'esprit humain ne peut accepter deux réels sinon dans le rêve ou dans une vie double (bien que là aussi le passage d'un univers à l'autre se double en général d'un questionnement identitaire déstabilisant), le rapport entre les deux sera contradictoire et inquiétant. Les adeptes de l'approche psychanalytique trouveront dans la théorie du surnaturel en tant que « réel surnaturel » la confirmation de la théorie de l'inconscient comme le « vrai réel ». Freud avait déjà souligné l'ambivalence sémantique de l'« unheimliche » (ou l'inquiétante étrangeté) spécifique au récit fantastique : « heimliche » peut signifier à la fois « familier » / « plaisant » et « caché »², donc le connu le plus profond, le plus caché.

Une observation très pertinente de Denis Mellier résume l'histoire critique du fantastique qui va dans le sens de la substitution de la question de la réalité à celle du surnaturel ou de l'extraordinaire : « L'histoire critique du fantastique a consisté à défaire une intuition : celle du surnaturel, de l'extraordinaire et de l'excessif, à la dégrader comme le signe d'un usage naïf de la fiction et de l'écriture, enfin à y substituer la question de la réalité, de son statut, de la perception que l'on peut en avoir à travers les représentations qu'en offre la fiction. Ainsi, la formule de Joël Malrieu est moins frappante que l'on pourrait le penser : « en dépit des apparences, le fantastique n'est pas une approche du

¹ „Prin genul literaturii fantastice înțelegem tărâmul epic în proză întemeiat pe un raport insurecțional, deci descumpănitor, dintre realul verosimil și realul supranormal (paranormal ori supranatural), inexplicabil, deci inacceptabil rațional, raport sugerat sau afirmat literal.” Dan, S. P., *Fețele fantastului : delimitări, clasificări și analize*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005, p. 18.

² Gregori, I., *op.cit.*, p. 55

surnaturel mais du réel »¹. La formule des « réels » de Sergiu Pavel Dan ne surprend pas non plus car elle s'inscrit dans cette conception critique qui fait du fantastique une question de la réalité et de sa perception plutôt que du surnaturel.

2. Construction réaliste et brouillage fantastique

« Intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (Pierre-Georges Castex)² ; « rupture des constantes du monde réel » car « le récit fantastique (...) aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable » (Louis Vax)³ ; rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne, (...) le fantastique suppose la solidité du monde réel, mais pour mieux *la ravager* » (Roger Caillois)⁴. C'est en ces termes que se construit le discours critique français sur le fantastique où une évidence s'impose : le contexte réaliste, vraisemblable, référentiel sur lequel la fiction fantastique bâtit sa trame. En d'autres mots, selon Denis Mellier, « le fantastique ne se donne à lire que selon un discours de la *mimesis* ; qu'il soit sa rupture, son renversement ou son envers, sa fiction est indéfectiblement indexée sur le réel »⁵. D'où le terme d'« indexation réaliste » que nous empruntons à Mellier pour nous en servir dans la recherche du mouvement de construction et de déconstruction du réel.

Rappelons les propos du Roumain Adrian Marino : « tout rapport fantastique détruit un équilibre préexistant, un état antérieur d'harmonie ou de stabilité qui est remplacé par un nouvel équilibre, qui se substitue au premier et ouvre en même temps la possibilité d'une nouvelle rupture. [...] le sens du système fantastique de relations est la contradiction, la rupture inopinée de l'ordre ou de la cohérence préexistantes, le renversement soudain des situations constantes, stables » (n.t.)⁶.

¹ Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999, p. 73.

² Castex, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p. 8.

³ Vax, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 1974, p. 5.

⁴ Caillois, R., *Anthologie du fantastique*, Ed. Gallimard, Paris, 1966, p. 10.

⁵ Mellier, D., *op.cit.*, p. 44.

⁶ Marino, A., *op.cit.*, pp. 661 – 662.

Deux observations en dérivent : premièrement, un présupposé essentiel - on ne peut percevoir la rupture fantastique que par rapport à des repères stables, communs, collectivement admis, voire universels et deuxièmement, une condition qui tient au mécanisme fantastique d'installation du désordre - la rupture fantastique n'est pas totale, sinon on toucherait à l'absurde, à l'inintelligible. Le fantastique « a toujours un pied dans le monde réel », dit Gautier¹. Le ravage se produit lorsque ce pied, que l'on croit dans le monde réel, touche au sol pour s'assurer qu'il y est et découvre, avec effroi et surprise, par exemple, que le verre de lait s'est vidé sans qu'on l'ait touché (*Le Horla*).

Pour percevoir une « anormalité » il faut, avant tout, un contexte qui ressemble à ce que nous considérons comme étant la réalité. Un fantastique purement intérieur, perçu par une conscience subjective et par elle seule ne serait qu'un cas d'aliénation, un cas clinique, dépourvu de contenu esthétique. Les cas particuliers des récits tels que *Le Horla* de Maupassant ou *Aurélia* de Nerval ne sont pas que de simples récits de délires mais des récits fantastiques au sens littéraire car le matériel des expériences du délire passe par le filtre artistique du travail conscient. Nerval l'indique dans sa correspondance, quant à Maupassant, il soumet son expérience à un travail d'écriture et de réécriture, comme le démontre la description de la scène du miroir dans trois œuvres littéraires, en 1885 dans *Lettre d'un fou*, en 1886 dans une première variante du *Horla* et en 1887 dans une autre nouvelle intitulée *Le Horla*². Les changements se multiplient, l'invention littéraire s'enrichit d'une variante à l'autre de manière que le délire s'enveloppe d'une dimension artistique, intellectuelle et devient objet littéraire.

La « rupture » fantastique atteint les dimensions et les expériences du réel qui est reconstruit selon une autre logique où la causalité traditionnelle est remplacée par une nouvelle causalité, surnaturelle. Adrian Marino considère que les modalités essentielles du fantastique, les types généraux d'altération du réel par rupture et reconstruction (dans notre

¹ Gautier, Th., *Contes d'Hoffmann*, Chronique de Paris, 14 août 1836, cité par Nathalie Prince, in Prince, N., *Le fantastique*, Armand Colin, Paris, 2008, p. 27.

² Antonia Fonyi fait une analyse profonde des deux nouvelles du point de vue du fantastique en tant qu'interrogation non seulement sur l'existence de la réalité, mais, surtout et avant tout, sur sa connaissance. La conclusion porte sur le fantastique en tant qu'acte littéraire par lequel l'écrivain s'extériorise, jette « hors de soi, sur le papier, un vécu angoissant », mais il en fait en même temps, « un objet de valeur » : « A défaut de se libérer de la souffrance, il cherche à transformer le pire en lui en ce qu'il peut produire de meilleur » Antonia Fonyi, « Délire et connaissance fantastique de la réalité : Aurélia de Nerval et Le Horla de Maupassant », in *Figures du fantastique dans les contes et nouvelles*, dirigé par Francis Cransac et Régis Boyer, Rencontres d'Aubrac 2004, Publications Orientalistes de France, 2006, pp. 93 – 103.

vision, par (dé)construction), bref, les typologies fantastiques résultent du processus de « violation flagrante de la **réalité**, de la **rationalité**, de la **signification** et de la **temporalité** »¹. Tous les thèmes fantastiques entreraient, selon Adrian Marino, dans l'une de ces quatre catégories. La théorie de Marino est beaucoup plus efficace si elle est appliquée non pas à l'identification des thèmes fantastiques (Sergiu Pavel Dan en souligne les points faibles) mais au mécanisme de construction de l'univers fantastique qui fait concurrence à l'univers réel. Le théoricien roumain parle justement d'un « mécanisme fantastique antiréaliste » qui consiste dans ces quatre procédés que l'on peut combiner ou alterner : a. « *La superposition* dans toutes les formes et sur tous les plans possibles [sujet / objet ; perçu / imaginé ; esprit / matière ; vivant / inerte (fabriqué) ; normal / anormal, etc.], d'où une série interminable de métamorphoses, combinaisons et ambiguïtés » ; « b. *La dilatation et la compression* des perspectives et des proportions » ; « c. *L'intensification* de l'observation, des détails, du concret, méthode par laquelle on inflige un aspect hallucinant à la réalité » et « d. *La multiplication* et la prolifération des objets »². Sur le plan rationnel le « mécanisme antiréaliste » correspond à la « contradiction entre le logique et l'illogique, à l'altération systématique des rapports et des principes de la pensée syllogistique ». D'autre part, la signification est altérée par la coexistence de plusieurs sens, une abondance de sens qui font concurrence au sens précis. Finalement, la « rupture » de la réalité, de la raison et de la signification a comme équivalent sur le plan de la temporalité la modification de l'ordre temporel objectif³. Une objection possible à la théorie de Marino est que la « réalité » englobe la rationalité, la signification et la temporalité, qui n'en sont que des éléments constitutifs. Mais si par « réalité » on comprend le monde objectif, percevable (même dans sa dimension spatiale), alors le mécanisme de déconstruction devient opératoire. Certes, l'animation d'un objet, la superposition mort / vie, rêve / réalité, la transformation d'un paysage, le passage présent / passé / futur, toutes ces opérations sont doublées d'une contradiction des lois logiques et d'une recherche de sens. Ce que nous retenons de la théorie de Marino c'est l'existence d'un « mécanisme fantastique antiréaliste », d'un mécanisme qui porte atteinte à la réalité (temps et espace, y compris), à la raison et au système des significations.

¹ Marino, A., *op.cit.*, p. 663.

² *Ibid.*, p. 664.

³ *Ibid.*, pp. 673-675.

Il n'y aurait pas de fantastique en dehors du réel qui le montre du doigt car ce n'est que par rapport aux lois logiques que l'on peut définir un élément ou un événement comme surnaturel. En d'autres termes, outre le surnaturel, nécessaire mais non pas suffisant, le fantastique présuppose un contexte spatio-temporel réaliste, des topoï reconnaissables, que le récit fantastique met en scène non seulement de manière indirecte, au titre de présupposés ou d'acquis universels, cognitifs, scientifiques, empiriques mais aussi de manière directe, en les construisant à l'intérieur de l'univers de l'histoire présentée, ce qui entraîne des effets littéraires des plus déconcertants.

En d'autres mots, la catégorie du fantastique et ses variations sont liées à un élément de référence et déterminées selon cet indice donné (universellement) ou construit (à l'intérieur du récit) qu'est la réalité. A noter pourtant que l'élément de référence n'est pas seulement la réalité extérieure, mais la réalité construite de la chose fantastique même : la construction du monde fantastique se fait selon un processus qui imite la structure du monde réel et qui en utilise les éléments, d'où le caractère inquiétant de l'histoire fantastique. D'ailleurs tout processus de construction d'univers implique une refonte, une reconstruction, selon l'expression de Nelson Goodman, car « le processus de construction d'univers a toujours comme point de départ les univers déjà existants, que l'on a à portée de main » (n.t)¹, réflexion pleinement légitime pour la création des univers littéraires. Comme le souligne Irène Bessière, « le récit fantastique est thétique ; il pose la réalité de ce qu'il représente »² ou encore, selon le mot de Mellier, ses contenus et ses formes narratives « sont indexés sur la question de la réalité et sur le jeu de spéculations intellectuelles que sa représentation entraîne »³.

L'incipit est le premier contact du lecteur avec le texte : Genette l'appelle « vestibule »⁴, Kelly Basilio en surprend la « valeur épiphanique [...] ce par quoi le livre vient au monde »⁵, c'est l'endroit où l'écrivain s'acharne le plus à charmer le lecteur, à le

¹ "The many stuffs –matter, energy, waves, phenonmena-that worlds are made of are made along with worlds. But from what ? Not from nothing, after all, but from other worlds. Worldmaking as we know it always starts from worlds already on hand ; *the making is a remaking*." Goodman, N., *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, Indiana, 1987, <http://ru.philosophy.kiev.ua/library/goodman/00.html> (consulté le 4.07.2010).

² Bessière, I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Librairie Larousse, Paris, 1974, p.36.

³ Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999, pp. 73 -74.

⁴ Genette, G., *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, p. 8.

⁵ Basilio, K., « « L'incipit » romanesque et coup de foudre amoureux », in *Poétique*, no. 157, 2009, p. 71.

passionner, à lui donner les prémisses du *transport*, cette attente de tout lecteur. Le transport dont parle Kelly Basilio, au sens de jouissance esthétique mais aussi, disons-le, au sens qui est très proche au fantastique, d'*escapisme*, coïncide dans le fantastique avec le transport plus ou moins brusque dans un autre monde. Plus ou moins brusque, puisque l'incipit peut prendre le temps de faire une invitation au voyage, par un discours préparatoire, par une visite des lieux soi-disant communs, par une invitation au rêve, ou encore, il peut jeter d'emblée le lecteur dans un tourbillon dramatique. Captiver le lecteur, commencer le texte et en commander un certain modèle de lecture, introduire l'histoire et la mettre en marche ... autant de fonctions de l'ouverture du texte, à savoir : la fonction codifiante (commencer le texte), la fonction séductive (intéresser le lecteur), la fonction informative (mettre en scène la fiction), la fonction dramatique (mettre en marche l'histoire). A ces quatre fonctions répertoriées par Andrea del Lungo¹, Jacques Le Gall² ajoute explicitement la fonction légitimante que renferme l'incipit par la justification de la prise de parole. Cette fonction n'est pas sans importance dans l'œuvre fantastique, où dans plus d'un endroit un métadiscours initial porte sur l'unicité de l'histoire à raconter, le plus souvent une histoire vécue, geste par lequel on séduit le lecteur et on codifie la lecture du texte mais également on justifie la prise de parole.

Mettre en scène la fiction revient à construire l'univers fictionnel. Et si l'on admet que le récit fantastique est théorique et que ses contenus ainsi que ses formes sont construites sur des fondements du « réel », l'incipit, en tant qu'antichambre du texte fantastique, nous semble être l'endroit le plus à portée de main, vu la brièveté caractéristique du récit fantastique et la multitude de fonctions dont est chargé ce lieu à la fois de mise en place et de mise en train du récit fantastique.

Lisons les premières lignes du *Vase d'or* d'Hoffmann (l'incontournable Hoffmann) :

¹ Andrea del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », in *Poétique*, no. 94, 1993, pp. 131-152.

² Il s'agit de : 1. **La fonction légitimante** (justifier la prise de parole), 2. **La fonction codifiante** (commencer le texte), 3. **La fonction séductive** (intéresser le lecteur), 4. **La fonction informative** (mettre en scène la fiction), 5. **La fonction dramatique** (mettre en marche l'histoire).

Le Gall, J., « Brève histoire du concept d'incipit dans la critique », in *Narratologie. Les frontières du récit*, No. 2, 1999, Textes réunis et présentés par Alain Tassel, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, Seconde Edition, Presses Universitaires de Nice Sophia Antipolis, 1999, p. 86.

*Un jour d'Ascension, à trois heures de relevée, un jeune homme, débouchant au pas de course de la Porte Noire, à Dresde, vint tomber dans un panier de pommes et de gâteaux que vendait une vieille mégère repoussante.*¹

Une série d'indications temporelles et topographiques réelles à repérage absolu (à Dresde) construit le fondement réaliste du récit avant de le bifurquer vers le surnaturel (déjà annoncé par le détail de « la vieille mégère repoussante »).

On lit de même dans *La Vénus d'Ille* de Mérimée :

*Je descendais le dernier coteau du Canigou et, bien que le soleil fût déjà couché, je distinguais dans la plaine les maisons de la petite ville d'Ille, vers laquelle je me dirigeais.*²

Le topos d'ouverture classique, le motif de l'entrée dans un espace nouveau, une des « dernières traces » de la fonction légitimante de l'incipit (selon Jacques Le Gall³) est suivi non pas d'une description, comme on s'y serait peut-être attendu, mais d'un dialogue qui n'est pas moins informatif. Le dialogue est justifié par le fait que l'entrée dans l'espace inconnu de la ville d'Ille n'est pas encore arrivée à son terme (l'imparfait des verbes est marque de l'inaccompli - « je descendais », « je me dirigeais » -, mais aussi convention expositive), occasion pour le narrateur de remplacer l'observation par un point de vue externe au moyen de la conversation avec son guide. Des indices plutôt pléthoriques sont disséminés au début du récit, des indices déclenchés par la supposition faite par le guide en ce qui concerne le motif de la visite du narrateur, notamment l'objet découvert à Ille dans les terres de M. de Peyrehorade (la statue). Le récit du guide relève du point de vue du non-initié, de l'homme commun, du paysan superstitieux qui voit dans la statue une idole, voire une idole méchante qui blesse les gens. Mais le voisinage textuel de l'épigraphe de la nouvelle donne implicitement de la garantie à la suggestion superstitieuse de la statue vivante : « *Que la statue, dis-je, soit favorable et bienveillante, puisqu'elle est à ce point humaine* » (Lucien, v. 125-v. 192 ap. J.-C., *L'homme qui aime mentir*).

¹ Hoffmann, E.T.A., *Contes. Fantaisies à la manière de Callot, Tirées du Journal d'un voyageur enthousiaste 1808 -1815*, Préface de Claude Roy, Traduction d'André Espiau de la Maëstre pour *Le Vase d'or*, Collection Folio, Editions Gallimard, 1994, p. 241.

² Mérimée, P., *La Vénus d'Ille*, in *Récits fantastiques*, Collection « Lire et voir les classiques », dirigée par Cl. Aziza, Préface et commentaires de D. Mortier, Presses Pocket, Paris, 1992, p. 165.

³ Le Gall, J., « Brève histoire du concept d'incipit dans la critique », in *Narratologie. Les frontières du récit*, No. 2, 1999, Textes réunis et présentés par Alain Tassel, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, Seconde Edition, Presses Universitaires de Nice Sophia Antipolis, 1999, p. 86.

De même, dans le discours « naïf » du guide la reprise du mot « romaine », employé à valeur adjectivale par le narrateur dans le syntagme « statue romaine », change de valeur morphologique (adjectif → nom) par l'ajout du déterminant indéfini et de la majuscule, ce qui suggère à la fois le caractère animé de la statue et les traits [+ humain], [+ femme] mais également infère un événement surnaturel (l'animation d'une statue). L'isotopie humaine (femme) suggère une isotopie surhumaine (statue animée) :

– *Des yeux blancs ? Sans doute ils sont incrustés dans le bronze. Ce sera peut-être quelque statue romaine.*

– **Romaine ! c'est cela. Monsieur de Peyrehorade dit que c'est une Romaine. Ah ! je vois bien que vous êtes un savant comme lui.**¹

En ce qui concerne l'indexation réaliste, à la notation de l'espace (Roussillon, Canigou – sommet des Pyrénées, au sud-ouest de Perpignan) s'ajoute la position du narrateur, garant de l'authenticité de l'histoire qu'il est en train de raconter, du fait de son autorité professionnelle, un « archéologue illustre », comme il est présenté par M. de Peyrehorade, son hôte.

Devisant de la sorte, nous entrâmes à Ille, et je me trouvai bientôt en présence de M. de Peyrehorade. C'était un petit vieillard vert encore et dispos, poudré, le nez rouge, l'air jovial et goguenard. Avant d'avoir ouvert la lettre de M. de P, il m'avait installé devant une table bien servie, et m'avait présenté à sa femme et à son fils comme un archéologue illustre, qui devait tirer le Roussillon de l'oubli où le laissait l'indifférence des savants.*²

C'est à cet endroit que Mérimée fait place à des descriptions de lieux, de physionomies, de couleur ethnique, descriptions assujetties au réalisme, un réalisme quasi ethnographique, relevant de la construction du réel, mais cela après avoir déjà placé dans le dialogue introductif des détails curieux sur l'idole, la statue à « l'air méchante ... et qui l'est aussi », à peine déterrée et découverte par accident (et provoquant elle aussi des accidents), dont parle tout marqué et superstitieux le guide catalan.

On lit encore chez Gautier :

¹ Mérimée, P., *La Vénus d'Ille*, in *Récits fantastiques*, Collection « Lire et voir les classiques », dirigée par Cl. Aziza, Préface et commentaires de D. Mortier, Presses Pocket, Paris, 1992, p. 129.

² *Ibid.*, p. 130.

*Mon oncle, le chevalier de ***, habitait une petite maison donnant d'un côté sur la triste rue des Tournelles et de l'autre sur le triste boulevard Saint-Antoine. Entre le boulevard et le corps du logis, quelques vieilles charmilles, dévorées d'insectes et de mousse, étiraient piteusement leurs bras décharnés au fond d'une espèce de cloaque encaissé par de noires et hautes murailles. Quelques pauvres fleurs étiolées penchaient languissamment la tête comme des jeunes filles poitrinaires, attendant qu'un rayon de soleil vînt sécher leurs feuilles à moitié pourries. [...]*

Mon oncle appelait cela son jardin.

*Dans le jardin de mon oncle, outre toutes les belles choses que **nous venons** de décrire, il y avait un pavillon passablement maussade, auquel, sans doute par antiphrase, il avait donné le nom de Délices. [...]*

*C'était dans ce pavillon que mon oncle m'avait logé. L'intérieur n'en était pas moins rococo que l'extérieur, quoiqu'un peu mieux conservé. Le lit était de lampas jaune à grandes fleurs blanches. Une pendule de rocaille posait sur un piédouche incrusté de nacre et d'ivoire. [...] L'ameublement, **comme on voit**, n'était pas des plus modernes. **Rien n'empêchait que l'on se crût au temps de la Régence, et la tapisserie mythologique qui tendait les murs complétait l'illusion on ne peut mieux.**¹ (Omphale. Histoire Rococo)*

L'incipit d'*Omphale* (1834) présente des descriptions de lieux qui vont du général au particulier - le positionnement de la maison, l'aspect extérieur de la maison, le jardin, le pavillon, l'intérieur du pavillon (le lit, l'ameublement) et finalement la tapisserie - des séquences descriptives organisées plutôt selon une procédure d'enchâssement qui enferme au centre l'objet-clé du récit : la tapisserie représentant Omphale. Le mouvement descriptif est riche en détails qui ne sont ni « superflus », ni « inutiles », ni de simples « remplissages »² d'atmosphère, d'autant plus que c'est avec eux que s'ouvrent le récit et le tissu narratif. Cette description des contrastes (en tant qu'effet créé par des éléments non-équilibrés), des ornements « style rocaille » (lignes courbes et asymétriques, préférence pour les formes rappelant les coquillages et les feuillages, l'insertion des miroirs et des portraits) : « le lit de lampas jaune à grandes fleurs blanches », « une pendule de rocaille », « piédouche incrusté de nacre et d'ivoire », « guirlande de roses pompon », « glace de

¹ Gautier, Th., *Omphale. Histoire Rococo*, in *Récits fantastiques*, GF Flammarion, Paris, 1981, p. 103.

² Barthes, R., *L'effet de réel*, in Barthes, R., Bersani, L., Hamon, Ph., Riffaterre, M., Watt, I., *Littérature et réalité*, Collection Points Essais, Editions du Seuil, Paris, 1982, p. 81.

Venise », « au-dessus des portes les quatre saisons étaient peintes en camaïeu », « une belle dame, poudrée à frimas », ancienne maîtresse qui pose en Diane - cette description inaugure la mise en scène de l'« histoire rococo », annoncée par le sous-titre de la nouvelle . Il y manque la manifestation du goût pour la légèreté, la liberté et la frivolité qui caractérise la période de la Régence¹.

L'énumération des parties composantes du pavillon a pour but de créer l'effet de réel dont parle Roland Barthes à propos de la description réaliste : « en posant le référent pour réel, en feignant de le suivre d'une façon esclave, la description réaliste évite de se laisser entraîner dans une activité fantasmagique (précaution que l'on croyait nécessaire à « l'objectivité » de la relation) »².

Dans le texte de Gautier, la description est construite en vue de créer une *illusion*, terme que l'on souligne puisqu'il est à prendre dans un double sens : d'une part, du point de vue fonctionnel, la description a le rôle de créer l'*illusion référentielle*, de poser le référent pour réel ; d'autre part, la description détaillée des objets d'ameublement, contrairement à la précaution réaliste, « se laisse entraîner dans une activité fantasmagique » et crée *des illusions*, au sens propre du mot. Le narrateur homodiégétique raconte comment il rêve (« si toutefois c'était un rêve »³, note-t-il pour compléter l'illusion vraisemblable de l'histoire invraisemblable qu'il est en train de raconter) qu'Omphale se détache du mur et descend de la tapisserie. Elle lui dévoile sa vraie identité : la marquise de T***, une aristocrate du temps de la Régence que, quelque temps après leur mariage, le marquis a fait représenter en Omphale dans la tapisserie, alors que lui, il s'est fait représenter sous les traits d'Hercule. C'est à partir de cette *illusion* que naît la trame fantastique car l'*illusion* créée par la description initiale devient réalité au niveau de la diégèse, grâce à un procédé qui permet la transgression des niveaux - la métalepse - procédé sur lequel nous allons nous arrêter plus longuement dans un chapitre suivant. Ce qui est important dans ce point de l'analyse c'est le rôle de l'incipit à créer les prémisses de

¹ Gautier avait déjà utilisé le décor de la chambre Régence dans son premier conte, *La cafetière*, publié en 1831. Dans les deux récits, le cadre est point de départ d'une illusion qui consiste dans la transgression des niveaux : l'univers réel et l'univers représenté artistiquement – les héros des deux contes vivent une histoire d'amour avec un personnage qui sort de la tapisserie; au réveil, le héros note des objets ou des coïncidences qui mettent en doute le caractère onirique de l'événement.

² Barthes, R., Barthes, R., *L'effet de réel*, in Barthes, R., Bersani, L., Hamon, Ph., Riffaterre, M., Watt, I., *Littérature et réalité*, Collection Points Essais, Editions du Seuil, Paris, 1982, p. 86.

³ Gautier, Th., *Arria Marcella*, in *Récits fantastiques*, GF Flammarion, Paris, 1981, p. 108.

la conjonction ultérieure des deux ordres, naturel et surnaturel, incompatibles mais qui se manifestent sur le même plan.

Lisons un autre incipit chez Gautier, celui d'*Arria Marcella* :

Trois jeunes gens, trois amis qui avaient fait ensemble le voyage d'Italie, visitaient l'année dernière le musée de Studj, à Naples, où l'on a réuni les différents objets antiques exhumés des fouilles de Pompéi et d'Herculanum. Ils s'étaient répandus à travers les salles et regardaient les mosaïques, les bronzes, les fresques détachés des murs de la ville morte, selon que leur caprice les éparpillait et, quand l'un d'eux avait fait une rencontre curieuse, il appelait ses compagnons avec des cris de joie, au grand scandale des Anglais taciturnes et des bourgeois posés occupés à feuilleter leur livret.

Mais le plus jeune des trois, arrêté devant une vitrine, paraissait ne pas entendre les exclamations de ses camarades, absorbé qu'il était dans une contemplation profonde. Ce qu'il examinait avec tant d'attention, c'était un morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse : on eût dit un fragment de moule de statue, brisé par la fonte ; l'œil exercé d'un artiste y eût aisément reconnu la coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque.¹ (*Arria Marcella*)

On observe le même souci de créer dès le début un cadre fictionnellement vrai par la construction de la représentation grâce à des aspects familiers, connus, qui convoquent l'univers extérieur du lecteur (le musée de Studj, Naples, Pompéi, Herculanum ; le comportement typique des jeunes en voyage) où l'on projette en même temps l'atmosphère fantastique par l'insertion de détails insolites (les objets antiques exhumés, la nature pensive et contemplative d'Octavien qui se détache des autres jeunes à tel point que l'on devine en lui le prototype du héros fantastique - le solitaire) qui minent l'effet de réel initial pour faire naître, en souterrain, la sensation vague de l'insolite, le pressentiment de la chose fantastique. Cette double injonction de construction de cadres de référence vraisemblables et d'insertion du souffle de l'étrange peut se lire comme une contrainte formelle du genre bref qui impose une limite de durée et où les événements doivent être relatés de sorte que le lecteur en prenne connaissance d'une haleine. Il n'y a pas de soi-disant « temps morts » dans le fantastique où l'insolite guette à tout pas. C'est ainsi que,

¹ Gautier, Th., *Arria Marcella*, in *Récits fantastiques*, GF Flammarion, Paris, 1981, p. 237.

dans la description des trois jeunes, le « mais » adversatif annonce une expérience singulière dont le protagoniste sera Octavien, le plus jeune des trois amis, celui qui est épris des femmes d'autrefois et dont l'idéal d'amour rétrospectif s'accomplira à travers un bond dans le passé au temps où Pompéi était une ville vivante. Le passage à cette autre époque présentée comme une autre réalité se réalise justement grâce à la pièce archéologique qu'Octavien contemple au début, l'empreinte du sein d'une jeune fille, Arria Marcella, la fille d'Arrius Diomèdes (dans le musée, Octavien s'était arrêté devant l'empreinte trouvée précisément dans la maison d'Arrius Diomèdes). Le fantastique (l'apparition d'Arria Marcella) se manifeste alors sur le mode de la magie fondée sur la synecdoque de la partie pour le tout, comme dans dans nouvelle *Le pied de momie* où on redonne vie à une femme morte à partir d'un pied embaumé. L'objet, par son sens étymologique, de « ce qui est placé devant », devrait être associé à ce qui est directement repérable, à ce qui est évident et à la notion d'objectivité. Placé dans l'incipit, comme on le verra plus tard dans notre recherche des techniques de (dé)construction fantastique, l'objet, élément du monde réel, est plutôt outil de passage dans le surnaturel, point de départ de l'aventure fantastique et de la construction d'un autre « réel ».

La nouvelle *La Peur*¹ est suggestive quant à ce que l'indexation réaliste représente pour le fantastique, notamment pour le fantastique moderne dont la survie est menacée par le dépouillement scientifique. Lisons l'incipit de la nouvelle, autour duquel se tissent un discours sur les mystères d'autrefois, un métadiscours du fantastique et des brins d'exemples de cette sensation perdue qu'est la *peur du surnaturel*, la « poignante sensation de la peur inexplicable »², seule voie de salut du mystère, d'un fantastique à une époque où « le surnaturel baisse comme un lac qu'un canal épuise » et où « la science, à tout moment, recule les limites du merveilleux »³.

¹ Nous faisons référence à la nouvelle *La Peur* du 25 juillet 1884, non pas à celle dédiée à Huysmans, du 23 octobre 1882.

² Maupassant, Guy de, *Le Fantastique*, in *Le Gaulois*, 7 octobre 1883, no. 427, p. 1 (numérisé).

³ Maupassant, Guy de, *Adieu mystères*, in *Le Gaulois*, 8 novembre 1881, p. 1 (numérisé).

Le même amertume vis-à-vis de la disparition du mystère causée par les découvertes de la science transparaît dans ces lignes de *La peur* :

« Comme la terre devait être troublante autrefois, quand elle était si mystérieuse. A mesure qu'on lève les voiles de l'inconnu, on dépeuple l'imagination des hommes. Vous ne trouvez pas, Monsieur, que la nuit est bien vide et d'un noir bien vulgaire depuis qu'elle n'a plus d'apparitions.

On se dit : Plus de fantastique, plus de croyances étranges, tout l'inexpliqué est explicable. Le surnaturel baisse comme un lac qu'un canal épuise ; la science, de jour en jour, recule les limites du merveilleux » (p. 202).

Le train filait, à toute vapeur, dans les ténèbres.

Je me trouvais seul, en face d'un vieux monsieur qui regardait par la portière. On sentait fortement le phénol dans ce wagon du P.-L.-M, venu sans doute de Marseille.

C'était par une nuit sans lune, sans air, brûlante. On ne voyait point d'étoiles, et le souffle du train lancé nous jetait quelque chose de chaud, de mou, d'accablant, d'irrespirable.

Partis de Paris depuis trois heures, nous allions vers le centre de la France sans rien voir des pays traversés.

Ce fut tout à coup comme une apparition fantastique. Autour d'un grand feu, dans un bois, deux hommes étaient debout.

Nous vîmes cela pendant une seconde : c'était, nous sembla-t-il, deux misérables, en haillons, rouges dans la lueur éclatante du foyer, avec leurs faces barbues tournées vers nous, et autour d'eux, comme un décor de drame, les arbres verts, d'un vert clair et luisant, les troncs frappés par le vif reflet de la flamme, le feuillage traversé, pénétré, mouillé par la lumière qui coulait dedans.

Puis tout redevint noir de nouveau.¹

L'incipit de *La Peur* de Maupassant va dans le même sens de la précaution, de la recherche des effets et des nuances dans l'introduction des histoires surprenantes. Une alternance des indices réalistes précis : les toponymes réels - Marseille, Paris -, des éléments de la vie moderne, industrielle - le train à vapeur -, des indications temporelles précises (« partis de Paris *depuis trois heures* ») qui ancrent la fiction dans la réalité et des éléments qui rôdent autour de l'incroyable et du surnaturel : « dans les ténèbres », « une

Le dernier paragraphe est un exemple clair d'intratextualité en cela qu'il reprend une citation de l'article de 1881 ; la nouvelle toute entière est une réponse et une mise en pratique littéraire du conseil que Maupassant donne à ses confrères dans l'article du Gaulois : « hâtez-vous, ô poètes, vous n'avez plus qu'un coin de forêt où nous conduire » (*Adieu mystères*). Le personnage de *La peur* incarne « le poète » qui cherche à nous faire pénétrer dans le coin de mystère qui nous reste encore :

« Eh bien, moi, Monsieur, j'appartiens à la vieille race qui aime à croire. J'appartiens à la *vieille race naïve accoutumée à ne pas comprendre, à ne pas chercher, à ne pas savoir, faite aux mystères environnants et qui se refuse à la simple vérité.*

Oui, Monsieur, on a dépeuplé l'imagination en surprenant l'invisible. Notre terre m'apparaît aujourd'hui comme un monde abandonné, vide et nu. Les croyances sont parties qui la rendaient poétique» (*La Peur*, p. 202-203). Maupassant y reprend des passages de l'article déjà mentionné :

« Ce reste de forêt est l'espace laissé encore aux poètes, aux rêveurs. Car nous avons toujours un invincible besoin de rêve ; *notre vieille race, accoutumée à ne pas comprendre, à ne pas chercher, à ne pas savoir, faite aux mystères environnants, se refuse à la simple et nette vérité.* » (*Adieu mystères*).

¹ Maupassant, Guy de, *La Peur*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 201.

nuit sans lune, sans air, brûlante », « quelque chose d'accablant, d'irrespirable », « ce fut tout à coup *comme une apparition fantastique* ». En fait, l'incipit de *La Peur* résume le principe du récit fantastique moderne où l'atmosphère fantastique est plus importante que l'événement lui-même car c'est elle qui est chargée de faire revivre dans nous le résidu des angoisses superstitieuses ancestrales. Suggérer le surnaturel de manière systématique revient à faire glisser dans l'esprit un frisson du surnaturel, ce frisson nécessaire pour rendre surnaturel le moindre détail, parfois « bêtement » simple, que l'on ne s'explique pas d'un coup : « Comprenez-vous cela ... quand on a déjà dans l'esprit un frisson de surnaturel ... une brouette qui court ... toute seule ... Quelle peur ! » (p. 207).

D'autre part, le même incipit est un exemple du fonctionnement de ce qu'on appelle « rupture » fantastique : dans la forêt par une nuit brûlante dont la chaleur est accablante deux hommes sont debout autour d'un grand feu. Un détail qui fait bruit, qui provoque une « contradiction » (le feu contrevient au contexte – une nuit très chaude, voire étouffante), qui est une « irruption insolite » (irruption puisque « la chose » advient tout à coup, une vision inattendue et inquiétante, ayant la vitesse des étoiles filantes qui coupent les cieux de leurs traînées lumineuses et qui, en dépit de l'explication positive du phénomène astronomique, habitent l'œil observateur du frisson des croyances aussi anciennes que l'homme-même), détail qui provoque « une rupture d'une cohérence préexistante » (puisque, « partis de Paris depuis trois heures, nous allions vers le centre de la France sans rien voir des pays traversés »). Il s'ensuit donc le discours interrogatif : « Que faisaient-ils dans cette forêt, ces deux rôdeurs ? Pourquoi le feu par une nuit étouffante ? »¹ et les hypothèses (ils étaient des malfaiteurs qui brûlaient les preuves ou des sorciers qui préparaient quelque philtre). Adoptant les mots de Kelly Basilio dans son article sur la fonction épiphanique de l'incipit, l'ouverture de *La Peur* en tant que « lieu le plus surdéterminé et le plus déterminant » est exemplification, au sens fort, du récit fantastique, du texte qu'il introduit, qu'il inaugure et qu'il exemplifie d'un même coup : « l'incipit : lieu le plus surdéterminé du texte, étant le plus déterminant, lieu effervescent, lieu de fermentation et de fomentation des valeurs et des sens du roman. Lieu génétique parfois, lieu de fondation. Lieu de définition des fondements ou d'esquisse des linéaments

¹ Maupassant, Guy de, *La Peur*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 200.

de ce texte qu'il introduit en même temps qu'il l'inaugure, et que, donc, par excellence, il exemplifie. »¹

Finalement, l'incipit y a la fonction de cadre pour des récits qui illustrent le principe de la peur conformément auquel « on n'a vraiment peur que de ce qu'on ne comprend pas »², l'un assumé par le narrateur premier (extradiégétique et homodiégétique, au début du conte) qui reprend à son tour un récit secondaire, le récit de Tourgueniev (devenant par là narrateur extradiégétique et hétérodiégétique), et l'autre assumé par un personnage, un vieil homme, un « peu détraqué », le compagnon du narrateur, un défenseur de la « vieille race qui aime à croire » plutôt qu'à savoir. La peur des bêtes monstrueuses dont on ne connaît pas la nature (comme dans l'histoire de Tourgueniev) laisse place à la peur d'une autre bête – le choléra. Le phénotype que l'on sent dans le wagon qui vient « sans doute » de Marseille, comme le note le narrateur dans les premières lignes, place les événements au temps de l'épidémie de choléra de 1884 ayant atteint le sud de la France. On remarque la symétrie des réflexions au début et à la fin du récit :

Mon voisin tira sa montre et me dit :

« Il est juste minuit, Monsieur, nous venons de voir une singulière chose. »³

Il se tut une seconde, puis reprit :

– Tenez, Monsieur, nous assistons à un spectacle curieux et terrible : cette invasion du choléra ! (...) Et ce n'est pas la peur d'une maladie qui affole ces gens. Le choléra c'est autre chose, c'est l'Invisible, c'est un fléau d'autrefois, des temps passés, une sorte d'Esprit malfaisant qui revient et qui nous étonne autant qu'il nous épouvante, car il appartient, semble-t-il, aux âges disparus. (...)»⁴

C'est d'ailleurs cette symétrie qui fait penser à une troisième réponse à la question du pourquoi du feu dans une nuit étouffante : pour brûler le linge, les vêtements ou tout ce qui peut porter les traces du choléra. Certes, en excellent exemple d'art fantastique, il n'y a pas de rapport causal directement exprimé entre les réflexions sur le choléra dans la clôture

¹ Basilio, K., « « L'incipit » romanesque et coup de foudre amoureux », *Poétique*, no. 157, 2009, p.75

² Maupassant, Guy de, *La Peur*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 203, p. 204, p. 205.

³ *Ibid.*, p. 202.

⁴ *Ibid.*, p. 208.

du récit et la « chose singulière » du début qui fait penser aux mystères d'autrefois. Un événement qui a des explications positives, médicales est enveloppé dans le mystère : « Il est juste minuit », dit le compagnon de voyage et, d'un coup, ce topos du mystère et de l'insolite, l'heure maléfique où les esprits reviennent déclenche les résidus superstitieux de la mémoire collective. A cela s'ajoutent les brins de fantastique dans l'expérience de la peur devant ce qui échappe à notre entendement dans les deux récits enchâssés.

Le premier récit rapporte l'aventure de Tourgueniev, une histoire simple, « où se mêle seulement quelque chose d'un peu vague et d'un peu troublant » : un jour qu'il était à la chasse dans une forêt de Russie, Tourgueniev est attiré par l'eau transparente d'une rivière qu'il avait atteinte à la fin de l'après-midi. Dans la paix totale de la nage il sent tout à coup une main sur son épaule et aperçoit une bête hideuse, un monstre, un être effroyable qui ressemblait à une femme ou à une guenon. Il veut en échapper, nage follement vers la rive, l'être effroyable toujours derrière lui, le suivant, le touchant. Il s'élanche dans la forêt et un enfant qui gardait des chèvres se met à frapper la « bête humaine » d'un fouet. La bête s'en va dans des cris de douleur : c'était une femme folle qui vivait depuis des dizaines d'années dans la forêt. La conclusion de l'écrivain russe est simple et directe : « Je n'ai jamais eu si peur de ma vie, parce que je n'ai pas compris ce que pouvait être ce monstre »¹.

De même, le second récit a comme prétexte la « chose singulière » présentée dans l'incipit et illustre le même principe de la peur devant l'inconnu, l'épouvante, la vraie peur, la peur absolue qui dépasse de loin la peur devant les périls réels car se mêlent à elle des résidus de la peur ancestrale, « un peu de la terreur superstitieuse des siècles passés ». Voyageant en Bretagne, la terre des légendes, des croyances et des superstitions, le narrateur (le vieil homme « un peu détraqué ») raconte comment petit à petit il a été saisi par une crainte vague, indéchiffrable. Il faisait nuit, le vent sifflait, les pierres druidiques rencontrées de temps en temps ressemblaient à des fantômes debout, il avait froid. Tout d'un coup, il entendit un roulement dont il essayait de deviner l'origine. Une à une, les hypothèses rationnelles s'avèrent erronées : ce n'était pas une voiture, ce n'était pas une charrette non plus car on n'entendait qu'une roue et aucun trot de cheval, ni de battement de pieds. Il vit seulement une brouette qui courait toute seule sans que personne ne la poussât. Pourtant, la quête de sens ne cesse pas car l'homme a besoin des certitudes du

¹ Maupassant, Guy de, *La Peur*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 205.

monde réel palpable, des balises de salut, bref il a besoin de comprendre alors même qu'il est en proie à une forte dépendance au mystère :

Est-ce bête, dites ? Mais quelle peur ! En y réfléchissant, plus tard, j'ai compris ; un enfant, nu-pieds, la menait sans doute cette brouette ; et moi, j'ai cherché la tête d'un homme à la hauteur ordinaire !

Comprenez-vous cela ... quand on a déjà dans l'esprit un frisson de surnaturel ... une brouette qui court ... toute seule ... Quelle peur !¹

A plusieurs reprises, le récit fait place à des réflexions sur le phénomène de la peur et le rapport qu'il entretient avec le fantastique. En plus, il y a une double référence à la société littéraire, notamment à Tourgueniev et à Gustave Flaubert, car le narrateur premier (dans ce cas, extradiégétique et hétérodiégétique) raconte une histoire que son ami Tourgueniev avait racontée un soir chez Gustave Flaubert. Par ce renvoi à l'auteur réel, Maupassant, ami de Tourgueniev et de Flaubert, on reconnaît la préoccupation de Maupassant pour le sort du fantastique et du mystère en général, manifestée dans ses articles théoriques. La préoccupation de Maupassant est de trouver la voie littéraire qui permette au surnaturel de survivre, de se réinventer à une époque qui annonce un avenir où « nos petits-enfants s'étonneront des croyances naïves de leurs pères à des choses si ridicules et si invraisemblables » et où ils ne sauront peut-être jamais ce « qu'était autrefois *la nuit, la peur du mystérieux, la peur du surnaturel* »². Le mode analogique du « comme si » (« ce fut tout à coup *comme une apparition fantastique* » ; « comme un décor de drame ») entre dans la stratégie savante de coudoyer le fantastique plutôt que d'y plonger directement et invraisemblablement (pour un lecteur qui ne croirait plus sans hésitation au surnaturel) :

Quand l'homme croyait sans hésitation, les écrivains fantastiques ne prenaient point de précaution pour dérouler leurs surprenantes histoires. Ils entraient, du premier coup, dans l'impossible et y demeuraient, variant à l'infini les combinaisons invraisemblables, les apparitions, toutes les ruses effrayantes pour enfanter l'épouvante. Mais, quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du

¹ Maupassant, Guy de, *La Peur*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 207.

² Maupassant, Guy de, *Le Fantastique*, in *Le Gaulois*, 7 octobre 1883, no. 427, p. 1 (numérisé).

*surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement.*¹

Bien que l'incipit ne soit pas l'unique endroit d'ancrage réaliste des contenus et des formes narratives du fantastique, il est l'endroit le plus saillant aux yeux du lecteur puisque c'est là que le lecteur entre en contact avec l'univers fictionnel et, en absence d'indications paratextuelles (sous-titre, épigraphe, etc.), c'est toujours à cet endroit que s'inscrivent les données du contrat de lecture. A cet endroit précis le récit fantastique ne diffère en rien du texte réaliste qui doit répondre aux deux exigences dont parle Jacques Dubois : ouvrir la fiction et authentifier son dire, tout en masquant « le caractère fictif de son geste initial »². Ce qui diffère c'est la nature **invraisemblable** de la fiction mise en train par l'incipit du texte fantastique. Cela entraîne parfois une préoccupation insistante à annoncer le caractère insolite et invraisemblable de l'histoire et en même temps à en garantir l'authenticité, le plus souvent dans les récits à cadre, par la mise en scène d'un narrateur second intradiégétique, un « raconteur » qui rapporte des événements auxquels il a été témoin ou y a participé directement (le « je » étant garant de ses dires). La ruse héritée de la tradition des contes racontés dans un cercle d'amis ou autour du feu, une tradition que la nouvelle bocaccienne affirme et que Goethe refonde, la ruse donc, l'illusion essentielle à la conversation, est que pour qu'une histoire mérite d'être racontée, pour qu'une histoire soit intéressante il faut qu'elle soit vraie ou que le conteur détienne l'art de la faire passer pour telle. Puisque l'essence même du fantastique, d'où le mot « fantastique », est la nature invraisemblable, irréelle, surnaturelle de l'événement à raconter, le souci pour l'affirmation et la réitération de la « vérité » et de la « réalité » de l'histoire devient dans plus d'un endroit stratégie d'ouverture narrative.

Observons à ce titre quelques incipits fantastiques, remontant à Nodier et allant jusqu'à Maupassant, Villiers de l'Isle-Adam ou Barbey d'Aurevilly :

- *Et toi, dit Anastase, ne nous feras-tu pas aussi un conte de revenants ?...*
- *Il ne tiendrait qu'à moi, répondis-je ; car j'ai été témoin de **la plus étrange apparition** dont il ait jamais été parlé depuis Samuel ; **mais ce n'est pas un conte, vraiment ! c'est une histoire véritable.***

¹ Maupassant, Guy de, *Le Fantastique*, in *Le Gaulois*, 7 octobre 1883, no. 427, p. 1 (numérisé).

² Dubois, J., *Une écriture à saturation. Les présupposés idéologiques dans l'incipit du Nabab*, Etudes Littéraires, Presses de l'Université Laval, Québec vol. 4, no. 3, 1971, cité par Goldenstein, J.-P., *Pour lire le roman*, De Boeck-Duculot, Bruxelles-Paris-Louvain-la-Neuve, 1989, p. 75.

- *Bon ! murmura le substitut en pinçant les lèvres ; y a-t-il quelqu'un aujourd'hui qui croie aux apparitions ?*
- *Vous y auriez peut-être cru aussi fermement que moi, repris-je, si vous aviez été à ma place.*

Eudoxie rapprocha son fauteuil du mien, et je commençai : ¹

Le narrateur d'*Inès de Las Sierras* affirme hautement l'authenticité de ses dires, il va raconter une histoire qui est à la fois extraordinaire et vraie : « mais ce n'est pas un conte, vraiment ! c'est une histoire véritable ». Si on considère que la conception du récit bref a été renouvelée par l'introduction du terme « nouvelle » au sens que les deux critères majeurs selon Boccace étaient la nouveauté et la véracité des récits que les dix narrateurs du *Décameron* proclamaient dès le début de leurs histoires, le récit fantastique (qui est appelé souvent « nouvelle fantastique ») est construit de manière à conjuguer invraisemblable et vérité : plus l'histoire est incroyable plus la proclamation de vérité est forte (le questionnement sur la réalité d'un événement étrange est du fait de sa dramatisation à l'intérieur du récit une proclamation indirecte de sa réalité).

On peut parler d'un rituel de mise en scène des « histoires vraies » dans les contes à cadre à conteur désigné. Nous prenons un autre exemple, le conte de Maupassant, *Apparition* :

*C'était à la fin d'une soirée intime, rue de Grenelle, dans un ancien hôtel, et chacun avait son histoire, **une histoire qu'il affirmait vraie.***

Alors le vieux marquis de la Tour-Samuel, âgé de quatre-vingt-deux ans, se leva et vint s'appuyer à la cheminée. Il dit de sa voix un peu tremblante :

*– Moi aussi, je sais **une chose étrange, tellement étrange**, qu'elle a été l'**obsession** de ma vie. Voici maintenant cinquante-six ans que cette aventure m'est arrivée, et il ne se passe pas un mois sans que je la revoie en rêve. Il m'est demeuré de ce jour-là une marque, **une empreinte de peur**, me comprenez-vous ? Oui, j'ai subi **l'horrible épouvante** pendant dix minutes, d'une telle façon que depuis cette heure une sorte de **terreur constante** m'est restée dans l'âme. [...]*

*Cette histoire m'a **tellement bouleversé** l'esprit, a jeté en moi un **trouble si profond, si mystérieux, si épouvantable**, que je ne l'ai même jamais racontée. [...]*

¹ Nodier, Ch., *Inès de Las Sierras* (1837), in *Récits fantastiques*, Collection « Lire et voir les classiques », dirigée par Cl. Aziza, Préface et commentaires de D. Mortier, Presses Pocket, Paris, 1992, p. 19.

*Je vais vous dire l'aventure telle quelle, sans chercher à l'expliquer. Il est bien certain qu'elle est explicable, à moins que je n'aie eu mon heure de folie. Mais non, je n'ai pas été fou, et je vous en donnerai la preuve. Imaginez ce que vous voudrez. Voici les faits tout simples.*¹

Dans l'économie du texte, le métadiscours qui prépare l'auditoire à une histoire étrange, mystérieuse et épouvantable occupe une page sur les huit pages du conte. La promesse d'une aventure singulière est doublée de la garantie d'authenticité par la mise en relief du sujet : « Oui, **j'**ai subi l'horrible épouvante », « cette heure une sorte de terreur constante **m'**est restée dans l'âme », « **je** vais vous dire l'aventure telle quelle », « à moins que **je** n'aie eu mon heure de folie », « **mais non, je** n'ai pas été fou, et **je** vous en donnerai la preuve ».

L'aventure est doublement singulière, au niveau diégétique (puisqu'elle retrace une histoire épouvantable qui a marqué à jamais le personnage âgé de quatre-vingt-deux ans et par là détenteur d'autorité) et au niveau narratif (car c'est pour la première fois que le marquis en fait le récit).

La « différenciation » dont parle Jean Bellemin - Noël² est de même outil d'amplification de la vraisemblance et de la crédibilité des événements racontés. Elle se matérialise par le partage des rôles narratifs (le narrateur n'est pas protagoniste ou, dans les récits enchâssés, le narrateur premier est parfois observateur et fait des commentaires sur les changements de physionomie du narrateur second au fur et à mesure que ce dernier avance dans son histoire). La « différenciation » est également illustrée par la succession temporelle, qui peut être dans le cas du narrateur homodiégétique un partage des rôles narratifs - personnage / narrateur (acteur / aucteur) : le personnage, à l'âge mûr, raconte ce qui lui est arrivé, en faisant retour sur un moment qu'il raconte après coup, parfois après une longue période de temps. C'est le cas du vieux marquis de la Tour-Samuel dans *Apparition* mais aussi du vicomte de Brassard dans le *Rideau cramoisi* (Barbey d'Aurevilly), du prêtre Romuald dans *La Morte Amoureuse* (Th. Gautier), ou encore de la

¹ Maupassant, Guy de, *Apparition*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 159-160.

² La séparation entre protagoniste et narrateur : « le pathétique gagne toujours à être mis à distance. Un témoin est mieux placé qu'une victime pour rendre compte de l'importance des affects que celle-ci éprouve, puisqu'il les déchiffre dans leurs signes irrécusables ; aux signes qu'il constate il substitue des signes linguistiques, et le processus de verbalisation tire de son propre travail un surcroît d'efficacité. » Bellemin-Noël, J., « Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques », in *Littérature*, no.2 mai 1971, Larousse, Paris, p. 105.

position rétrospective du narrateur dans la clôture de la nouvelle *La hanul lui Mânjoală* (Ion Luca Caragiale) et de la distance temporelle de 7 ans entre l'événement et le moment de la narration dans *Remember* (Mateiu Caragiale). La mention de la distanciation temporelle entre le moment de l'histoire et le moment de la narration est souvent doublée d'un commentaire métadiscursif qui porte sur le caractère étrange de l'histoire. On cite à ce propos l'incipit de la *Morte Amoureuse* et celui de *Remember* :

*Vous me demandez, frère, si j'ai aimé ; oui. C'est une histoire singulière et terrible, et, quoique j'aie soixante-six ans, j'ose à peine remuer la cendre de ce souvenir. Je ne veux rien vous refuser, mais je ne ferais pas à une âme moins éprouvée un pareil récit. Ce sont des événements si étranges, que je ne puis croire qu'ils me soient arrivés. J'ai été pendant plus de trois ans le jouet d'une illusion singulière et diabolique.*¹ (« La Morte Amoureuse »)

*Sunt vise ce parcă le-am trăit cândva și undeva, precum sunt lucruri viețuite despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vis. La asta mă gândeam deunăzi seara când rătăcind printre hârtiile mele ca să văd ce se mai poate găsi de ars – hârtiile încurcă – am dat peste o scrisoare care mi-a deșteptat amintirea unei întâmplări ciudate, așa de ciudată că, de n-ar fi decât șapte ani de când s-a petrecut, m-aș simți cuprins de îndoială, aș crede că într-adevăr am visat numai, sau că am citit-o ori auzit-o demult.*² (Remember)

¹ Gautier, Th., *La Morte Amoureuse*, in *Récits fantastiques*, Flammarion, Paris, 1981, p. 117.

² Caragiale, M.I., *Remember*, in *Opere*, Academia Română, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001, p. 35.

« Il est des rêves qu'il nous semble avoir vécus jadis quelque part, comme il est des choses vécus dont on se demande si ce ne furent pas des rêves. C'est à quoi je songeais l'autre soir, lorsque, fouillant dans mes papiers pour voir ce que je pouvais encore trouver à brûler – les papiers compliquent tout – je suis tombé sur une lettre qui a réveillé en moi le souvenir d'une aventure insolite, **si étrange que, n'eût-elle pas eu lieu tout juste il y a sept ans**, j'en douterais pleinement à présent, je croirais qu'en fait ce n'était qu'un rêve ou encore quelque récit lu ou entendu il y a fort longtemps. » La traduction appartient à Claude B. Levenson, in *Les Seigneurs du Vieux-Castel (précédé de Remember)*, Lausanne, 1969, p. 17.

Nous avons modifié la traduction de „*așa de ciudată că, de n-ar fi decât șapte ani de când s-a petrecut*” qui, dans la variante de Claude B. Levenson était « *si étrange que si elle ne remontait à plus de sept ans* » par « *si étrange que, n'eût-elle pas eu lieu tout juste il y a sept ans* ». Dans la traduction de Claude B. Levenson le posé de l'hypothèse est que l'événement remonte à plus de sept ans, or dans le texte original de Mateiu Caragiale le posé est que l'événement s'est produit il y a sept ans tout juste. Le traducteur a créé un contre-sens dans le rapport entre les propositions, d'une part entre la proposition relative et la subordonnée de conséquence et, d'autre part, entre cette dernière et la subordonnée conditionnelle, car c'est justement parce qu'il n'y a pas un laps de temps trop grand entre le moment où l'événement est arrivé et le moment du récit, que l'« aventure insolite » garde sa réalité, sa vraisemblance. Son aspect est tellement bizarre, tellement irréel et invraisemblable que si le souvenir n'en était pas encore vif chez le narrateur, elle semblerait un

Bien que les deux textes soient fondamentalement différents tant par la tonalité que par la portée du fantastique (un fantastique créé selon recette, dans le cas de Gautier et un fantastique épuré dont on ne conserve que la nostalgie du mystère chez Mateiu Caragiale), il faut souligner la remarquable identité de la structure consécutive dans les deux incipits.

Le rapport entre la distanciation temporelle et le commentaire sur le type d'histoire à raconter est le plus souvent de type **concessif** et **consécutif** : / *Bien que* l'aventure soit arrivée il y a tant d'années, elle a été *si (tellement) étrange, si extraordinaire, si ... que* son souvenir est resté vif en moi¹ / (- d'où la fonction légitimante de l'incipit). Si la concession tient à l'aspect narratif (justification de la prise de parole), le rapport de conséquence qui se sert d'un vocabulaire spécialisé du surnaturel (« une chose étrange, tellement étrange que », « ce sont des événements si étranges que », « cette histoire m'a tellement bouleversé l'esprit ...que », etc.) exhibe dès l'incipit la valeur théatique des faits car ceux-ci ont laissé des traces (conséquences).

Dans la même optique, l'incipit de *Remember* fait de la distanciation temporelle argument de la réalité de « l'aventure insolite, tellement insolite » (indexation réaliste) : c'est parce qu'il n'y a que sept années entre l'événement étrange et le moment où le narrateur trouve la lettre d'Aubrey de Vere et commence à relater son histoire que le souvenir de cet événement bien réel est encore vif. La force de l'indexation réaliste est la manière dans laquelle l'affirmation de la « vérité » de l'événement est camouflée par une indication temporelle dans une expression hypothétique. Mais Mateiu Caragiale utilise le motif de la lettre comme principe déclencheur de l'activité narrative, le motif de la distanciation temporelle étant utilisé de manière plutôt ludique, au sens artistique et littéraire. Chaque fois que le laps de temps séparant les deux moments est mentionné (dans l'incipit, avant que le narrateur ne commence à raconter le drame ténébreux ; à la fin de son

simple rêve ou un conte d'autrefois. D'ailleurs, le souci de Mateiu Caragiale est de donner à un événement vécu l'apparence d'un morceau de roman, de transformer le vécu dans du littéraire.

¹ Observons ces fragments :

« Tous ces détails me sont encore aussi présents que s'ils dataient d'hier (pourtant, une quarantaine d'années sépare les deux moments, n.n), et, quoique je fusse dans un trouble extrême, rien ne m'échappait. » Gautier, Th., *La Morte Amoureuse*, in *Récits fantastiques*, Flammarion, Paris, 1981, p. 121.

« Moi aussi, je sais **une chose étrange, tellement étrange**, qu'elle a été l'**obsession** de ma vie. Voici maintenant cinquante-six ans que cette aventure m'est arrivée, et il ne se passe pas un mois sans que je la revoie en rêve. [...] Cette histoire m'a **tellement bouleversé** l'esprit, a jeté en moi un **trouble si profond, si mystérieux, si épouvantable**, que je ne l'ai même jamais racontée. » Maupassant, Guy de, *Apparition*, in *Contes fantastiques complets*, Ed. Marabout, 2005, p. 159-160.

récit ; dans la clausule qui est une sorte de coda) c'est pour en souligner à la fois le caractère réel et mystérieux car c'est toujours le temps qui trouble les souvenirs et les fait « surnager au-dessus d'un brouillard aux confins de la réalité et de l'imagination » de manière qu'un fait vécu semble n'avoir été qu'un songe ou un « récit lu ou entendu une fois, quelque part, jadis, il y a longtemps, très longtemps »¹. Finalement le salut vient par voie littéraire et la phrase du tout début - « Il est des rêves qu'il nous semble avoir vécus jadis quelque part, comme il est des choses vécus dont on se demande si ce ne furent pas des rêves » - trouve sa matérialisation fictionnelle puisque le récit finit symétriquement par la même idée et le lecteur vient de lire une histoire si étrange, si insolite et mystérieuse qu'elle semble un rêve (ou un récit lu quelque part - or le lecteur vient d'achever la lecture du récit « Remember »).

Parmi les fonctions de l'incipit, la fonction codifiante est fortement marquée dans le récit fantastique. La codification concerne le type de récit et l'ouverture d'un horizon d'attente pour le lecteur qui est averti sur le type d'histoire devant lequel il se trouve : une histoire inouïe, inquiétante, singulière mais vraie. Ce topos préparatoire de l'histoire à raconter est également une préparation à l'ouverture, une préparation au passage d'un avant-texte et d'un hors-texte réaliste à une diégèse qui brouille les constantes de l'univers familier du lecteur, autrement dit c'est un passage qui a une double fonction, à la fois de ne trop brusquer le lecteur en l'arrachant tout d'un coup à son univers familier et de le séduire suffisamment par la tentation de l'insolite (ou la « séduction de l'étrange » selon la formule de Louis Vax²) pour qu'il réclame la suite. Certes, dans le fantastique la fonction séductive de l'incipit repose justement sur la spéculation sur « l'extra-ordinaire que produit une rupture initiale avec la « positivité » ordinaire » dont parle Charles Grivel³. Lorsqu'il s'agit de l'incipit métadiscursif, comme c'est le cas des exemples ci-dessus, mais aussi de l'incipit de *l'Intersigne* que nous citerons dans ce qui suit, l'entrée dans la fiction passe pour le lecteur par l'expérience médiatisée de l'étonnement à travers les qualificatifs « extra-ordinaires » que le narrateur emploie pour rendre compte de l'événement qu'il est

¹ Caragiale, M., *Remember*, in *Les Seigneurs du Vieux-Castel (précédé de Remember)*, traduction en français de Claude B. Levenson, Lausanne, 1969, p. 39.

² Vax, L., *La séduction de l'étrange. Etude sur la littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965.

³ Cf. Le Gall, J., *op.cit.*, p. 87.

en train de raconter. On exhibe dès l'incipit un programme que le récit devra accomplir. Ainsi de *L'Intersigne* de Villiers de l'Isle-Adam :

*Un soir d'hiver qu'entre gens de pensée nous prenions le thé, autour d'un bon feu, chez l'un de nos amis, le baron Xavier de la V*** (un pâle jeune homme que d'assez longues fatigues militaires, subies, très jeune encore, en Afrique, avaient rendu d'une débilité de tempérament et d'une sauvagerie de mœurs peu communes), la conversation tomba sur un sujet des plus sombres : **il était question de la nature de ces coïncidences extraordinaires, stupéfiantes, mystérieuses, qui surviennent dans l'existence de quelques personnes.***

*– Voici une histoire, nous dit-il, que je n'accompagnerai d'aucun commentaire. **Elle est véridique. Peut-être la trouverez-vous impressionnante.***¹

Le démonstratif cataphorique dans « ces coïncidences extraordinaires, stupéfiantes, mystérieuses, qui surviennent dans l'existence de quelques personnes » feint de donner pour du connu, voire du possible, l'expérience des coïncidences stupéfiantes, notamment des rêves prémonitoires. Un artifice linguistique, le « ce » cataphorique, sert le mieux à instaurer un pacte de lecture et un rapport de connivence avec le lecteur. Mais le statut ambigu du démonstratif, comprenant à la fois une partie de défini (du connu) et une partie d'indéfini (du nouveau), marie le renvoi à une réalité extralittéraire, en faisant appel aux connaissances culturelles du lecteur (« ces coïncidences ») et l'identification immédiate des « coïncidences » dont il est question à travers des propriétés en structure relative (« extraordinaires, stupéfiantes, mystérieuses, qui surviennent dans l'existence de quelques personnes ») qui permettent la justification d'une telle identification singulière². A cet emploi du démonstratif cataphorique permettant le mariage de l'insolite et du réel s'ajoute le commentaire du narrateur intra / homodiégétique sur l'histoire que le lecteur est en train de lire : « *Voici une histoire, nous dit-il, que je n'accompagnerai d'aucun commentaire. Elle est véridique. Peut-être la trouverez-vous impressionnante* ». La suite de la nouvelle se chargera d'actualiser ces prémisses : la mise en scène d'une histoire réelle où il est question des rares coïncidences extraordinaires, stupéfiantes et mystérieuses qui arrivent parfois dans la vie de certains d'entre nous. Quel autre commentaire à ajouter sinon

¹ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Intersigne*, in *Contes cruels*, Editions Garnier-Flammarion, Paris, 1980, p. 260.

² Dominique Maingueneau note à propos de ce type d'emploi du démonstratif qu'il « provoque l'identification immédiate du référent en fournissant grâce aux modifieurs du nom les propriétés qui permettent de justifier une telle identification ». Maingueneau, D., *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Nathan/HER, Paris, 2000, p. 173.

l'exemplification d'un tel engagement ? (le rêve prémonitoire de Xavier et la mort de l'abbé Maucombe). Tel le rêve de Xavier qu'on interprétera, après coup, comme prémonitoire, l'incipit a un rôle fortement prédictif. Si le titre « L'Intersigne » ne dévoile son sens prédictif qu'aux lecteurs qui connaissent la superstition locale du folkore breton où « intersigne » signifie « avertissement de la mort d'un proche », l'incipit est plus direct. Les premières lignes du récit nous informent sur le type d'histoire - « ces coïncidences extraordinaires » - pourtant le sémantisme du démonstratif ne sera totalement rempli qu'une fois la lecture du récit achevée.

Encore un exemple de préparation métadiscursive à l'histoire extra-ordinaire et vraie chez Barbey d'Aurevilly, où l'explosion de la cruauté et de la violence sont une autre version de l'inouï et de l'extra-ordinaire, de l'Enfer qui ne doit pas être cherché ailleurs mais bien parmi nous car, comme le précise le conteur du *Dessous de cartes d'une partie de whist*, « là où on le croit le moins, on le trouve ! ». « *Ces* histoires atroces qui font frémir » (on souligne de nouveau l'emploi du démonstratif cataphorique), comme le craint et l'espère à la fois la jeune Sibylle, sont des histoires bien réelles dont le narrateur affirme l'authenticité (« tout est vrai et *réel* comme la petite ville où elle s'est passée »). A la redondance des deux adjectifs et à l'italique, le narrateur premier ajoute, en incise, un geste référentiel par la notation du fait que le conteur avait peint cette ville « si ressemblante que quelqu'un, moins discret que lui, venait d'en prononcer le nom »¹.

D'ailleurs, si la critique a été tellement féroce à la parution des *Diaboliques* c'est aussi parce que derrière les masques des personnages on a deviné les noms des personnes réelles qui en avaient été les modèles et parce que Barbey lui-même n'a point hésité à orienter les critiques vers une lecture de ce type. Cependant, dans l'avant-texte et dans le hors-texte, l'affirmation de la vérité des histoires dans la préface de 1874 qui va dans le sens de l'anticipation de l'accusation d'immoralité de ses nouvelles (la défense de Barbey est construite en effet comme une contre-accusation - c'est l'époque qui a été immorale, non pas son ouvrage) n'a pas la même fonction que la prétention de vérité de l'histoire, réitérée dans le texte-même. Celle-ci tient à l'art de la parole conteuse, à une stratégie de « ricochets de conversation » (selon le titre initial du projet prévu par Barbey, qui allait rassembler dix nouvelles, l'accent étant mis sur le cadre narratif des nouvelles) et à

¹ Barbey d'Aurevilly, J., *Le Dessous de cartes d'une partie de whist*, in *Les Diaboliques*, Collection Folio Classique, Editions Gallimard, Paris, 2003, p. 182.

l'accroche de *l'auditeur* car le lecteur des *Diaboliques* doit savoir « écouter » plutôt que lire les récits. L'épigraphe du *Rideau cramoisi*, le vocable anglais « Really. », est à la fois tic conversationnel, allusion à la société haute-bourgeoise et à la ville de province, destination des vacances des nobles anglais, cadre du *Dessous de cartes d'une partie de whist*, côté snobe des salons, et une première donnée du pacte de lecture : l'histoire qu'on est en train de lire est réelle (ou construite comme si elle était réelle).

Cependant, l'entrée dans la matière « diabolique » des histoires se fait de manière progressive chez Barbey, elle suit un long préambule qui présente des descriptions des villes, des descriptions des salons et fait place à la critique voilée des mœurs ou à des analepses qui retracent l'histoire des personnages et le plus communément de celui à qui on délègue la parole, « le conteur ». On y reconnaît des stratégies de retardement, de suspense et, au terme des six nouvelles, une certaine « ritualisation » de la parole conteuse. Bien que les histoires des *Diaboliques* ne présentent pas de « diableries » au sens propre du terme, comme l'auteur s'en défend dans la préface à la première édition, elles ne sont pas moins fantastiques justement par la monstration nue d'une naturalisation de la cruauté, de la violence, de l'horreur à dimensions surnaturelles au cœur même du quotidien humain.

La promesse d'un événement qui dépasse les limites de l'admissible réel mais que le narrateur / le personnage assure d'avoir « vraiment » vécu est intimement lié à un rituel de la parole conteuse, dans sa variante traditionnelle du récit encadré, héritière de l'oralité populaire ou dans sa forme moderne d'une conscience subjective qui doit « se raconter », puisque le récit, en tant que « capacité fondamentale de l'espèce humaine »¹, est organisateur de notre existence par la transposition des événements en récit. Celui qui raconte doit anticiper le doute de celui qui écoute (lit) de sorte que, plus l'événement est bizarre, fantastique, incroyable, plus d'effort de « vraisemblabilisation » est grand². Notre vie individuelle mais aussi la vie collective est faite d'une succession d'événements et ce

¹ Molino, J., Lafhail-Molino, R., *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Léméac / Actes Sud, 2003.

² On retrouve la même idée chez N. Manolescu, dans son article sur l'art des récits de V. Voiculescu : „Cel ce povestește are de înfruntat îndoiala celor ce ascultă; și se străduiește a se face crezut. În fond, *Povestirile* cunosc, toate, această situație-tip, originară, constituindu-se ca un demers conștient, ca o tehnică, în fine, ca o artă de a impune drept reale niște întâmplări inventate, sau numai posibile, de a crea și întreține iluzia adevărului lor.”

« Celui qui raconte doit affronter le doute de celui qui écoute ; et il s'efforce de se faire croire. En fait, *Povestirile (Les Récits)* présentent tous la même situation-type, originaire, qui se veut une démarche consciente, une technique, bref, l'art d'imposer comme réels des événements imaginés ou seulement possibles, de créer et d'entretenir l'illusion de leur vérité. » (n.t.) Manolescu, N., „Povestirile lui V. Voiculescu”, in *Luceafărul*, nr. 2, 1971, p. 1.

sont les événements les plus marquants (appelons-les, extraordinaires - au sens figuré général du terme - importants, résonnants) qui rythment le cours: « l'événement est la matière même avec laquelle nous tissons les fils des différentes histoires dans lesquelles nous sommes insérés et c'est grâce à cette mémoire autobiographique que nous construisons notre identité personnelle »¹. Mais raconter un événement surnaturel personnel est synonyme de revivre sur le mode discursif la chose fantastique, une expérience des plus conscientes, des plus dysphoriques, émouvantes et déstabilisantes puisque cela équivaut à revivre l'événement dans son état le plus pur car dépouillé de la gratuité et de l'implication inconsciente qui accompagne le vivre-ici-maintenant. Ainsi du vicomte de Brassard qui **se défend de** revivre la peur ressentie tout jeune dans la chambre au rideau cramoisi : « « J'ai habité là ... Diable ! il y a tout à l'heure trente-cinq ans ! derrière ce rideau ... qui semble n'avoir pas été changé depuis tant d'années, et que je trouve éclairé, absolument éclairé, comme il était quand ... ». *Il s'arrêta encore, réprimant sa pensée* ; mais je tenais à la faire sortir »². Ainsi en est-il de ces récits de Maupassant à « incipits-confessions »³, tels que *La Nuit* ou *Qui sait ?*, où l'acte de raconter par écrit se double d'une quête de sens et le discours sur le discours devient un discours sur la possibilité ou plutôt l'impossibilité de raconter « le bizarre », « l'inexplicable », « l'incompréhensible », bref « l'indicible » :

J'aime la nuit avec passion. Je l'aime comme on aime son pays ou sa maîtresse, d'un amour instinctif, profond, invincible. Je l'aime avec tous mes sens, avec mes yeux qui la voient, avec mon odorat qui la respire, avec mes oreilles qui en écoutent le silence, avec toute ma chair que les ténèbres caressent. [...]

*Ce qu'on aime avec violence finit toujours par vous tuer. **Mais comment expliquer ce qui m'arrive ? Comment même faire comprendre que je puisse le raconter ? Je ne sais pas, je ne sais plus, je sais seulement que cela est. – Voilà.***⁴ (« La Nuit »)

La nuit débute *in medias res* par la confession du narrateur extra-homodiégétique quant à sa passion sensuelle pour la nuit. Le récit semble se développer à partir de la phrase

¹ Molino, J., Lafhail-Molino, R., *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Léméac / Actes Sud, 2003.

² Barbey d'Aurevilly, J., *Le Rideau cramoisi*, in *Les Diaboliques*, Coll. Folio Classique, Editions Gallimard, Paris, 2003, p. 41.

³ Anghel, L., *Modèles narratifs dans les contes et les nouvelles de Guy de Maupassant*, Editura Universității din București, București, 2004, p. 212.

⁴ Maupassant, Guy de, *La Nuit*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 324.

initiale « j'aime la nuit avec passion » par des amplifications progressives en anaphores rhétoriques (j'aime la nuit / je l'aime comme .../ je l'aime avec...) ou par des enchaînements (anadiplose ou concaténation) qui s'accompagnent de gradations et de variations ayant pour effet une sorte de recherche du terme juste à même de rendre clair et dicible ce qui semble impossible à expliquer et à raconter mais aussi une sorte d'autoréflexion, résultat d'un effort de remémoration et de compréhension au moyen des rajouts et des autocorrections (« les filets de gaz, de *vilain gaz sale* » ; « regarder l'*avenue, la longue et admirable avenue étoilée*, allant vers Paris entre deux lignes de feux, et *les astres ! Les astres là-haut, les astres inconnus* jetés au hasard » ; « par *la nuit, par cette nuit impénétrable* » ; « un *frisson* singulier m'avait saisi, *une émotion* imprévue et puissante, une *exaltation* de ma pensée qui touchait à la folie » ; « et *des nuages, de gros nuages noirs* s'étendaient lentement sur le ciel »).

La chose fantastique est le récit-même en tant que résultat de l'acte de raconter car la phrase qui fait le passage entre l'incipit et le récit proprement-dit (« Ce qu'on aime avec violence finit toujours par vous tuer ») ouvre de même l'isotopie de la mort, notamment d'un « je » narrateur dont la voix se fait entendre de l'au-delà. La clause finale oriente l'interprétation du verbe « pouvoir » dans la phrase interrogative initiale (« Comment même faire comprendre que je puisse le raconter ? ») du côté de la valeur modale de la possibilité plutôt que de la capacité interne puisque le « je » *peut* raconter, bien que le moment du récit soit postérieur au moment de l'histoire dont la fin laisse entendre la mort imminente du narrateur : « Des marches encore...puis du sable ... de la vase ... puis de l'eau ...j'y trempai mon bras ... elle coulait ... elle coulait ... froide ... froide ... froide ... presque gelée ... presque tarie ... presque morte. Et je sentais bien que je n'aurais plus jamais la force de remonter ... et que j'allais mourir là ... moi aussi, de faim – de fatigue – et de froid »¹.

Le verbe « pouvoir » est de même employé dans l'ouverture interrogative de la nouvelle *Qui sait ?*, où, associé au futur et à l'interrogation, il porte plutôt sur la capacité interne du sujet, capacité psychique de revivre le cauchemar, « l'intolérable cauchemar » le temps de l'acte d'écriture comme s'il s'agissait d'une intervention chirurgicale sur le vif au terme de laquelle on aurait extirpé le mal.

¹ Maupassant, Guy de, *La Nuit*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 328.

Mon Dieu ! Mon Dieu ! Je vais donc écrire enfin ce qui m'est arrivé ! Mais le pourrai-je ? l'oserai-je ? cela est si bizarre, si inexplicable, si incompréhensible, si fou !

Si je n'étais sûr de ce que j'ai vu, sûr qu'il n'y a eu, dans mes raisonnements, aucune défaillance, aucune erreur dans mes constatations, pas de lacune dans la suite inflexible de mes observations, je me croirais un simple halluciné, le jouet d'une étrange vision. Après tout, qui sait ?

Je suis aujourd'hui dans une maison de santé ; mais j'y suis entré volontairement, par prudence, par peur ! Un seul être connaît mon histoire. Le médecin d'ici. Je vais l'écrire. Je ne sais pas trop pourquoi ? Pour m'en débarrasser, car je la sens en moi comme un intolérable cauchemar.

La voici :¹ (« Qui sait ? »)

L'incipit y est séductif tant par le manque d'information ou plutôt par l'information négative (l'histoire annoncée est « **in**explicable », « **in**compréhensible ») que par le déplacement de l'attention sur le discours au détriment de l'histoire car si l'on insiste sur l'indicibilité d'une histoire incroyable, inexplicable, incompréhensible c'est aussi pour détourner l'œil de la question de la vraisemblance. Ce détournement se fait par une forte manipulation qui porte tant sur le dire (la prétéition² est très efficace couplée au motif de l'irreprésentable, de l'indicible : « Mais le pourrai-je ? »), que sur le dit, de par la forme interrogative à forte visée émotive, centrée sur le « je », où l'interrogation est « une affirmation suspendue, imaginativement empêchée par des forces affectives »³ : « Mais le pourrai-je ? l'oserai-je ? cela est si bizarre, si inexplicable, si incompréhensible, si fou ! ».

Par conséquent, dire l'événement revient parfois à dire l'impossibilité de le dire, une stratégie qui réunit les deux mouvements à la fois : l'indexation réaliste et le ravage fantastique car dire l'impossibilité de dire présuppose que le narrateur soit tellement ravagé par l'événement qui lui est arrivé qu'il a du mal à trouver les mots qui décrivent ce

¹ Maupassant, Guy de, *Qui sait ?*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 355.

² Un autre exemple de prétéition, cette figure de la feinte, dans les descriptions à fonction d'indexation réaliste et d'annonce de la rupture fantastique, dans *Arria Marcella* : « Le corricolo, avec ses grandes roues rouges, son strapontin constellé de clous de cuivre, son cheval maigre et plein de feu, harnaché comme une mule d'Espagne, courant au galop sur les larges dalles de lave, est trop connu pour qu'il soit besoin d'en faire la description ici, et d'ailleurs nous n'écrivons pas des impressions de voyage sur Naples, mais le simple récit d'une aventure bizarre et peu croyable, quoique vraie » Gautier, Th., *Arria Marcella*, op. cit, p. 238.

³ Fromilhague, C., *Les figures de style*, Editions Nathan, Paris, 1995, p. 105.

qui, paradoxalement, n'aurait d'existence que dans les mots. « Pour l'écrivain », dit J. Bellemin – Noël, « le meilleur moyen d'éviter que le lecteur ne se pose une question sur la vraisemblance des faits allégués consiste à détourner son attention sur une sorte de leurre, en faisant ostensiblement du « moment de la narration » un pseudo-personnage distinct. [...] C'est du même geste qu'on intensifie le retentissement des événements et qu'on esquive l'accusation d'invraisemblance, en posant en écran un faux problème (ou du moins un problème accessoire). Car dans les deux cas on valorise *le discours* au détriment de *l'histoire* ; et la littérarité du texte s'en trouve affirmée, affermie »¹.

Une valorisation du discours au détriment de l'histoire, un fantastique né de la manière de dire une « illusion d'histoire »² - il en résulte que l'essence du récit fantastique en tant que genre ne consiste pas dans la seule histoire de quelques faits ou événements soi-disant surnaturels mais aussi dans le rapport que les événements entretiennent avec le réel posé par le récit et dans la manière d'en dire l'« impossible possibilité ».

On retient dans les incipits analysés le caractère thétique des événements à raconter, affirmé de manière explicite et directe par les commentaires métadiscursifs quasi ritualisés qui préparent l'entrée dans la matière du récit, dans une histoire que l'on annonce à la fois comme extraordinaire (où extra-ordinaire est à prendre au sens propre du terme) et comme vraie, ou mis en scène de manière implicite par une configuration réaliste (assez souvent à partir de localisations spatiales et temporelles absolues et procédant ensuite à des descriptions minutieuses dont le rôle est de créer l'illusion référentielle où l'on place pourtant des détails insolites à même de miner petit à petit les cadres de référence).

Jusqu'à ce point de notre analyse les exemples ont été pris dans leur majorité au fantastique français. L'explication en est le fait que les procédés d'indexation réaliste sur lesquels nous nous sommes penchés plus longuement tiennent à ce que Maupassant appelait « précaution » à dérouler les histoires fantastiques. Cet aspect est lié à un certain rituel et à une tradition de la mise en scène de la parole conteuse. L'incipit devient l'endroit stratégique où l'on procède conjointement à l'ouverture de la fiction, à l'authentification de

¹ Bellemin – Noël, J., « Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques », in *Littérature*, no.2 mai 1971, Larousse, Paris, p. 105.

² L'épigraphe de la nouvelle *Le Dessous de cartes d'une partie de whist* de Barbey d'Aurevilly est une sorte de mise en abîme, portant sur l'acte de conter, l'attente de l'auditoire et l'effet déconcertant qu'une histoire sans fin éclaircie peut avoir sur celui-ci:

- *Vous moquez-vous de nous, monsieur, avec une pareille histoire?*

- *Est-ce qu'il n'y a pas, madame, une espèce de tulle qu'on appelle du tulle illusion?*

son dire (l'illusion référentielle) et à une préparation du lecteur quant au type d'histoire qu'il va lire. Celles-ci sont les fonctions de tout incipit mais dans le fantastique poser la réalité de ce que le récit représente revient à poser la réalité des événements qui sortent du cadre familier de l'univers mimétique et possible. Au niveau textuel, dans les récits français soumis à notre examen, la prétention d'authenticité se traduit par des syntagmes du type : « le simple récit d'une aventure bizarre et peu croyable, quoique vraie », « une histoire singulière et terrible », « elle est véridique », « la plus étrange apparition [...] mais ce n'est pas un conte, vraiment ! c'est une histoire véritable », etc. C'est ainsi que l'une des stratégies d'ouverture narrative est la monstration de la nature invraisemblable de l'événement et la prise en charge de sa « réalité » à travers un rapport de type consécutif : « Ce sont des événements si étranges, que je ne puis croire qu'ils me soient arrivés ». De même la prétériton y est utilisée pour dire l'« indicibilité » de la chose fantastique, ce qui n'est en effet que l'assertion déguisée de son authenticité.

La construction des cadres de référence réalistes est fortement liée à l'aspect narratif. Puisque la critique s'est déjà beaucoup intéressée à cette problématique, nous n'avons pas fait de nomenclatures sur les types de narrateur, mais nous avons plutôt retenu la « différenciation » (partage des rôles narratifs et succession temporelle) en tant qu'amplificateur de vraisemblance. « Le pathétique », dit Jean Bellemin – Noël, « gagne toujours à être mis à distance »¹. La mention de la distanciation temporelle entre le moment de l'histoire et le moment de la narration est souvent doublée d'un commentaire sur le caractère étrange de l'histoire, occasion pour le narrateur de souligner à la fois la fantasticalité de l'histoire et sa véracité.

Le seul exemple tiré de la littérature roumaine mis en discussion pour la problématique de l'indexation réaliste et du désordre fantastique a été l'incipit de la nouvelle *Remember* de Mateiu Caragiale justement du point de vue de la distanciation et de l'usage qu'en fait l'écrivain roumain. Bien que du point de vue strictement historique Mateiu Caragiale ne se situe pas parmi les « fantastiqueurs » roumains du XIX^e siècle, son œuvre participe à cette seconde vague des années '30 qui contribue à la constitution d'un horizon d'attente du fantastique roumain et qui assure le passage vers sa deuxième étape

¹ Bellemin-Noël, J., « Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques », in *Littérature*, no. 2 mai 1971, Larousse, Paris, p. 105.

d'évolution¹. Tout comme Adrian Maniu, Mateiu Caragiale use des pouvoirs littéraires du fantastique de manière spéculative, en pleine conscience esthétique, de sorte que le récit s'écrit et se construit authentiquement avec du mystère et du non-dit². Son écriture du fantastique est une aventure littéraire, il maîtrise le jeu avec l'imagination et la fantaisie, le jeu avec les stratégies narratives ; comme le disait Barbey d'Aurevilly sur Edgar Allan Poe, il fait de l'aventure littéraire et des conventions narratives du fantastique de vrais tours de jongleur. C'est pourquoi le lecteur doit être un lecteur avisé, autant raffiné et initié que lui ; un emploi un peu maniériste du fantastique en tant qu'« exercice supérieur de littérature »³, où l'on nous fait voir non pas une littérature de l'extraordinaire et de l'exceptionnel mais l'extraordinaire de la littérature. C'est peut-être à cet aspect que renvoyait Lovecraft lorsqu'il parlait de l'évolution du récit fantastique dans les pays de l'Orient (la Roumanie étant aux portes de l'Orient) vers une littérature poétique où la force de la fantaisie imaginative domine l'effroi (n.t)⁴. Mais Mateiu Caragiale s'éloigne dans *Remember* du fond folklorique et c'est précisément cette voie folklorique, l'une des composantes et des orientations les plus importantes du fantastique roumain qui nous a conduits à analyser séparément quelques incipits fantastiques roumains dans leur rapport avec l'indexation réaliste sous-jacente au fantastique.

On a déjà parlé du rapport entre le fantastique, le genre bref et le rituel de la parole conteuse. De même, on a souligné, dans le chapitre sur l'histoire du fantastique roumain, le rapport intime que sa naissance en tant que genre entretient avec les formes de l'oralité populaire. Il serait donc naturel que la construction des repères réalistes et, par là, le posé et le présupposé de vraisemblance de l'histoire racontée se trouvent également sous le signe de la composante populaire caractéristique au fantastique roumain.

Voici comment se présente le texte au début de la nouvelle *Le Moulin de Califar* (Moara lui Călfar, 1902):

¹ Cf. Vultur, I., *Narațiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Editura Minerva, București, 1987, p. 143.

² Cf. Gheorghită, G., sur A. Maniu dans la Préface à *Jupanul care facea aur. Proza poetica*, Editura Minerva, București, 1975, p. XXVI.

³ Expression employée par N. Manolescu à propos des récits de Vasile Voiculescu dans l'article „Povestirile lui V. Voiculescu”, in *Luceafarul*, Anul XIV, nr. 2 (454), 1971.

⁴ Lovecraft, H.P., *Nașterea povestirii fantastice*, in *Secolul 20*, nr. 4, 1973, p. 69-73, cf. Gheorghita, G., *op.cit.*, p. XXVI.

În preajma unei păduri străvechi se privea în iaz moara lui Călifar. Se privea de când se ținea minte în bătrânii satului din cealaltă margine a pădurii, și Călifar era „moș Călifar” din vremi uitate. Moșnegii din Alăutești își aminteau de înfățișarea-i sură, de ochii lui ce iscodeau tăios din stuful sprâncenilor și de moara lui cu strașina de un stânen. Flăcăii ce îndrăzniseră să înfrunte până în celălalt capăt pădurea grămădită între Alăutești și moară văzuseră cu ochii flăcăilor de acum optzeci de ani. Dincolo de moară începea Căpriștea: un pământ pietros, scorbuos și plin de mărăcini, în care numai necuratul trăgea brazdă cu coarnele.¹

L'ouverture du récit situe le texte du point de vue de la codification quelque part entre le conte et la légende. Les coordonnées spatio-temporelles sont assez floues, l'indexation spatiale y semble mieux marquée quoique l'emploi de l'imparfait ainsi que de certains topoï « mirabilisants » participe à une « opération de débrayage » (selon le mot d'André Carpentier²), en d'autres termes, un éloignement par rapport au présupposé de mimesis : „în preajma unei păduri străvechi”, „Călifar era „moș Călifar” din vremi uitate”, „Moșnegii din Alăutești”, „Flăcăii (...) văzuseră cu ochii flăcăilor de acum optzeci de ani”.

¹ Galaction, G., *Moara lui Călifar*, Editura Minerva, București, 1973, p. 5. Nous utiliserons cette édition pour toutes les citations en roumain.

Pour la traduction en français de la nouvelle *Moara lui Călifar* (Le Moulin Călifar), nous utilisons la traduction d'Annie Bentoin, in *Récits insolites de M. Eminescu à Ana Blandiana*, choix, traduction et notes par Annie Bentoin, Editions Minerva, Bucarest, 1983.

Nous donnons en notes la traduction en français pour une vision d'ensemble du public français qui ne connaît pas la langue roumaine. Nous voulons pourtant souligner le fait que cette traduction ne sert pas à notre analyse textuelle, qu'elle contredit parfois. De ce fait, dans l'analyse textuelle nous mettons entre parenthèses notre traduction littérale de certains syntagmes pour rendre explicite le sens qu'ils ont en roumain.

« Près d'une ancienne et haute futaie se mirait dans l'eau le moulin de Califar. Il s'y mirait depuis bien longtemps, à en croire les anciens du village bâti à l'autre bout de la forêt ; et de mémoire d'homme, Califar avait toujours été „le père Califar”. Les vieillards d'Alautesti n'avaient oublié ni son aspect grisonnant, ni son regard dur et soupçonneux sous le fouillis des sourcils, ni son moulin à l'avant-toit de six pieds. Quant aux gars qui s'étaient enhardis à traverser l'épaisse forêt coincée entre Alautesti et le moulin, ils avaient tout vu par les yeux de leurs aînés, jeunes quatre-vingts ans plus tôt. De l'autre côté du moulin s'étendait Capristea : une terre pierreuse, trouée de fossés et pleine de buissons de ronces, où seul le Malin traçait des sillons du bout de ses cornes ». p. 49.

² Nous utilisons les termes de Carpentier d'« embrayage fantastique » et de « débrayage » du référent de réel avéré, termes qu'il emploie dans son étude sur le procédé de double embrayage / débrayage propre à l'incipit de certains textes fantastiques. Les deux termes dérivent des deux constituants du fantastique : les motifs du surnaturel et les motifs de rationalité, car Carpentier voit dans le fantastique « une scène de confrontation, qui postule le réel pour mieux le corrompre » (p. 148). La caractéristique propre à l'ouverture de certains textes fantastiques est la présence des « formules de fantastique, soit insinuantes, soit atténuantes, oscillant entre des motifs de rationalité et des motifs de surnaturel (ou d'étrangeté) ». L'expression « embrayage fantastique » est prise au sens d'« un embrayage générique » qui « signale au lecteur le mode de lecture qu'il convient d'appliquer ». (p. 146).

Carpentier, A., *Embrayage et modalisation dans l'incipit de la fiction fantastique brève*, in *Voix et images*, vol. XXIV, no.1, (70), automne 1998, pp. 141-150, consulté sur <http://id.erudit.org/iderudit/201411ar> (01.02.2011).

Ces « débrayeurs » sont l'exemple d'un autre type de « distanciation » que celui que nous avons analysé précédemment et qui renvoyait à une séparation des rôles narratifs. La distanciation dans l'ouverture du *Moulin de Califar* tient au rapport du fantastique roumain avec le folklore, notamment avec le merveilleux légendaire¹ car la nouvelle présente dans son ouverture le cadre et les actants sous le signe de la légende. A la différence de la distanciation dans le merveilleux où il n'y a pas de contact avec le réel avéré (au sens de convention, non pas de réel extérieur²), dans la légende, la rupture avec le réel n'est pas totale. De ce fait, on assiste dans la légende à une alternance des spécifications temporelles incertaines ou lacunaires et des considérations spatiales abondantes. Le temps de l'histoire est plutôt indéterminé – *du temps jadis* (« din vremi uitate »), même si un rapport, fût-il éloigné, est créé avec le présent par le déterminant temporel ajouté au nom « jeunes » - *les jeunes d'il y a quatre-vingts ans* (« flăcăii văzuseră cu ochii flăcăilor de acum optzeci de ani »). Par contre, les considérations spatiales sont plus précises puisque dès le titre il est

¹ Dans l'avant-propos de son second ouvrage sur le fantastique, *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, paru en 2005 aux Editions Paralela 45, Pitești, Sergiu Pavel Dan explique l'argument de ce second ouvrage et son rapport avec le premier *Proza fantastică românească* (1975). Ce qui nous semble très important dans cette argumentation c'est le souci d'une application universelle des classifications et des délimitations du fantastique, d'une recherche des particularités fantastiques appliquées et repérables non seulement dans les textes roumains mais aussi dans les textes des autres littératures. Les différences par rapport au premier ouvrage sont principalement dans les catégories (les « visages ») du fantastique : le critique renonce à la catégorie du fantastique absurde et trouve une nouvelle dénomination à la catégorie qu'il avait précédemment appelée « miraculosul mitologiei autohtone » (le miraculeux de la mythologie autochtone) et qui cachait, involontairement, le dit Sergiu Pavel Dan lui-même, un certain « protochronisme ». Voulant regrouper en effet le fantastique d'essence folklorique, Sergiu Pavel Dan remplace cette dénomination trop restrictive (au seul ethnos roumain) par « mirificul legendar și fabulosul » (le merveilleux légendaire et le fabuleux). Ainsi une même catégorie renferme-t-elle plusieurs expériences fantastiques issues de l'influence folklorique - sous forme légendaire (mythologique) et sous la forme du merveilleux populaire et du fabuleux (des contes).

Catégories du fantastique dans <i>Proza fantastică românească</i> (1975):	Catégories du fantastique dans <i>Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize</i> (2005)
1. Le fabuleux féerique - Fabulosul Feeric	1. Le merveilleux légendaire et le fabuleux – Mirificul legendar și fabulosul
2. Le miraculeux de la mythologie autochtone - Miraculosul mitologiei autohtone	2. Le fantastique de la terreur et de la morbidité – Fantasticul spaimei și morbidității
3. Le fantastique en tant que revers inacceptable du vraisemblable - Fantasticul ca revers inacceptabil al verosimilului	3. Le fantastique traditionnel ou de l'infiltration accidentelle – Fantasticul tradițional sau al infiltrației accidentale
4. Le fantastique doctrinaire - Fantasticul doctrinar	4. Le fantastique doctrinaire – Fantasticul doctrinar
5. Le fantastique de la „volonté de mystère”- Fantasticul „voinei de mister”	5. Les visages intégrants et diversifiants du fantastique – Fețele integratoare și diversificatoare ale fantasticului
6. Le fantastique absurde - Fantasticul absurd	

² Cf. Todorov : « La littérature n'est pas représentative, au sens où certaines phrases du discours quotidien peuvent l'être, car elle ne se réfère pas (au sens précis du mot) à rien qui lui soit extérieur. Les événements rapportés par un texte littéraire sont des « événements » littéraires, et de même que les personnages, sont intérieurs au texte ». Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, (Editions du Seuil, 1970), rééd., Collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1976, p. 64.

question d'un lieu – le moulin du vieux Califar, situé près du village Alautesti et séparé de celui-ci par une forêt ancienne. Au-delà du moulin il y a Capristea, un espace infertile qui porte les traces de la malédiction du diable. On dirait des lieux communs d'embranchement merveilleux¹ : embrayage temporel (du temps jadis - „vremi uitate”), embrayage spatial (forêt ancienne - „pădure străveche”), embrayage actantiel (Călifar était le « vieux » Călifar du temps jadis - Călifar era „moș” Călifar din vremi uitate).

L'ouverture de la nouvelle est riche en embrayeurs merveilleux : des éléments fortement symboliques - l'eau, élément primordial, est ici l'élément magique, source de la vie dans le rêve (c'est en se lavant avec l'eau du lac que Stoicea est transposé dans le rêve – qu'il interprète, lui, comme un réveil dans le réel) ; des topos mythiques : la forêt, espace-épreuve, espace des profondeurs noires auxquelles étaient confrontés les héros des contes de fée dans leur chemin à la recherche de l'objet désiré. Mais subsidiairement, la mention du nom du village (convention d'un réel avéré) participe à une opération de vraisemblabilisation du réel de cet univers. Dans ce cadre, il est introduite sur le mode de „l'on dit” la légende du vieux Călifar et de son moulin maudit:

În Alăutești, în nopțile de vreme rea, torcătoarele spuneau, înviind focul, că moș Călifar își vânduse sufletul satanei pentru nu știu câte veacuri de viață; că ucigă-l-crucea întinsese în iazul morii, sufletelor creștinești, un laț vrăjtit; și că morarul procopsea, cu bogățiile cu care diavolul ispiti pe Domnul Hristos, pe oricine le poftea și venea ca să le ceară. Dar lațul diavolesc astfel se înnodea pe sufletul celui ce râvnise procopseala necurată că acesta își sărea din minți: bunătățile cu care îl hărăzea vicleanul erau atât de multe, și bucuria cu care îl gădila era așa de ascuțită, că nenorocitul îndrăzneț, perpelindu-se ca un câine încăierat de viespi și râzând smintit în fericirea lui drăcească, venea de-a rostogolul către iaz și oticnea în el. Iazul și moara lui Călifar erau o născocire a întunericii.²

¹ Nous employons le terme d'embranchement selon la même stratégie de Carpentier. Celui-ci l'explique de la manière suivante: « J'entends l'expression « embrayage fantastique » au sens d'un embrayage générique, qui, par des critères de nature sociolectale, met en évidence l'axiologie sous-jacente au fantastique et signale au lecteur le mode de lecture qu'il convient d'appliquer ».

Carpentier, A., *Embranchement et modalisation dans l'incipit de la fiction fantastique brève*, in *Voix et images*, vol. XXIV, no.1, (70), automne 1998, p. 146, consulté sur <http://id.erudit.org/iderudit/201411ar> (01.02.2011) Par analogie, opérer un « embrayage merveilleux » (au sens générique) revient à user des lieux communs du merveilleux qui réclame de la part du lecteur un certain mode de lecture.

² Galaction, G., *Moara lui Călifar*, Editura Minerva, București, 1973, pp. 5-6.

Le thème est donc le pacte faustien. Conformément aux dires des fileuses et des vieux du village, dans les eaux du moulin il gît les os des jeunes qui ont osé atteindre la richesse à l'aide du vieux Califar qui, ayant acquis un pouvoir magique, l'offre à qui le lui demande. Le charme et la joie d'une vie magique, de rêve, étaient si forts que les jeunes épris d'un rêve tellement réel en perdaient la tête et se jetaient dans l'eau de l'étang. Un personnage est introduit – « Stoicea était parmi les braves » et c'est à cet endroit précis du texte que l'on pourrait identifier la fin de l'incipit de la nouvelle.

Le rapport double qu'entretient la légende avec le réel dont elle est fascinée (en ce sens qu'elle porte en elle un résidu de vérité, mais qu'elle soumet en même temps le réel à un processus de déformation et déconstruction par « rétorsion poétique » et mythification¹) pourrait expliquer pourquoi le fantastique y fait appel si fréquemment (surtout dans ses débuts génériques, mais non seulement, comme c'est le cas du fantastique roumain où des éléments folkloriques sont presque toujours repérables). Le fantastique s'apparente plus à la légende populaire qu'au conte ou, selon le mot de Louis Vax, il « procède moins du conte que de la légende populaire »², les trois ayant en commun le merveilleux, à cette exception que, si dans le conte il se manifeste voisinant le quotidien sans l'affecter et sans s'y mêler, dans la légende une même réalité unique se révèle à la fois magique et quotidienne puisqu'elle subit un changement de statut : d'une expérience vécue, elle passe à « j'ai entendu dire » et ensuite à « l'on dit ». Dans sa poétique, le fantastique a recours à ces techniques : une langue dépouillée (dans la construction de la configuration réaliste), la citation des témoins sûrs, l'appui sur des croyances reçues : « Si détaché que vous soyez des traditions populaires, vous leur accorderez plus de poids qu'aux extravagances des sceptiques. Car la croyance est contagieuse : quelque incrédule que vous pensiez être, elle excitera en vous un trouble assez vif pour vous donner de l'agrément, trop léger pour vous

« A Alautesti, les soirs de neige et de tourmente, les fileuses disaient en ravivant le feu que le père Califar avait vendu son âme au diable contre plusieurs siècles d'existence humaine; qu'au fond du lac le démon avait tendu, pour les âmes chrétiennes, un filet maudit; et que le meunier octroyait à qui en voulait bien les richesses par lesquelles Satan avait tenté Jésus-Christ. Mais le filet diabolique s'enroulait de telle façon autour de celui qui convoitait l'impure fortune, que l'homme en perdait la raison ; si nombreux étaient les dons du Malin, si aiguë la joie qui chatouillait le malheureux téméraire qu'en proie à un bonheur et à un rire insensés, se démenant comme un chien harcelé par un essaim de guêpes, il dévalait tout droit vers l'étang et s'y enfonçait pour toujours. Le lac et le moulin de Califar étaient tous deux une invention de l'Obscur ». Trad. d'Annie Bentina, *op.cit.*, pp. 49-50.

¹ Angelescu, S., *Legenda*, Ed.a III-a, Valahia, București, 2008, pp. 34-66.

² Vax, L., *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, PUF, Paris, 1979, p. 49.

plonger dans l'angoisse »¹. La croyance est contagieuse, dit Vax, et nous ajoutons qu'elle subsiste dans l'inconscient collectif en tant qu'héritage plus ou moins manifeste.

Un événement raconté par Mircea Eliade et repris par Silviu Angelescu² dans son étude sur la légende nous semble très suggestif en ce qui concerne le penchant humain pour le mystère, cette tentation de l'insolite et du glissement dans le mythe. Voici comment Silviu Angelescu présente l'histoire : peu de temps avant la Seconde Guerre Mondiale, le chercheur Constantin Brăileanu a fait une recherche dans la région de Maramureș sur une ballade dont le thème est l'amour tragique. La ballade parle d'un jeune homme, fiancé avec une jeune fille, qui tombe victime de l'amour d'une fée des montagnes. Celle-ci, éprise du jeune homme et jalouse, se venge contre le jeune homme qui manque de répondre à son amour et, quelques jours avant son mariage, le pousse dans un précipice (comment ne pas penser à la Vénus d'Ille de Mérimée, cette autre déesse vengeresse car amoureuse ?). Le lendemain, des bergers trouvent le corps du jeune et l'amènent dans le village. La fiancée comprend aussitôt ce qui lui était arrivé et dans ses pleures elle fait maintes allusions à la fée des montagnes. Constantin Brăileanu poursuit sa recherche en faisant des investigations sur le moment historique dans lequel avaient eu lieu les événements de la ballade. Il apprend que les événements du « temps jadis » avaient eu lieu il y avait une quarantaine d'ans et que la fiancée, une vieille femme maintenant, vivait encore. Brăileanu la rencontre et l'histoire que la vieille femme lui raconte ne va pas au-delà des limites du normal : un soir, faute d'attention, son fiancé a un accident et glisse dans le précipice, il ne meurt pas sur place, ses lamentations sont entendues par des bergers qui l'amènent dans le village, où, peu de temps après, il rend l'âme. Il en résulte que les événements ont glissé dans le mythe par l'ajout de quelques motifs populaires. En plus, les habitants du village croient que la vieille femme est devenue folle, qu'elle ne se rappelle plus les événements, que c'est la ballade qui dit « vrai » et non pas la vieille femme. Voilà donc comment fonctionne ce penchant pour l'occulte, pour l'insolite et la tentation du mystère. On donne un sens occulte à un événement étrange dont l'explication logique, qui ne dépasse pas les cadres du normal, n'est pas acceptée car elle ne satisfait pas le besoin de mystère, le besoin salutaire de croire en quelque chose de plus profond, à la fois cause et solution du sentiment de peur

¹ Vax, L., *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, PUF, Paris, 1979, pp. 65-66.

² Eliade, M., in *Histoire des Littératures*, 1, sous la direction de Raymond Queneau, Paris, Gallimard, 1955, pp. 19-20 – exemple repris et commenté par Angelescu, S., *Legenda*, Ed. a III-a, Valahia, București, 2008, pp. 28-31.

et de désespoir devant les limites de la condition humaine : « une communauté traditionnelle recevait un événement comme étant vrai, non pas dans sa réalité, mais dans l'idéalité qu'on lui infligeait par l'opération de re-sémantisation à travers le mythe. [...] Au niveau de cette mentalité, quand la vérité métaphysique s'oppose à la vérité physique, cette dernière est considérée comme fausse » (n.t.)¹. La clôture de certains récits fantastiques où l'on avance une explication logique est perçue comme la plus décevante tant pour les auditeurs internes (le récit à cadre) que pour le lecteur, puisqu'elle contrevient au penchant pour le mystère et l'étrange et, surtout, parce qu'elle contrevient à une construction textuelle qui se donne pour seul but de brouiller les certitudes.

Le fond populaire est une couche souterraine forte dont la littérature roumaine, y compris, le fantastique se nourrissent incessamment. Il nous paraît symptomatique pour le fantastique roumain le commentaire que fait Sergiu Pavel Dan sur Gala Galaction en ce qui concerne l'influence étrangère, surtout française, et le fond populaire autochtone : « Huysmans et Péladan, qu'il avait reconnu comme modèles littéraires de sa jeunesse, avaient enchanté Gala Galaction avec les raffinements extraordinaires du symbolisme qui avait à cette époque-là le dernier mot en matière de prose insolite. Comme on peut le voir, en dépit de cette admiration sans démenti, leurs parfums forts étaient moins séduisants pour l'écrivain roumain que les arômes de basilic du chant populaire qu'il adaptait aux impératifs classiques du genre, sous l'influence des impulsions plus profondes » (n.t.)². L'impératif classique du genre étant celui de « faire vaciller la raison »³, Gala Galaction opère dans ce qui est annoncé par l'ouverture comme récit-actualisation d'une légende un embrayage fantastique par la stratégie du rêve dans le rêve, soutenue à son tour par un discours figuré qui impose son sens littéral. Le ravage fantastique / la rupture (dans une perspective cailloisienne) est joué(e) ici au niveau du personnage (pour qui le hiatus de rationalité est fatal – il se jette dans le lac – actualisant de la sorte la légende du moulin du vieux Califar) mais aussi au niveau du lecteur par l'ouverture d'une brèche dans l'intention

¹ Angelescu, S., *Legenda*, Ediția a III-a, Valahia, București, 2008, pp. 30-31.

² „Huysmans și Péladan, idoli literari mărturiși ai tinereții, îl îmbiaseră pe Gala Galaction cu superrafinamentele simbolismului, la acea oră, ultimul cuvânt în materie de proză insolită. Precum vedem, în ciuda admirației nedezmintite, parfumurile lor grele găseau mai puțină cătare la autorul român decât aromele de busuioc ale cântecului bătrânesc pe care, mânat de impulsuri mai adânci, el îl adapta imperativelor clasice ale genului.” Dan, S.P., *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975, p. 144.

³ Carpentier, A., *Embrayage et modalisation dans l'incipit de la fiction fantastique brève*, in *Voix et images*, vol. XXIV, no.1, (70), automne 1998, p. 144, consulté sur <http://id.erudit.org/iderudit/201411ar> (01.02.2011).

générique. Le rêve ou le sommeil de la raison peut enfanter des monstres, dit Goya, mais la psychologie du rêve nous apprend de même que le rêve est une des manifestations du dépositaire de l'inconscient qui impose sa propre logique, donc l'éveil d'une raison autre, d'un déterminisme autre. Le procédé du rêve dans le rêve a comme résultat la création d'une « surréalité fantastique, aussi cohérente, rigoureuse et légitime que la réalité objective, mais structurée de manière différente »¹. Dans cette perspective, la chute de Stoicea à son retour dans l'existence commune est provoquée moins par l'abîme qui sépare la vie dans le rêve et la vie réelle que par le transfert complet de places entre les deux : la « surréalité fictive » ou la « pseudo-réalité fantastique » a intensifié de manière si violente les données de la réalité objective² qu'elle est devenue plus réelle et plus vraisemblable que la réalité commune, elle est devenue la seule réalité.

Le procédé du rêve dans le rêve a deux conséquences dont le fantastique tire tous ses effets : d'un côté l'effort de « réélisation » du rêve et de brouillage onirique du réel, et de l'autre côté l'effort interprétatif du lecteur, d'autant plus grand que le rythme du récit se précipite et abonde en événements. Finalement, au-delà de l'événement proprement-dit, le souffle fantastique ou l'irrésolution sont engendrés par la contamination réciproque des motifs : éléments merveilleux, topoï légendaires, ancrage mi-merveilleux, mi-réel, dispositif onirique, désir réel et constant de l'homme à vivre une vie de conte.

L'incipit de *Copca Rădvanului* (*Le Trou du carrosse*) (1910) ancre le récit bien dans le réel par le renvoi à un toponyme :

*De ce să-i zică astfel – Copca Rădvanului – acestui sânișor pe care Oltul îl îneacă în fiecare primăvară, iar șoseaua pare că l-a ocolit întotdeauna? Când a dat rădvanul pe aici și când a fost vreo copcă în piatrăria aceasta? Iată ce m-am întrebat de multe ori, și mai ales am întrebat pe alții, când veneam pe Olt în jos, când urcam înapoi pe lângă Olt. Nimeni n-a știut să-mi dea răspuns. Deunăzi se sfărâmă pluta cu noi în dreptul Copcei Rădvanului și, după chiu și vai, am sprijinit cheresteaua, am tras buștenii în Copcă și ne-am întins la soare să ne uscăm.*³

¹ Marino, A., *Dicționar de idei literare*, Cap. „Fantasticul”, Editura Eminescu, București, 1973, p. 667.

² *Ibid.*

³ Galaction, G., *Copca Rădvanului*, in *Moara lui Călifar*, Editura Minerva, București, 1973, p.136.
« Pourquoi a-t-on donné ce nom – le Trou du Carrosse – à cette petite anse que la rivière de l'Olt inonde chaque printemps et que la route semble avoir toujours évitée? Quand est-ce que le carrosse a pu passer par là et quand est-ce qu'il y a eu quelque trou dans ce tas de pierres? Voilà ce que je me suis maintes fois demandé et que j'ai surtout demandé aux autres, toutes les fois que je descendais l'Olt, toutes les fois que je retournais

Si dans *Le moulin de Califar* l'incipit ouvre le récit directement sur le mode de la narration à la troisième personne et on se trouve d'emblée au temps jadis où le moulin se reflétait dans l'eau de l'étang sans qu'il y ait aucune intervention du narrateur, *Copca Rădvanului* s'ouvre sur le mode interrogatif : pourquoi a-t-on donné ce nom - le trou du carrosse - à cet endroit que la rivière Olt inonde chaque printemps et que les routes semblent avoir toujours évité? Après le « pourquoi », le discours interrogatif porte sur le « quand » : « Quand est-ce que le carrosse a pu passer par ici et quand est-ce qu'il y a eu quelque trou dans ce tas de pierres? ». Le présupposé d'une telle question est l'existence d'un carrosse et d'un trou. De même l'emploi du démonstratif et des autres déictiques (ici, je) participe de l'indexation réaliste („acestui sânișor”, „pietrăria aceasta”).

Il s'ensuit le discours à la première personne et l'ancrage spatial et temporel. Les coordonnées spatiales absolues (à référent réel) sont précises et abondantes : les Carpates, les montagnes de Gorj, les terres de l'Arges, Pitesti, Râmnic, la foire de Râureni, etc. Quant à l'aspect temporel, les indices sont assez vagues et généraux - vers le crépuscule, à l'ombre du soir - mais la lumière diffuse du soleil couchant ouvre une séquence descriptive bucolique :

*Dădea soarele în desară. Sub mal, începea să crească poala serii. Pe malul dimpotrivă, la o depărtare potrivită și pe deasupra codrilor și a munților, de strajă lângă Olt, se desfăcea în lumină un plai înalt, rotund și curmat la mijloc, ca o șea. O turmă de oi păștea pe el, iar stâna se vedea în vârful unuia din cele două dealuri.*¹

La description de type paysage, beaucoup moins décorative qu'on pourrait le croire, continue après l'autoportrait du narrateur, un portrait que le narrateur fait de soi-même en s'adressant directement au lecteur :

en amont, en longeant l'Olt. Personne n'a su me donner une réponse. L'autre jour, le radeau qui nous portait s'est brisé à la hauteur du Trou du Carrosse et, après beaucoup de tracas, nous avons consolidé le bois de charpente, tiré les billots dans le Trou et nous nous sommes étendus au soleil pour nous faire sécher.» Pour les citations en français de *Copca Rădvanului*, nous utiliserons la traduction de Ileana Cantuniari. Galaction, G., *Le Trou du Carrosse*, in *Nouvelles et récits* (traduction d'Ileana Cantuniari), Editions Minerva, Bucarest, 1982, p. 39.

¹ Galaction, G., *Copca Rădvanului*, in *Moara lui Călifar*, Editura Minerva, București, 1973, p.136. « Le soleil descendait vers le crépuscule. Sous la rive, l'ombre du soir commençait à augmenter. Sur la rive opposée, à une distance moyenne et au-dessus des forêts et des montagnes, un haut plateau, rond et serré au milieu, comme une selle, se déployait dans la lumière, montant la garde près de l'Olt. Un troupeau de moutons y paissait et la bergerie se voyait au sommet de l'une des deux collines.» Galaction, G., *Le Trou du Carrosse*, op.cit., p. 39.

Sunt negustor de cherestea, am prăvălie în Râmnic și-mi merg treburile destul de bine, dar am câteodată unele gusturi primejdioase, pentru un negustor, și unele toane care mi-au adus și-mi aduc și astăzi destule pagube și remușcări. E drept, că, de data asta, nu mi s-a întâmplat nimic supărător și afară doar de un briceag, pe care îl cumpărasem din Sibiu, altceva n-am pierdut ...¹

L'incipit se présente comme un récit à part dont le rôle est interprété après coup comme embrayeur fantastique. L'incipit présente à la première personne l'aventure du narrateur, qui, suite à un accident survenu juste dans l'endroit appelé « Copca Rădvanului » (« Le trou du carrosse »), lorsqu'il transportait du bois sur la rivière, doit s'arrêter et y passer la nuit. Il laisse ses aides s'occuper du radeau et, « ayant parfois des goûts dangereux pour un commerçant de bois », il s'aventure de l'autre côté de l'Olt et se dirige vers la bergerie en haut de la montagne. Il y trouve le maître-berger, Oprea, un ancien ami de son père, qui se met à remémorer avec nostalgie les temps passés et lui présente le jeune berger Oance, le seul parmi les jeunes qui soit digne de ce métier « saint ». Oance sait jouer de la flûte (« il joue de la flûte de berger à tirer des larmes aux fleurs ») et il connaît des contes à raconter sans arrêt pendant « trois jours et trois nuits et à ne pas en finir ». C'est lui qui dit au narrateur que l'accident leur est arrivé à cause du fait que cet endroit-là est maudit. Et c'est toujours lui à dévoiler au narrateur l'histoire derrière le nom « Copca Rădvanului » (« Le trou du carrosse »). Ce récit premier renfermé dans l'incipit continue avec l'histoire du narrateur. Après avoir écouté le récit de Oance (nous, lecteurs, nous n'en savons rien car à cet endroit du texte rien n'en est dit), il lui donne son calif comme cadeau et le lendemain il quitte les deux bergers et continue son chemin. Le temps de la lecture du paragraphe résumant l'hypostase de Năstase en tant qu'auditeur et continuant, à la première personne, avec le résumé des événements du lendemain, le lecteur reste insatisfait (dans l'attente lancée par le projet annoncé initialement, notamment le dévoilement de l'histoire derrière le nom du lieu). On s'attendrait, dans la tradition du conte-cadre, que Oance acquière le rôle de narrateur, puisqu'il a déjà été introduit sur la

¹ Galaction, G., *Copca Rădvanului*, in *Moara lui Călif*, Editura Minerva, București, 1973, p.137.

« Je fais du commerce avec du bois de charpente, et je tiens boutique à Rimnic et mes affaires vont assez bien, mais j'ai parfois des goûts qui s'avèrent être dangereux pour un marchand, et certains caprices qui m'ont valu et me valent aujourd'hui encore assez de dommages et de remords. Il est vrai que cette fois-ci rien de fâcheux ne m'est arrivé et, hormis un canif que j'avais acheté à Sibiu, je n'ai rien perdu d'autre... » Galaction, G., *Le Trou du Carrosse*, *op.cit.*, p. 40.

scène. La curiosité du lecteur n'est qu'ajournée le temps de la lecture d'un paragraphe car le narrateur reprend l'histoire de Oance qu'il rapporte (et écrit) lui-même.

Ascultați acum ce e cu Copca Rădvanului (dar lăsați-mă să vă mărturisesc că povestea aceasta, cum am scris-o eu, seamănă cu a lui Oance cum seamănă cheresteaua mea cu bradul din munte):¹

Bien que l'histoire qui va suivre soit reproduite et « écrite » par le narrateur, l'inclusion du lecteur par la modalité d'adresse directe réclame de celui-ci une attention orale : « écoutez maintenant », nous dit-il. D'ailleurs, lors du parcours de l'histoire de Mură et d'Oleana on se trouve en pleine oralité folklorique : le portrait d'Oleana, le portrait de Mură, les comparaisons et les métaphores végétales, la rime intérieure rappellent les formules de la ballade populaire.

C'est bien à cet endroit que nous avons identifié la frontière de l'incipit, marquée par le commentaire en incise et, au niveau graphique, par les deux points. L'indexation réaliste est évidente (les localisations absolues à référent réel, les descriptions-paysages), pourtant c'est justement ce résidu de réel que comporte le discours légendaire, apparemment sans d'autres fonctions qu'assurer le cadre au récit enchâssé, qui agit en tant qu'embrasseur fantastique. Car l'incipit participe de l'amorce des coïncidences étranges : outre l'accident du narrateur, Oance raconte son propre accident (sa « mauvaise histoire ») : dans le passé lorsqu'il ne connaissait pas encore l'histoire de l'endroit maudit, il s'en est approché avec les moutons et en a perdu dix, qui ont attrapé la douve :

– E locul blestemat, jupâne, și pe rar creștin îl iartă șugubina când trece pe aproape, că o fi pe Olt, că o fi pe malul Oltului. [...]

– Ei, apoi de ce-i zice Copca Rădvanului ! Eu n-am pățit-o odată? Eram cu oile de ceea parte a Oltului și, fără să știu ce blestem are Copca, m-am apropiat cu oile de ea. Zece oi mi s-au bolnăvit de gălbează.²

¹ Galaction, G., *Copca Rădvanului*, in *Moara lui Călifar*, Editura Minerva, București, 1973, p.141.

« Ecoutez maintenant l'histoire du Trou du Carrosse (mais laissez-moi vous avouer que ce récit, tel que je l'ai écrit, ressemble à celui de Oance comme mon bois de charpente ressemble au sapin de la montagne). » Galaction, G., *Le Trou du Carrosse*, *op.cit.*, p. 44.

² Galaction, G., *Copca Rădvanului*, in *Moara lui Călifar*, Editura Minerva, București, 1973, p.140.

« C'est l'endroit maudit, maître, et il y a peu de gens que le diable n'y pousse, quand ils y passent, quand ils y passent, que ce soit sur l'Olt, que ce soit sur ses rives. [...]

« Le surnaturel naît du langage », dit Todorov¹, « il en est à la fois la conséquence et la preuve ». Gala Galaction ne fait qu'user au mieux de cette relation ambivalente entre le langage et le surnaturel dans le cas particulier du toponyme (derrière lequel se cache l'étymologie des noms des lieux). « Copca Rădvanului », en tant que nom de lieu, a l'origine dans un fait surnaturel (l'histoire de l'amour magique et tragique entre Mură, le tzigane, et Oleana, la fille du riche boyard) ; dans le même temps, le récit entier ainsi que le fait surnaturel (renfermé dans la légende dévoilée par Oance et reprise au niveau narratif par le narrateur premier) ont comme point de départ l'expression – nom de lieu (le narrateur se demande au début pourquoi ce recoin de nature est nommé *Copca Rădvanului*). Le récit enchâssé, qui pourrait figurer indépendamment au titre de merveilleux légendaire de nature folklorique à la troisième personne, figure en tant qu'analepse partielle, la rétrospection plaçant les événements dans un passé si éloigné que l'on pourrait se croire dans l'atemporel : « dans ces temps-là » (« pe vremea aceea ») où la route suivait directement le cours de l'eau Olt sans aucun détour car à cette époque-là, il n'y avait pas de fosse qui les séparât. Bien que l'analepse finisse en ellipse, il y a un lien avec le temps du récit premier par le projet d'éclaircissement étymologique (en d'autres termes, c'est à partir de cet événement-là et de ce moment-là que l'endroit a le nom de « Copca Rădvanului »). Il s'agit d'une légende presque oubliée, que seuls les bergers connaissent, les vrais bergers comme Oance qui vit dans l'espace isolé des montagnes, à l'écart de la civilisation moderne, un bon connaisseur des légendes et des traditions bergères.

Voici le résumé de l'histoire : Il y avait un riche boyard d'origine noble qui avait une fille, Oléana, « belle comme le soir et plus belle encore, car le soir n'a qu'une seule étoile du berger, tandis que les yeux d'Oléana étaient pareils à deux étoiles brillantes ». Safta, la bohémienne, « experte en incantations et sortilèges » et aussi « amie du Malin » administrait les caves et les celliers du boyard. Elle avait un fils, Mură le violoneux, « noir comme le péché et beau comme la tentation ». Les deux enfants, Oléana et Mură avaient passé leur enfance ensemble. Mură avait fait son apprentissage en tant que forgeron, mais il

- Eh, pourquoi croyez-vous qu'on appelle cet endroit le Trou du Carrosse ? Il m'y est arrivé, à moi aussi, une mauvaise histoire. Je me trouvais avec mes moutons sur l'autre rive de l'Olt et, sans rien savoir de la malédiction qui pèse sur le Trou, je m'en suis approché avec les moutons. Dix moutons ont attrapé la douve.» Galaction, G., *Le Trou du carrosse*, op.cit., p. 43.

¹ Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, (Editions du Seuil, 1970), rééd., Collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1976, pp. 84-85.

n'avait pas aimé ce métier, trop dur pour lui. C'est ainsi qu'il s'est dédié à la musique, au violon, devenant en peu de temps chef des violoneux de la cour. Pourtant, Mură est malheureux et son chant devient le chant d'un grand malheur ; il aime Oléana et celle-ci l'aime de même. C'est pour elle qu'il joue du violon et son amour est si grand que le chant semble jaillir du cœur non pas de l'instrument : sous la fenêtre du boudoir d'Oléana, « le violon se mettait à raconter une histoire douloureuse et incroyable ». Mais Oléana, qui aime le beau tzigane, doit épouser Voinea, le fils d'un riche boyard, conseiller dans l'Assemblée du pays. Désespéré, Mură demande à sa mère, la sorcière, de l'aider. Il veut mourir avant le mariage de la belle Oléana, car « le feu qui *lui* brûle les entrailles ne s'éteindra que dans la tombe ou au fond de l'Olt ». Safta essaie en vain de dire la bonne aventure à l'aide des fèves. Elle ne voit que de la tragédie. Pourtant, une nuit, elle voit Mură dans la voiture de noces, jouant du violon aux pieds d'Oléana ; elle les voit enlacés et morts dans les profondeurs de l'Olt.

C'est justement ce qui arrive le jour des noces ; Mură obtient la faveur de jouer du violon aux pieds d'Oléana toute la durée du chemin en voiture le long de l'Olt vers la maison du futur époux. Le violon de Mură rompt les cœurs des convives, son chant est tantôt gai, tantôt triste, tantôt « brûlure et passion », tantôt « prière et malheur ». L'Olt suit le rythme de la musique à tel point que ses bords s'écroulent sous la voiture de noces et seul le violon de Mură jaillit en flammes à la surface de l'eau. Les flammes dansent, tandis que l'archet continue à frotter les cordes du violon. Pour éteindre le feu du violon, il a fallu que les prêtres et l'évêque, munis des croix chrétiennes et de l'Evangile, fassent des prières. Le charme enlevé, l'Olt désensorcelé jette sur la rive, à la lumière des cierges chrétiens, les deux corps enlacés de Mură et d'Oléana.

Un seul commentaire final présente les événements comme l'affaire du diable, dont le signe est le symbole du chaudron (ou de la marmite) qui renvoie au sortilège : „Diavolul schimonosise cinstita cununie ! și Mură și Oleana aveau în cap, în chip de cununii și bătute cu piroane, două căldări sparte.”¹

¹ Galaction, G., *Copca Rădvanului*, in *Moara lui Călifâr*, Editura Minerva, București, 1973, p. 149.
« Le diable avait singé la cérémonie du mariage ! Mura et Oléana portaient tous les deux sur la tête, en guise de couronnes de mariage, fixés par de gros clous, deux chaudrons fêlés. » Galaction, G., *Le Trou du Carrosse*, *op.cit.*, p. 52.

Une clôture en style « très hoffmannien », comme l'a déjà noté le critique George Călinescu¹, une clôture qui ne revient plus au cadre initial, mais finit par l'image étrange des deux corps aux chaudrons fêlés cloués sur la tête à la place des couronnes de mariages (symboles de la cérémonie religieuse orthodoxe).

Charles Nodier usait du même type de légendaire étymologique dans *La Combe de l'homme mort* (1833). Là où Gala Galaction structure sa nouvelle en deux récits différents, dont le premier est la mise en scène du second, Nodier introduit une seconde histoire (l'étymologie du titre, la vraie histoire) qui double l'histoire annoncée dans l'incipit et racontée par la mère Huberte : l'étymologie du nom de la vallée – la *Combe du Reclus*. A la différence de l'ancrage temporel qui reste suspendu dans le récit roumain, chez Nodier on fixe dès le début le temps de l'histoire : 1561. Si dans la nouvelle de Galaction le narrateur se pose d'emblée la question de l'histoire derrière le nom du lieu et le récit second en donne la réponse, Nodier construit un jeu, fait d'allusions et de double sens, qui laisse deviner derrière l'histoire de la mère Huberte une autre histoire en plein déroulement, guidée par ce personnage fort étrange, Colas Papelin (derrière lequel les filles à l'auberge reconnaissent le petit diable). Cette histoire dite à demi-voix, comme en aparté, complète la narration toute innocente de la mère Huberte, car il y manquait, comme le dit Colas, « une péripétie, un dénouement et une moralité ». C'est avec la mort étrange du maître Pancrace Chouquet (celui qui avait tué le « Reclus » il y avait 30 ans) que le projet étymologique est accompli : « Et c'est depuis ce temps que la Combe du Reclus a pris le nom de la Combe de l'homme mort ». Finalement, c'est le récit entier, comme un tout, qui donne la clé de la légende.

Deux exemples de fantastique légendaire qui diffèrent par la modalité de construction : d'un côté Nodier fait entremêler deux plans, le plan de la légende de la Combe du Reclus et le plan d'une autre histoire que l'on devine entre parenthèses (la Combe de l'homme mort), il fait alterner donc du dit et du non-dit, du sérieux superstitieux et de l'allusif badin et de l'autre côté Gala Galaction coupe le récit en deux et expose dès le début l'intention d'illustrer une toponymie qui renferme un fantastique légendaire, présenté sous forme de « chronique »². Pourtant, une causalité est établie entre les deux histoires et

¹ Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, (Édition facsimil, Fundația regală pentru literatură și artă, București, 1941), Editura SemnE, București, 2003, p. 602.

² Dan, S.P., *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975, p. 144.

par là Galaction dépasse la simple « chronique » d'un toponyme, autrement dit, d'« une péripétie, un dénouement et une moralité », pour mettre à nue une croyance superstitieuse (un topos fantastique : le lieu maudit). L'incipit y a la fonction de « mise en cadre » mais en plus il sous-entend le « toujours-encore-là » d'un réel qui produit l'impression d'une coïncidence insolite. Mais comme le fantastique n'admet pas de coïncidence ni de hasard, une causalité y est suggérée, non pas une causalité rationnelle au sens commun, mais une causalité surnaturelle : le lieu maudit. C'est là le souffle fantastique du récit de Galaction.

La mise en place de l'univers fictif dans les nouvelles de Ion Luca Caragiale, celui dont N. Ciobanu¹ dit qu'il « invente » (c'est l'auteur qui souligne) la formule selon laquelle il structure son propre univers fantastique, varie en fonction de la formule du fantastique que l'incipit met en scène. Parmi les structures du fantastique chez I. L. Caragiale, un fantastique qui sent « l'esprit balkanique et le satanisme », Nicolae Ciobanu identifie : 1. le feuilleton narratif et le merveilleux bouffe; 2. le conte merveilleux, artistique, à structure de nouvelle et à valeur de pastiche ; 3. le conte merveilleux à structure de nouvelle en tant que « conte oriental » ; 4. l'épique réaliste-fabuleux en tant que « conte merveilleux satanique » ; 5. l'épique réaliste-pittoresque et le motif de la « femme qui a effrayé le diable » ; 6. l'épique réaliste-psychologique dans des hypostases fantastiques-sataniques. Cette dernière catégorie du fantastique se rapproche le plus au fantastique dit « traditionnel ou de l'infiltration accidentelle », selon l'expression de Sergiu Pavel Dan². *A l'Auberge de Manjoala* (1989) entre ainsi dans la même formule de fantastique que *La Venus d'Ille* (1837) de Mérimée : celle du fantastique qui se construit par la suggestion, par des indices allusifs, par l'infiltration des signes qui se répondent l'un l'autre et qui créent de vraies toiles d'insinuation du surnaturel, bref un système d'« embrayage fantastique », pour utiliser de nouveau le syntagme d'André Carpentier. On souligne que l'« insinuation » est à prendre à la fois dans son sens de « faire entendre » et de « faire pénétrer » le surnaturel à travers des interstices du réel. L'indexation réaliste d'un tel type de fantastique se fait à

¹ „Dacă la Eminescu substratul mitic-fantastic autohton este solicitat spre a conferi specificitate națională demersurilor narative ce fac loc unui fond ideatic-filosofic de proveniență declarat conceptuală și livrescă, circumscris tezaurului culturii universale și receptat, artisticeste, mai ales pe filiera europeană, când este vorba de I. L. Caragiale, faptele capătă cu totul altă înfățișare. S-ar putea zice că, cel mai de seamă autor român de „proză scurtă”, „inventează” formula sub auspiciile căreia se structurează universul său fantastic.” Ciobanu, N., *Întâlnirea cu opera*, Cap. „I. L. Caragiale: duh balcanic și satanism”, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 7.

² Dan, S.P., *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, pp. 135-162.

plusieurs niveaux : au niveau de l'expérimentateur du surnaturel - le protagoniste ou le personnage-relais sont des individus bien ancrés dans le réel (Fănică, le personnage dans *A l'auberge de Manjoala*, est un jeune homme joyeux, « gentil et entreprenant, plus entreprenant encore que gentil », qui aime la vie et les femmes ; le narrateur dans *La Vénus d'Ille* est un archéologue illustre, préoccupé par la recherche archéologique) ; au niveau de l'ancrage spatial (des localisations absolues dans *La Vénus d'Ille*, la ville d'Ille, dans le Roussillon, Canigou – sommet des Pyrénées, au sud-ouest de Perpignan ; bien que moins importante, la localisation dans *A l'auberge de Manjoala* feint la réalité - une auberge où le narrateur était passé à maintes reprises avec son père, au temps où ce dernier était encore en vie, dans leur route vers la foire ; le village dont le nom a une résonance authentique dans la toponymie roumaine, « Popeștii-de-sus »). L'incipit de la nouvelle de Caragiale nous place d'un coup dans un discours intérieur très rationnel.

Un sfert de ceas până la hanul lui Mânjoală ... De-acolea, până-n Popeștii-de-sus, o poștie: în buiestru potrivit, un ceas și jumătate ... Buiestrașu-i bun ... Dacă-i dau grăunțe la han și-l odihnesc trei sferturi de ceas... merge. Care va să zică, un sfert și cu trei, un ceas, și până-n Popești unul și jumătate, fac două și jumătate... Acu sunt șapte trecute: ăl mai târziu până la zece, sunt la pocovnicu Iordache... Am cam întârziat... Trebuia să plec mai devreme... Dar în sfârșit!... De așteptat, mă așteaptă...¹

Le lecteur est jeté d'emblée dans une intériorité réflexive : des réflexions de nature plutôt matérialiste et mathématique, car Fănică, le personnage-narrateur, fait ses comptes sur le temps qu'il met jusqu'à Popești, sa destination finale. Les calculs sont précis : un quart d'heure jusqu'à l'auberge, trois quarts d'heure de repos à l'auberge (car le cheval a besoin d'avoine et d'un peu de repos) et encore une heure et demie de route jusqu'à

¹ Caragiale, I. L. , *La Hanul lui Mânjoală*, in *Opere, I. Proză literară*, Academia Română, Colecția „Opere fundamentale”, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000, p. 200.

Pour la traduction en français nous utilisons l'édition des *Œuvres* de Caragiale en français, textes traduits sous la direction de Simone Roland et de Valentin Lipatti, Editions Meridiens, Bucarest, 1962.

« D'ici à l'auberge de Manjoala il n'y a guère qu'un quart d'heure ... De là jusqu'à Popești, cinq lieux à parcourir. En allant l'amble et sans me presser, j'y serai au bout d'une heure et demie ... Le petit cheval tient bien la route ... s'il a son avoine et trois quarts d'heure de repos à l'auberge ... il résistera. Je disais donc, un quart d'heure et trois quarts d'heure, ça fait une heure. Il faut compter encore une heure et demie jusqu'à Popești ; en tout deux heures et demie ... Il est maintenant sept heures passées : à dix heures au plus tard, je serai chez le pocovnic Iordake ... Je suis un peu en retard ... j'aurais dû partir plus tôt ... Mais enfin, il m'attendra tout de même ... » Caragiale, I. L. , *A l'auberge de Manjoala*, in *Œuvres, op.cit.*, p. 369.

Popești. Au total deux heures et demie et, comme il est dix-neuf heures passées, il estime arriver chez le colonel Iordache à vingt-deux heures, au plus tard.

Comme on peut bien s'y attendre, les plans seront brouillés ... Nous pouvons résumer la trame de la nouvelle, en faisant appel au folklore avec cette blague qui a un peu de l'ironie amère et de l'humour de Ion Luca Caragiale : « Comment faire rire Dieu ? Parlez-lui de vos projets d'avenir ». Le rire devient malin quand le diable s'y mêle ou, pour utiliser une remarque du narrateur, quand il y a un « Maudit (chat), toujours là, à rôder autour des gens ! »¹.

On se trouve au lever de rideau d'un texte fantastique d'un écrivain dont on parle aujourd'hui, peut-être plus fort que jamais, en termes de réalisme, d'ironie mordante, de fine et amère observation d'un « roumanisme » hypertrophique et actuel ; bref, ce « réaliste à outrance » est, comme le dit Eugen Simion, « un fin et habile observateur de l'insolite et un fin créateur d'atmosphère fantastique », confirmant par cela l'observation du critique conformément à laquelle « les meilleurs écrivains fantastiques sont les écrivains réalistes, les docteurs en sciences sociales, non pas les fantaisistes »². En fait, le rideau se lève ici sur un discours intérieur qui est bâti sur des données physiques : temps, espace, vitesse. La déconstruction fantastique atteindra ici justement les coordonnées temporelle et spatiale, les deux points de repères du personnage.

La première phrase du récit, avant la pause graphique des premiers points de suspension, lie un « ici » implicite (d'un « je » implicite) à un point de l'espace – l'auberge de Mânjoală – à travers une donnée temporelle : „Un sfert de ceas până la hanul lui Mânjoală ...” (« D'ici à l'auberge de Manjoala il n'y a guère qu'un quart d'heure... »). Le temps tout court de la brève pause des points de suspension, le lecteur a comme centre d'attention cet espace dont il est question dans l'avant-texte (le titre) et dans la première phrase du texte. La conclusion de ce segment donne comme destination l'auberge de Manjoala, une conclusion qui sera bientôt contredite par la suite du texte, occasion pour le lecteur d'apprendre que la destination de ce „je”, dont on lit les pensées, est un village, Popeștii-de-sus, où il allait demander la main à la fille du colonel Iordache. Rien de plus rationnel et, en même temps, de plus humain que de faire des plans en route. La prémisse

¹ Caragiale, I. L. , *A l'Auberge de Manjoala*, in *Œuvres*, op.cit., p. 375.

² Simion, E., *Fragmente critice III, Mit.Mitizare.Mistificare*, Cap. „Caragiale. Reveria gastronomică. Prozatorul fantastic”, Fundația Scrisul Românesc, Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 78.

que nous avons avancée est que l'incipit du texte fantastique doit conjuguer l'indexation réaliste (l'illusion référentielle) et un bref aperçu du souffle fantastique. En effet, l'« apéritif » fantastique ne tardera pas de se faire consommer par l'apparition de l'auberge de Manjoala dans l'angle de vue du narrateur. L'amorce fantastique ne consiste pas en quelque description inquiétante d'un espace terrifiant, mais elle est ouverte par un détail superstitieux en ce qui concerne la maîtresse de l'auberge, car « les uns prétendent qu'elle a trouvé un trésor ... d'autres la soupçonnent de magie », ainsi que par le récit d'une histoire de bandits à fin tragique pour ces derniers. Mais ces deux détails sont dits en passant, comme pour faire réellement passer le temps jusqu'à ce premier point d'arrêt et de repos qu'est l'auberge. On conjugue deux éléments traditionnels : l'auberge, espace de la ballade populaire, un espace magique en soi, et la femme qui sait « enchanter » („umblă cu farmece”). C'est sur la femme que l'attention du narrateur est dirigée : „Zdravănă femeie” (« Quelle maîtresse femme, la Manjoala ! »), s'exclame-t-il. Après la mort de son mari, elle a bien su diriger l'affaire de sorte que l'auberge n'a plus de dettes et le monde soutient qu'elle doit avoir pas mal d'argent. Elle obtient tout ce qu'elle veut et, après l'incident des deux voleurs dont l'un s'est effondré au moment même où il a frappé la porte de l'auberge et l'autre est devenu muet, personne n'a plus osé piller l'auberge. Il n'y a pas de rapport de cause entre le détail superstitieux sur « le charme » de la Manjoala et l'événement réel du vol manqué, il n'y a que de la consécution textuelle, qui feint de suivre le mouvement de la mémoire du narrateur, et de petits détails « insignifiants », tel que la force du voleur, « fort comme un taureau », qui meurt, chose étrange (que l'enquête de la police n'a pas su résoudre), en frappant la porte de l'auberge. Par accumulation, ce type de consécution textuelle se constitue en principe structurant et en signe du fantastique.

Observons, à ce titre, ces « simples » coïncidences :

M-am așezat la masă făcându-mi cruce după datină, când deodată, un răcnet: călcasem, se vede cu potcoava cizmii, pe un cotoi bătrân, care era sub masă. Marghioala sare repede și deschide ușa de perete; cotoiul supărat dă năvală afară, pe când aerul rece năpădește-năuntru și stinge lampa.¹

¹ Caragiale, I. L., *La Hanul lui Mânjoală*, in *Opere, I. Proză literară, op.cit.*, p. 203.

« Je m'installai à table et me signai selon l'usage. Soudain, un cri perçant : je venais sans doute de poser le talon ferré de ma botte sur quelque matou qui se trouvait sous la table. Madame Marghioala ne fit qu'un bond et ouvrit la porte toute grande. Furieux, le matou se rua au dehors, et l'air froid, s'engouffrant dans la chambre, éteignit la lampe ». Caragiale, I. L., *A l'Auberge de Manjoala*, in *Œuvres, op.cit.*, p. 372.

Am zis: hi! La drum! **Și mi-am făcut cruce: atunci** am auzit bine ușa bufnind și un vaet de cotoi. Gazda mea știa că nu o mai văz, intrase degrab în căldură și apucase pe cotoi cu ușa, **desigur**. Afurisit cotoi! Se tot vâra pântre picioarele oamenilor.¹

Căprița s-a apropiat de mâna mea: e un ied negru, foarte drăguț care se lasă blând să-l ridic de jos. L-am pus în desaga din dreapta peste niște haine. **În vremea asta**, calul se cutremură și dârdâie din toate încheieturile ca de frigurile morții.²

Îmi fac cruce, strângând de necaz calul cu pulpele amorțite ca să se ridice – **atunci**, simț o zvâcneală puternică lângă piciorul drept. **Un țipăt... Am strivit iedul!** Pun mâna iute la desagă: desaga goală – am pierdut iedul pe drum! Calul se scoală scuturându-și capul ca de buimăceală;³

Când să intru, mă împiedic pe prag de ceva moale – iedul... tot ăla! Era iedul gazdei mele! A intrat și el în odaie și a mers să se culce cuminte sub pat.⁴ (p. 67)

– **Cocoană Marghioalo!** atât am putut să zic, și **vrând să mulțumesc lui Dumnezeu** că m-a scăpat cu viață, **am dat să ridic dreapta spre frunte**.

Cocoana mi-a apucat repede mâna și, dându-mi-o în jos, m-a luat cu toată puterea în brațe.⁵

¹ Caragiale, I. L., *La Hanul lui Mânjoală*, in *Opere, I. Proză literară, op.cit.*, p. 205.

« Je criaï : « hue ! en route ! » et fis le signe de la croix. J'entendis alors distinctement claquer la porte et miauler un matou. Mon hôtesse s'étant rendu compte sans doute que je ne la voyais plus, avait dû rentrer bien vite au chaud et coincer le chat derrière la porte. Maudit chat, toujours là, à rôder autour des gens ! ». Caragiale, I. L., *A l'Auberge de Manjoala*, in *Œuvres, op.cit.*, p. 375.

² Caragiale, I.L., *La Hanul lui Mânjoală*, in *Opere, I. Proză literară, op.cit.*, p. 206.

« La chevrette est tout près de ma main ; c'est un cabri noir très gentil, que je soulève aisément, car il est docile. Je le pose dans le bissac à droite, où sont déjà quelques vêtements. A ce moment-là le cheval se met à trembler de tous ses membres, comme secoué par la fièvre de la mort ». Caragiale, I.L., *A l'Auberge de Manjoala*, in *Œuvres, op.cit.*, p. 377.

³ Caragiale, I. L., *La Hanul lui Mânjoală*, in *Opere, I. Proză literară, op.cit.*, p. 207.

« Je me signai, et furieux, de mes jambes engourdies, pressai les flancs du cheval pour le forcer à se relever. Je ressentis alors le long de ma jambe droite une puissante secousse... Un cri retentit... J'avais dû écraser le cabri ! Vite, je tâtai le bissac, plus rien. Je l'avais perdu en route. Le cheval se releva et secoua la tête, revenu de son hébètement ». Caragiale, I.L., *A l'Auberge de Manjoala*, in *Œuvres, op.cit.*, p. 377.

⁴ Caragiale, I. L., *La Hanul lui Mânjoală*, in *Opere, I. Proză literară, op.cit.*, p. 208.

« Au moment où je franchissais le seuil de la porte, je sentis à mes pieds quelque chose de mou, c'était le cabri... le même. Il appartenait à mon hôtesse ! Il pénétra lui aussi dans la chambre, et, sagement, alla se coucher sous le lit ». Caragiale, I. L., *A l'Auberge de Manjoala*, in *Œuvres, op.cit.*, p. 379.

⁵ Caragiale, I. L., *La Hanul lui Mânjoală*, in *Opere, I. Proză literară, op.cit.*, p. 208.

Chaque fois que le personnage-narrateur, Fănică, se signe, il y a des « réactions » sonores du chat qui réclament des suppositions rationnelles de la part du personnage, introduites par des modalisateurs de supposition et de certitude : « călcașem, *se vede* » (« je venais *sans doute* de poser le talon »), « desigur » (« sans doute »). De même, les points de suspension dans „Un țipăt... Am strivit iedul!” sont le signe d’une opération de supposition car ils séparent le résultat et la cause possible. Pour chacune de ces coïncidences, le personnage cherche des explications logiques, rationnelles, relevant ainsi de ce pied dans la réalité qu’a toujours le fantastique, mais la valeur religieuse du geste de la croix ainsi que le symbolisme négatif du chat et la répétition de la même coïncidence où chaque signe de la croix est suivi par un cri aigu participent à l’embrayage fantastique, tout en soulignant le caractère étrange de la situation, derrière laquelle le jeu linguistique nous laisse deviner quelque « enchantement » diabolique. On revient ainsi à l’incipit et au soupçon du savoir-faire magique de la femme. L’expression en roumain - „umblă cu farmece” - permet le jeu de l’ambiguïté séduisante : « charme » au sens de pratique sorcière, de magie, mais aussi « charme » à valeur érotique : attraction, séduction, beauté. L’exclamation du personnage dans sa description de la maîtresse („Zdravăna femeie !”) renvoie à la fois à la force de la femme (qui a bien mené sa barque) et à l’aspect charnel. L’art narratif est justement ce double sens badin, le « refus », comme le note N. Ciobanu, « d’expliquer, et par là de canoniser, la dimension satanique de la psychologie du personnage féminin, couvert d’ambiguïté incitante »¹ (n.t). Puisque l’aventure érotique est en soi séduisante et elle repose sur un jeu linguistique à double sens, l’attention du lecteur est détournée du détail inquiétant à composante magique, surnaturelle. L’interprétation après coup des connotateurs de fantastique est déclenchée par l’épisode de la monstration fantastique, notamment l’errance dans un espace-temps labyrinthique qui contredit les calculs à repères stables que faisait le personnage dans l’ouverture du récit. Mais avant cet épisode-là, Fănică regarde la montre et découvre qu’il avait largement dépassé le temps qu’il s’était proposé de passer à l’auberge : « În loc de o jumătate de ceas, stătusem la han două ceasuri

« - Madame Marghioala ! c’est tout ce que je pus dire, et, voulant remercier Dieu de m’avoir laissé la vie sauve, j’allais porter la main droite à mon front. Mais elle me saisit vite le bras, et, l’ayant abaissé, m’enlaça avec force ». Caragiale, I.L., *A l’Auberge de Manjoala*, in *Œuvres, op.cit.*, p. 379.

¹ Ciobanu, N., *Întâlnirea cu opera*, Cap. „I.L.Caragiale: duh balcanic și satanism”, Editura Cartea Românească, București, 1982, p. 60.

și jumătate? Vezi ce e când te-ncurci la vorbă! »¹. On se trouve devant le même procédé typiquement caragialéen de camouflage de l'étrange dans le quotidien et dans l'allusion érotique, car certainement Fănică et la maîtresse de l'auberge n'ont pas passé leur temps à « bavarder ». En dépit de la tempête qui fait rage et, apparemment, en dépit de l'insistance de la Manjoala qui essaie de convaincre Fănică de ne plus s'en aller par un temps pareil et d'ajourner son départ, celui-ci décide de partir pour la maison du colonel Iordake. La réplique de la femme est de nouveau ambiguë et continue la double isotopie du charme féminin et de l'ensorcellement : „Ți-a pus ulcica la pocovnicu! Zice cocoana pufnind de răs și ținându-mi calea la ușă”². L'expression „*a-i pune (cuiva) ulcica sau a-i face (cuiva) cu ulcica*” signifie jeter un charme sur quelqu'un, mais le commentaire qui accompagne le discours rapporté, notamment le rire de madame Marghioala, déplace l'accent vers un autre sens, le charme de la fille de Iordake, que Fănică allait épouser. En feignant la connotation allusive, on détourne l'attention du sens premier de l'expression vers l'allusion érotique, alors que c'est le sens premier d'ensorcellement qui est allusif. Mais le fragment de l'errance fantastique ne fait pas de place à cette tonalité légère, par contre tout détail qui suggère un sens caché devient inquiétant. Les phrases courtes accélèrent le rythme et les deux pages du récit du voyage renferment quatre heures d'errance où il y a « rupture » de la continuité spatiale par le retour au même point de départ ; il y a de même « rupture » de la réalité par l'intensification de la perception et la multiplication des objets (« deux lunes ») ; il y a « rupture » de la causalité ordinaire - le personnage cherche toujours un sens logique, l'utilisation des modalisateurs de supposition en est une des preuves, mais une fois que cette recherche d'explication est réitérée elle devient non seulement évidente mais aussi inquiétante. Le retour à l'atmosphère légère (après avoir précisé, toujours en souriant, que Fănică s'est sauvé par trois fois de chez le « *polcovnic* » Iordake pour retourner à l'auberge et qu'il a fallu l'enfermer dans un monastère pendant quarante jours à jeûner et à assister à la messe pour qu'il en sortît « pécheur repentant » prêt à se fiancer et se marier), le retour donc à la tonalité comique dans la clôture du récit couvre l'explication magique de l'allusion érotique :

¹ « Au lieu de m'y arrêter une demi-heure, j'avais passé à l'auberge deux heures et demie ! Voilà ce qui arrive quand on se met à bavarder ! ». Caragiale, I.L., *A l'Auberge de Manjoala*, in *Œuvres, op.cit.*, p. 374.

² « On vous a bien ensorcelé chez le polcovnic ! dit madame Marghioala en éclatant de rire, tandis qu'elle se postait entre la porte et moi ». Caragiale, I.L., *A l'Auberge de Manjoala*, in *Œuvres, op.cit.*, p. 374.

[...] arse se până în pământ hanul lui Mânjoală îngropând pe biata cocoana Marghioala, acu hârbuită, sub un morman uriaș de jăratice.

– A băgat-o în sfârșit la jăratice pe matracuca ! a zis socru-meu râzând.

Și m-a pus să-i povestesc iar istoria de mai sus pentru a nu știu câte oară. Pocovnicu o ținea într-una că în fundul căciulii îmi pusese cocoana farmece și că iedul și cotoiul erau tot una ...

– Ei aș ! am zis eu.

– Era dracul, ascultă-mă pe mine.

– O fi fost, am răspuns eu, dar dacă e așa, pocovnice, atunci dracul te duce, se vede, și la bune ...

– Întâi te dă pe la bune, ca să te spurce, și pe urmă știe el unde te duce ...

– Da dumneata de unde știi ?

– Asta nu-i treaba ta, a răspuns bătrânul ; asta-i altă căciulă !¹

Plusieurs éléments fantastiques, des lieux communs du fantastique, y apparaissent : le feu comme élément purificateur qui détruit l'auberge et le mauvais génie, l'ensorcellement, la séduction féminine comme affaire du diable. L'explication de l'intervention magique ne serait que décevante après le parcours du texte dont la fantasticalité s'est donné à lire progressivement par l'infiltration des détails inquiétants : le manque d'icône dans la chambre de madame Marghioala, les « yeux merveilleux » de la femme, le cri aigu du chat à chaque fois que Fănică se signe, le bonnet et l'effet d'étourdissement qu'il provoque au personnage, l'insistance sur la « propreté » de la femme et de la chambre, où le mot roumain « curat », utilisé dans la proximité du détail de la réaction étrange du chat, finit par actualiser chez le lecteur son contraire : *Necuratul* (le

¹ Caragiale, I.L., *La Hanul lui Mânjoală*, in *Opere, I. Proză literară, op.cit.*, p. 209.

« L'auberge de Manjoala avait brûlé de fond en comble, ensevelissant sous un amas de charbons ardents le corps broyé de la pauvre madame Marghioala.

– Enfin ! la voilà livrée aux flammes, cette sorcière ! dit mon beau-père en riant.

Et il me pria de lui raconter une fois encore, après tant d'autres, l'histoire que vous venez d'entendre. Le pocovnic soutenait mordicus qu'au fond de mon bonnet de fourrure la femme avait jeté quelque maléfice et que le cabri et le chat ne faisaient qu'un...

– Alons donc !

– C'était le diable en personne, croyez-moi.

– Peut-être, répondis-je, mais s'il en est ainsi, il semble que parfois le diable vous veuille du bien...

– Il commence par là, pour vous leurrer, et puis après il ne sait que trop à quel abîme il vous pousse.

– Mais vous-même, qu'en savez-vous ?

– Ce n'est pas ton affaire, répondit le vieillard. Ça, c'est une autre histoire ». Caragiale, I.L., *A l'Auberge de Manjoala*, in *Œuvres, op.cit.*, p. 380.

Malin, le diable). Dans la tonalité superficielle, légère, de l'allusion érotique, l'explication perd son sérieux, mais cela ne diminue aucunement l'impression d'étrangeté : l'errance du personnage dans un espace-temps labyrinthique, l'étourdissement du cheval, l'apparition du cabri, son disparition et sa nouvelle apparition à l'auberge, les yeux merveilleux de la femme ne sont pas moins présents dans la conscience du lecteur. Le fantastique camouflé dans le quotidien et dans le comique, voilà ce qui inquiète le plus.

Il devient de plus en plus difficile de s'en tenir au seul lever de rideau du texte fantastique surtout lorsqu'il s'agit du fantastique qui se construit par insinuation, par jeu de mots, par suggestion et double-sens, car l'ouverture du récit est déjà LE récit et chaque partie rayonne le tout et vice-versa. Outre le rôle de décodification de l'aventure sur le mode du dialogue avec une instance qui détient l'autorité (du point de vue de l'âge et du rôle familial), la clôture de la nouvelle de Caragiale *introduit*, après coup, la « scène » ou le cadre du récit : par une claire nuit d'hiver, tandis qu'ils étaient là à bavarder, « comme on le fait souvent à la campagne », un pichet de vin devant eux, Fănică raconte de nouveau l'histoire à son beau-père. C'est dans la clôture qu'il y a aussi une adresse directe au lecteur : « Et il me pria de lui raconter une fois encore, après tant d'autres, l'histoire que *vous venez d'entendre* » (p. 380). Du fait de l'incipit *in medias res*, par le discours intérieur, qui séduit d'emblée le lecteur et donne un certain dynamisme à l'histoire par cette mise en marche directe, la clôture de la nouvelle assume certaines fonctions de l'incipit : la fonction justificative et la fonction informative. La fin de la nouvelle *La Hanul lui Mânjoală (A l'auberge de Manjoala)* informe sur le cadre du récit et sur le point générateur de la narration (l'arrivée d'un intendant qui annonce que l'auberge a été détruite par le feu et que la maîtresse est morte). La clôture investie avec les fonctions d'ouverture ne surprend pas dans le contexte de la dernière phrase du récit qui ouvre justement la possibilité d'une nouvelle histoire : d'un autre « bonnet de fourrure » („Asta-i altă căciulă”). Nous voilà de nouveau dans la suggestion et dans l'allusion, l'environnement naturel du fantastique chez Caragiale. Finalement, la fin de la nouvelle de Caragiale n'est pas autant explicative qu'elle le paraît. Alors, la nouvelle, est-elle moins fantastique par l'« explication » de la nature diabolique de madame Marghioala, cette *femme-diable* (femme ou diable)? A coup sûr elle n'est pas moins inquiétante, moins séduisante et ensorcelante, le temps de sa lecture ; en définitive, on suggère à voix mi-sérieuse / superstitieuse, mi-humoristique / allusive le pouvoir magique, au sens littéral, de

la Manjoala, à même d'engendrer des forces d'attraction obscure, à portée non seulement individuelle, mais presque cosmique – manifestées dans des phénomènes naturels violents.

Un autre incipit *in medias res* nous accueille dans la nouvelle d'Eminescu, *Sărmanul Dionis (Le Pauvre Dionis)*, où l'on plonge en pleine pensée philosophique : des réflexions sur la perception de l'univers, des réflexions autour de la thèse de la vie en tant que rêve et du rêve en tant que vie, des réflexions métaphysiques : le temps et l'espace n'ont pas d'existence objective, le monde n'existe pas en soi, il est une création individuelle, temps et espace sont en nous-mêmes et, par certains mécanismes secrets on peut entrer en contact avec le passé ou l'avenir et nos existences parallèles, passées ou futures.

Puisque l'ouverture du récit ne répond pas à l'injonction informative sur l'histoire, donc sur son temps, son espace, ses personnages, la pause typographique marquée par les points de suspension délimite un changement de discours et de point de vue : du discours intérieur du personnage on passe au récit assumé par un narrateur extra / hétérodiégétique qui présente son personnage et le contexte des pensées auxquelles nous avons eu accès dans l'ouverture du récit.

.....
Cu drept cuvânt cetitorul va fi clătit din cap și va fi întrebat prin mintea cărui muritor treceau aceste idei? Existența ideală a acestor reflecțiuni avea de izvor de emanațiune un cap cu plete de o sălbătăcită neregularitate, înfundat într-o căciulă de miel. Era noapte și ploaia cădea mărunță pe stradele nepavate, strâmte și noroioase ce trec prin noianul de case mici și rău zidite din care consistă partea cea mare a capitalei României, prin bălțile de noroi ce împrășcau pe cutezătorul ce se încredea perfidelor unde treceau niște ciubote mari cărora nu le-ar fi pasat nici de potop, cu atât mai vârtos că avea tureci care îngropau în ele pantalonii individului conținut îndată ce timpul devenea problematic. Umbra eroului nostru dispărea prin șiroaiele ploaiei, care dederă capului său aspectul unui berbece plouat, și te mirai ce mai rezistă torentelor de ploaie – hainele lui ude – sau metafizica.¹

¹ Eminescu, M., *Sărmanul Dionis*, in *Opere, II. Proză. Teatru. Literatură populară*, Academia Română, Colecția „Opere fundamentale”, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 38.
Pour la traduction en français de *Sărmanul Dionis*, nous utilisons la version d'Annie Bentoin. *Récits insolites de Mihai Eminescu à Ana Blandiana*, Editions Minerva, Bucarest, 1983.

L'adresse directe au lecteur, ainsi que les marques du narrateur qui intervient en auteur („*umbra eroului nostru*”, „*metafizicul nostru*”, „*simțul estetic al călătorului meu*”, „*influență salutară asupra eroului nostru*”, „*vedem o frunte*”, „*fața [...] tânărului meu*”, „În introducerea acestor șiruri *am surprins* unele din cugetările care-l preocupau în genere”) dévoilent l'artifice littéraire, tout en instaurant du même coup une certaine connivence avec le lecteur. Le narrateur suspend le discours intérieur du personnage pour donner des explications utiles à la compréhension de l'histoire, une sorte de bouchée de vraisemblance et de « réalité », construite comme une réponse aux questions supposées du lecteur abstrait (comme nous l'avons déjà montré, les membres de la société littéraire *Junimea*, qui représentent le lecteur réel lors de la lecture de la nouvelle, ont une réaction emblématique des attentes d'un lecteur habitué au modèle réaliste du récit bref) ; les réflexions métaphysiques sur la subjectivité du temps et de l'espace, sur la superposition du rêve et de la vie ne créent pas à elles seules une fiction, fût-elle fantastique. Il y faut des éléments vraisemblables : un personnage (Qui ? : un héros, un jeune homme, Dionis, orphelin, pauvre, vivant en solitaire dans une petite pièce, « un logis d'ermite », au fond d'un bureau d'enregistrement, un copiste « réduit à étudier seul », tenté à ne lire que ce qui correspond à son humeur rêveuse : de la mystique et de la métaphysique), un contexte temporel (Quand ? : il faisait nuit) et spatial (Où ? : la capitale de la Roumanie). D'autres éléments participent à la construction de réel vraisemblable : la description de la pièce où habite Dionis, l'analepse qui raconte l'histoire d'amour entre son père et sa mère et finalement l'intrigue amoureuse - Dionis, le pauvre (au sens matériel du mot) épris de Maria, la belle fille à voix d'ange qui habite dans la maison d'en face.

Au premier contact avec la voix du narrateur dans l'épisode qui vient juste après le monologue intérieur, le personnage est présenté en vision externe subordonnée au point de

« A juste titre, le lecteur aura hoché la tête et se sera demandé : quel était le mortel dont l'esprit roulait ce genre de pensées ? L'existence abstraite de ces réflexions prenait sa source dans une tête aux cheveux ébouriffés et sauvages, coiffée d'un bonnet de fourrure d'agneau, enfoncé jusqu'aux yeux. Il faisait nuit, une pluie fine tombait sur les rues non pavées, étroites et fangeuses, sur l'entassement de petites maisons mal bâties qui forme, pour l'essentiel, la capitale de la Roumanie. Et les flaques de boue, aspergeant l'audacieux qui se confiait à leurs ondes traîtresses, se voyaient piétinées par de gros souliers qui auraient défié jusqu'au déluge – d'autant plus que s'y ajoutaient des tiges de bottes où jambes et pantalon s'enfouissaient au premier signe de mauvais temps. On voyait l'ombre de notre héros s'effacer sous le ruissellement de la pluie, qui finit par faire ressembler sa tête à celle d'un bélier trempé, et c'était à se demander ce qui résistait le mieux à ces torrents, de ses vêtements mouillés ou de sa métaphysique. » Eminescu, M., *Le Pauvre Dionis*, in *Récits insolites de Mihai Eminescu à Ana Blandiana*, Traduction d'Annie Bantoiu, Editions Minerva, Bucarest, 1983, p. 5.

vue du narrateur¹, suivant le code du vraisemblable qui va de l'inconnu au connu, du général au particulier (« une tête aux cheveux ébouriffés et sauvage », « l'ombre de notre héros », « notre métaphysicien », « Dionis »). L'omniscience du narrateur n'est pas manifestée selon la même vision, les informations sont révélées successivement selon une certaine stratégie de gestion de l'information narrative. Peut-être ce point de vue du narrateur qui adopte pour un moment la vision externe à l'égard du personnage est-il une matérialisation au niveau du mode narratif du dédoublement du personnage qui se voit « du dehors », un Dan qui regarde l'autre moi, dans l'avenir - Dionis. De même, on assiste à une véritable mise en scène, Dionis et ensuite Dan sont surpris à des moments différents sur la même scène de la vie. Le narrateur agit en véritable metteur en scène, changeant de point de vue (par des intermittences de focalisation interne variable ou point de vue du personnage, tantôt celui de Dionis, tantôt celui de Dan) sans jamais réellement montrer ce qui se passe derrière les coulisses : une véritable matérialisation du dit au niveau du dire :

*Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea. Nu cumva îndărătul culiselor vieții e un regisor a cărui existență n-o putem explica? Nu cumva suntem asemenea acelor figuranți cari, voind a reprezenta o armată mare, trec pe scenă, înconjură fondalul și reapar iarăși? Nu este oare omenirea istoriei asemenea unei astfel de armate ce dispare într-o companie spre a reapărea în una nouă, armată mare pentru individul constituit în spectator, dar același număr mărginit pentru regisor. Nu sunt aceiași actori, deși piesele sunt altele? E drept că după fondal nu suntem în stare a vedea. Și nu s-ar putea ca cineva, trăind, să aibă momente de-o luciditate retrospectivă cari să ni se pară ca reminiscențele unui om ce demult nu mai este?*²

¹ Cf. Alain Rabatel qui remet en question le système genettien des focalisations ; selon Rabatel il n'y a que deux focalisations (au lieu des trois focalisations identifiées par Genette) qu'il appelle points de vue du narrateur, respectivement du personnage, les deux pouvant adopter par rapports aux focalisés des visions externes ou internes. Rabatel, A., « L'introuvable focalisation externe. De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur », in *Littérature*, no. 107, 1997, pp. 88-113.

² Eminescu, M., *Sărmanul Dionis*, op.cit., p. 80.

« Mais était-ce un rêve, ou non? Voilà la question. Et s'il y avait, dans les coulisses de la vie, un metteur en scène dont nous sommes bien en peine d'expliquer l'existence? Si nous étions pareils à ces figurants qui, pour représenter une armée nombreuse, contournent la toile de fond et se retrouvent de nouveau à la rampe? L'humanité et son histoire ne ressembleraient-elles pas à une armée de ce genre, qui disparaît en tant qu'un bataillon pour réapparaître en tant qu'un autre, armée nombreuse pour l'individu constitué en spectateur, maie en nombre constant, fini, pour le metteur en scène? Les acteurs ne seraient-ils pas toujours les mêmes, en dépit des pièces différentes? Il est vrai qu'il nous est interdit de regarder derrière le décor. Et s'il était possible à certains d'avoir, de leur vivant, des moments de lucidité rétrospective, qui se présenteraient à nous comme les réminiscences d'un être humain depuis longtemps disparu? » Eminescu, M., *Le Pauvre Dionis*, op. cit., p. 47.

« Les acteurs ne seraient-ils pas toujours les mêmes, en dépit des pièces différentes ? ». « Notre héros » Dionis ou « notre héros » Dan (l'adjectif possessif « notre » est utilisé pour les deux, aux moments respectifs des épisodes correspondants), seraient-ils toujours le même acteur ? Dans le contexte de l'idée de la transmigration des âmes (métempsychose), la question reçoit une valeur rhétorique, qui laisse pourtant suspendue la réponse définitive.

Dionis sait que dans « cet ordre-ci de la réalité » (« această ordine a realității ») il ne sera pas aimé, il ne pourra pas atteindre le bonheur ; il devra donc accéder à un autre ordre de la réalité pour accomplir son rêve.

Puisque Eminescu parle de « cet ordre-ci de la réalité », il convient de remettre en discussion, à la fin de notre incursion dans la question de l'indexation réaliste et du brouillage fantastique, la particularité de l'univers fantastique en tant que structure duale, en nous appuyant sur le schéma proposé par Ileana Ruxandra Popescu¹ qui fait une minutieuse et pertinente analyse des structures narratives et conversationnelles de la prose fantastique roumaine. A partir de l'ouvrage de Thomas Pavel², elle définit l'univers fantastique comme structure duale, caractérisée par l'interférence de deux univers ou mondes : un monde mimétique fictionnel mais possible (U_1 – un univers sous-référentiel par rapport à U_0 , l'univers réel); et un monde fantastique fictionnel mais impossible (ou « non-possible ») (U_2 – un univers hétérogène dont au moins une des composantes contrevient à celles de U_0 ou U_1 , et échappe à la logique du monde familier). Les éléments constitutifs de l'univers réel U_0 sont : des individus I_0 , les rapports R_0 qui existent entre eux, les caractéristiques ou propriétés des individus, P_0 , les fonctions F_0 que ceux-ci ont dans un espace connu S_0 et dans une période de temps indéterminée T_0 . Ileana Ruxandra Popescu précise de même que les constantes de l'univers U_0 s'actualisent non seulement dans le processus de production du texte mais aussi dans sa réception, accomplissant par cela une fonction référentielle et opérant avec les catégories de « vrai » et de « vraisemblable ». Il en résulte donc que dans le processus de réception et d'interprétation des univers fictionnels (mimétiques ou impossibles), le lecteur passe par l'actualisation des éléments et les lois de l'univers U_0 en tant qu'univers référentiel.

¹ Popescu, I.R., *Proza fantastică românească. Structuri narrative și conversaționale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, pp. 22-28.

² Pavel, T., *Lumi ficționale*, Editura Minerva, București, 1992.

L'univers U_1 reproduit fictionnellement les composantes de l'univers réel, il est construit de manière mimétique. Les éléments dont il est composé : $I_1, R_1, P_1, F_1, S_1, T_1$ sont mimétiques par rapport à l'univers réel. L'univers U_1 est le produit de l'auteur, il échappe à la catégorie de vérité, mais il est vraisemblable puisqu'il ne contredit pas la réalité.

L'autre composante de la structure duale du monde fictionnel dans le récit fantastique est cet univers fantastique U_2 qui échappe aux lois du monde familier. Une ou plusieurs de ses composantes ($I_2, R_2, P_2, F_2, S_2, T_2$) contredisent les éléments de l' U_0 ou de l' U_1 . Dans ce point de la construction de l'univers fictionnel fantastique on retrouve la théorie d'Adrian Marino, notamment le principe à la base du récit fantastique, « la violation flagrante » (par rupture – avec l' U_0 réel et l' U_1 fictionnel et possible - et par reconstruction d'un U_2) de la réalité, de la rationalité, de la signification et de la temporalité. L'incompatibilité entre ces univers résulte d'un hiatus référentiel et elle peut se manifester sur un ou plusieurs des cinq axes mentionnés précédemment : des personnages (individus), des rapports (relations), des propriétés (caractéristiques), des fonctions (la fonction d'« initiateur » dans l' U_2 s'ajoute dans le fantastique aux autres fonctions actantielles), de l'espace et du temps. A ces éléments, Ileana Ruxandra Popescu ajoute une catégorie particulière qui est actualisée dans l'univers fantastique : la catégorie des objets (êtres) doués de propriétés extraordinaires, qui ont un correspondant dans l'univers réel, mais comme éléments de l'imagination collective ou du monde des superstitions. Nous considérons que l'objet acquiert des fonctions et des propriétés spécifiques dans le fantastique, tant du point de vue de la syntaxe fantastique que de sa sémantique, c'est pourquoi nous l'analyserons séparément dans un chapitre à part.

Dans *Le Pauvre Dionis*, la « rupture » des plans entre réalité / rêve, perception réelle / rêverie fantastique, passé / avenir, « cet ordre-ci de la réalité » / un autre ordre est préparée par l'introduction des idées métaphysiques qui portent justement sur la possibilité de la transmigration. Les épisodes majeurs du récit relèvent des sauts d'un ordre de la réalité à l'autre, à tel point que l'on pourrait parler de trois univers. Le premier, U_1 , est construit sur l' U_0 , ses éléments ne contreviennent pas à ceux de l'univers réel : le temps 1 (T_1 : la nuit pluvieuse, vers la fin du XIX^e siècle), l'espace 1 (S_1 : rues boueuses de la capitale de la Roumanie, la chambre de Dionis), et le personnage Dionis (I_1 avec les propriétés P_1 : orphelin, copiste, solitaire, « métaphysicien », rêveur, poète ; et les fonctions

F_1 : sujet dont l'objet de désir est : 1. l'amour de la fille dont il entend le chant d'ange et 2. atteindre l'infini de l'âme pour voyager dans le temps et l'espace de ses existences passées). Le deuxième univers, qui a Dan comme protagoniste, est donné comme un univers fictionnel possible (« réel ») qui met en cause l'univers U_1 de Dionis. C'est pourquoi nous l'appelons U_1 : le temps T_1 : le règne d'Alexandre le Bon - 1400-1432 ; l'espace S_1 : Iassy, le champs, la maison de Ruben, l'académie de Socola ; les personnages I_1 : Dan, Ruben - le maître juif -, Maria, la fille de Tudor Mesteacăn ; avec les propriétés P_1 : Dan est moine; les fonctions F_1 : la fonction de Ruben en tant qu'initiateur dans un monde de connaissance supérieure, profonde ; la fonction de l'ombre en tant qu'élément générateur de fantastique ; les rapports de type surnaturel entre Dan et l'ombre (la métamorphose réciproque). Dans ce deuxième univers, qui se présente au début de la séquence comme l'univers réel puisque Dan interprète l'épisode antérieur, de son existence en tant que Dionis, comme un rêve et ensuite comme un voyage spirituel mais possible dans l'avenir, cet univers donc présente des failles : au niveau des fonctions, au niveau des rapports entre les éléments (métamorphose de Ruben, métamorphose de l'ombre et de Dan) qui n'ont plus de référents dans l'univers réel U_0 . L'univers fictionnel devient encore plus complexe avec la violation évidente de la dimension spatiale, qui relève complètement du fantastique. On identifie par conséquent un troisième univers, l'univers fantastique U_2 : le temps T_2 est hors du déterminisme, c'est dans l'intemporel, l'espace S_2 est hors du monde terrestre, sur la Lune ; les personnages I_2 sont Dan et Maria (après trois processus de métamorphose : Dan - son ombre ; Maria - son ombre ; la terre - rétrécie en perle). Les propriétés de Dan sont surhumaines, car il est « créateur » de son propre univers sur la lune, où seule sa volonté est loi. Une fois devenue logos, la pensée interdite provoque la chute (« Et si, sans le savoir, j'étais moi-même Di... ») et il ouvre les yeux ...

Mais entre ces séquences il y a des éléments communs (objets et personnages) qui permettent non seulement le voyage entre un univers et l'autre, mais qui emportent avec eux des « résidus » d'un univers dans un autre. Au lieu d'assurer la cohésion et la cohérence, les éléments communs (objets : le livre, le tableau ; personnages : Maria, Ruben, Riven) deviennent des éléments brouilleurs de cohésion et de cohérence, puisqu'ils ne permettent plus la délimitation des univers, notamment la délimitation entre réalité et rêve.

Le va-et-vient entre les univers continue avec une séquence où l'on revient à l'U₁ (Dionis se réveille dans le jardin ; il voit Maria dans la maison d'en face, lui envoie une lettre d'amour et s'évanouit ; le père de Maria et le docteur le sauvent), une autre séquence où l'on revient à l'U₁ selon la perspective de Dan, un U₁ dans l'U₁, dont seul Dan en possède la connaissance (ou le souvenir ?), et finalement le retour à l'univers initial U₁.

Le discours « didascalique » final du narrateur anticipe l'interprétation que le lecteur pourrait faire dans sa recherche du sens selon le fil de la causalité (n'est-il pas dans notre nature de toujours chercher un sens même ou surtout là où le sens nous échappe ?) :

Două vorbe concludive. Cine este omul adevărat al acestor întâmplări, Dan sau Dionis? Mulți dintre lectorii noștri vor fi căutat cheia întâmplărilor lui în lucrurile ce-l înconjurau; ei vor fi găsit elementele constitutive ale vieții lui sufletești în realitate: Ruben e Riven; umbra din părete, care joacă un rol atât de mare, e portretul cu ochii albaștri; cu dispariția acestuia dispăre ceea ce veți fi îndemnați a numi o idee fixă; în fine, cu firul cauzalității în mână, mulți vor gândi a fi ghicit sensul întâmplărilor lui, reducându-le la simple vise a unei imaginații bolnave.

*Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea.*¹

Les deux questions majeures que se pose le lecteur sont interdépendantes et la réponse à l'une d'entre elles entraîne l'éclaircissement de l'autre. Si la dernière séquence est un retour à l'univers fictionnel initial qui a Dionis comme protagoniste, la réponse devrait aller dans un seul et unique sens : Dionis en est le protagoniste, un jeune homme pauvre, en proie aux doutes existentiels et aux réflexions métaphysiques, qui vit en rêve ou en imagination les idées lues dans les livres - les expériences de la relativité du temps et de l'espace et l'expérience de la métempsychose - et qui finit, dans le monde réel, par recevoir un héritage (qui avait d'ailleurs provoqué la mort de son père, tout jeune) et l'amour de Maria.

¹ Eminescu, M., *Sărmanul Dionis*, op.cit., p. 80.

« Deux mots en conclusion. Quel est le véritable héros de cette histoire – Dan ou Dionis ? Parmi nos lecteurs, beaucoup auront cherché la clef du personnage dans les objets environnants ; ils auront retrouvé dans la réalité tous les éléments de sa vie intérieure ; Ruben, c'est Riven : l'ombre sur le mur, qui joue un rôle important, c'est le portrait aux yeux bleus ; dès que celui-ci disparaît, s'efface aussi ce que l'on serait tenté d'appeler une obsession ou une idée fixe : enfin, le fil de la causalité en main, nombreux seront ceux qui croiront avoir percé le sens de ces aventures en les réduisant aux simples caprices d'une imagination malade.

Mais, était-ce un rêve, ou non ? Voilà la question ». Eminescu, M., *Le pauvre Dionis*, in *Récits insolites de Mihai Eminescu à Ana Blandiana*, Traduction d'Annie Bentoin, Editions Minerva, Bucarest, 1983, p. 47.

Mais Dan est « notre héros » au même titre que Dionis ; et le discours conclusif introduit par Eminescu ne fait que remettre en cause le fil de la causalité « traditionnelle » et suggérer une autre causalité, surnaturelle : la coexistence en nous de nos « moi » présent, passé et futur et l'accès qu'ont certains d'entre nous à cette conscience des existences multiples. La nouvelle est construite sur un fondement philosophique évident, mais elle en est en même temps une mise en pratique fascinante : l'enchevêtrement des plans a pour résultat l'indétermination entre le rêve qui est tellement réel et la réalité, elle, tellement illusoire – et c'est cette dernière qui inquiète le plus.

Conclusion

Le syntagme utilisé par Dionis, notamment « cet ordre-ci de la réalité » renferme deux concepts importants de la littérature fantastique : le réel et la possibilité (présupposée) de plusieurs « ordres » de la réalité, dont un seul est perceptible communément. De là, deux pôles entre lesquels est rangée la littérature fantastique : le réel et le fantastique, terme fourre-tout, compris à la fois comme fantaisie, imagination et surnaturel, extraordinaire, irréel, impossible. D'où encore les différentes expériences du fantastique littéraire : celles qui montrent plutôt le réel et celles qui montrent plutôt l'extra-ordinaire. En d'autres mots, il s'agit de montrer le réel de l'événement / de la chose qui surprend d'ailleurs par son impossibilité, ou insister plutôt sur son caractère extra-ordinaire. Cette double composante sous-jacente de la littérature fantastique a engendré du côté de la critique littéraire le même mouvement bi-polaire : ceux qui font du récit fantastique une question de la réalité et de sa perception et ceux qui mettent l'accent sur la « fantasy », sur le fantastique en tant que littérature d'imagination, en d'autres termes, une vision « restrictive » du fantastique en tant que genre littéraire (la position de Todorov étant la plus marquante) et une vision élargie, « incluante » du fantastique comme littérature de l'imagination ou plus largement comme catégorie esthétique (les derniers ouvrages de Roger Bozzetto vont dans ce sens ; ainsi que certains aspects de la théorie d'Adrian Marino).

Nous considérons que cette prise de position oscillante entre les deux visions tient principalement à un aspect particulier de certains récits littéraires dont la fiction est composée de deux univers qui entrent en contradiction du fait de leur construction, en miroir par rapport à l'univers réel et en « scandale » par rapport à l'univers réel. En plus, le rapport devient inquiétant puisque l'échafaudage vraisemblable est déconstruit (de manière

progressive ou d'emblée) et l'in vraisemblable est construit de manière à rendre possible l'impossible.

L'incipit, en tant que lieu où le lecteur a le premier contact avec le texte, en tant que lieu où on assiste à la naissance même du texte, en tant que lieu où sont définis les fondements de l'histoire et où l'on fait l'esquisse des linéaments du texte, en tant que lieu où fermente le sens du texte, bref, l'incipit en tant que lieu « le plus surdéterminé et le plus déterminant »¹ du texte ne cesse de fasciner.

Notre analyse de certains incipits des récits fantastiques français et roumains a eu comme objectif de surprendre combien est important le lever de rideau du texte fantastique pour la construction du vraisemblable (l'indexation réaliste) nécessaire tant à la reconnaissance du monde familier qu'à la perception de l'anormal. Cet endroit à longueur variable et à fonctions multiples qu'est l'incipit devient dans le fantastique le lieu d'inscription d'un pacte de lecture qui prépare à l'histoire extra-ordinaire et vraie. Du fait de la composante réaliste de l'univers fictionnel, l'incipit du récit fantastique doit marier l'ouverture de la fiction et l'authentification du dire. Mais par la composante fantastique de l'univers fictionnel le travail d'authentification équivaut à la « vraisemblabilisation » ou à la « réélisation » d'une histoire invraisemblable.

D'un côté la composante réaliste demande un contexte qui actualise la représentation d'un univers qui ressemble à ce que nous appelons la réalité, de l'autre côté la composante fantastique exige « une rupture », une déchirure de l'ordre commun. Le « ravage » fantastique peut être affirmé littéralement dès l'incipit même par une préparation au type d'histoire dont il va être question (une histoire surprenante / extraordinaire / surnaturelle mais vraie), ou annoncé en filigrane par l'infiltration de certains éléments qui déclenchent l'embranchement fantastique (certains topoï fantastiques : le personnage solitaire, les endroits maudits ou les lieux dont le symbolisme permet le transport vers un autre univers dont au moins un élément constitutif contredit les éléments de l'univers réel, des détails d'ordre superstitieux, etc.).

En analysant plusieurs incipits des récits fantastiques des deux littératures, nous avons surpris deux modalités essentielles d'annonce et de préparation du lecteur à l'histoire fantastique. D'un côté, dans les incipits français analysés (*Inès de Las Sierras*, *Apparition*,

¹ Basilio, K., « « L'incipit » romanesque et coup de foudre amoureux », in *Poétique*, no. 157, 2009, p. 75.

La Morte Amoureuse, L'Intersigne, Dessous de cartes d'une partie de whist, La nuit, Qui sait ?) une stratégie d'ouverture narrative où le narrateur affirme de manière explicite et directe le caractère fantastique des événements réels qu'il va raconter, mais aussi un certain mécanisme de détournement de l'attention sur une sorte de leurre, un déplacement de l'attention sur le discours, notamment sur « l'indicibilité » de l'histoire « inexplicable », « incompréhensible », incroyable, fantastique, ce qui ne fait que séduire de plus et affirmer à la fois le caractère incroyable et fantastique de l'histoire et son dire imminent, en authentifiant du même coup sa véracité. De l'autre côté, dans les récits fantastiques roumains *Moara lui Călifar* (Le Moulin de Califar) et *Copca Rădvanului* (Le Trou du carrosse), le caractère fantastique des événements est annoncé par l'introduction des éléments qui relèvent plutôt d'un merveilleux légendaire. Nous ne faisons pas des deux modalités d'annonce du caractère fantastique de l'histoire des traits généraux du fantastique français et du fantastique roumain, le corpus réduit et notre visée ne le permettent pas, le seul but de notre analyse est de surprendre différentes stratégies de conjonction de deux ordres de la fiction fantastique. Certes, l'élément folklorique est évident dans les récits roumains analysés, mais ce qui nous semble important c'est le rapport du fantastique avec le réel vu à partir du rapport double entre la légende et le réel, au sens que la légende porte en elle un résidu de vérité mais qu'elle soumet le réel à un processus de déformation et déconstruction par « rétorsion poétique » et mythification¹. Par l'introduction d'un nouvel ordre qui contrevient à l'ordre commun, le récit fantastique déconstruit l'univers fictionnel vraisemblable et possible, sans lequel il ne peut pourtant pas exister, et les « on dit » de la légende qui traduisent le processus de déformation par mythification sont effacés ou, du moins, perdent leur poids devant cette nouvelle réalité créée par le texte.

¹ Angelescu, S., *Legenda*, Ed. a III-a, Editura Valahia, București, 2008, pp. 34 - 66.

CHAPITRE 6 : MONTRER ET SUGGÉRER L'IMPOSSIBLE

'A woman is sitting alone in a house. She knows she is alone in the whole world: every other living thing is dead. The doorbell rings ...'

Thomas Bailey Aldrich

Le texte mis en exergue, que nous avons retrouvé dans plusieurs ouvrages critiques sur le fantastique¹, parfois à titre introductif, d'autres fois à titre d'exemple, représenterait le récit fantastique le plus court ou, appelons-le degré zéro du récit fantastique : un personnage, en l'occurrence, une femme, seule à la maison, dans une situation toute particulière mais qui s'intègre parfaitement dans son univers et le définit : elle est seule dans le monde entier, tous les autres êtres humains ou non humains sont morts. Quelqu'un sonne à la porte, une inférence que le lecteur est amené à faire puisque le texte lui indique que l'on entend la clochette sonner. Et les incontournables points de suspension, marque classique de l'indétermination, de l'*opera aperta*, déclenchent une abondance imaginative qui n'est en effet que trop pauvre car elle tourne autour du rien.

Pourtant, à force d'appliquer telle ou telle grille de définition fantastique, il y aurait sûrement des objections en ce qui concerne le statut générique du fragment ci-dessus et on le rejetterait du fantastique pour le considérer plutôt comme de l'absurde telle la *Métamorphose* de Kafka. Bien que cette situation du monde à un seul être vivant soit singulière et ne relève pas de notre quotidien, elle est pourtant donnée comme cadre sûr et n'en est pas moins suggestive de la composante herméneutique qui caractérise et définit le récit fantastique. D'ailleurs, la conception critique dominante du fantastique s'est fondée sur le rapport entre la réalité et le surnaturel, notamment sur le jeu intellectuel que sa représentation entraîne, un questionnement sur la nature des événements, sur la réalité, sur la relation du personnage au monde, représenté tant à l'intérieur du récit, au niveau de la diégèse, qu'au niveau de la lecture, de l'interprétation. Il suffit de penser à l'hésitation todorovienne ou à ses « avatars » modernes² : l'indétermination, l'incertain, l'indécidable,

¹ On le trouve par exemple chez Bessière, I., *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Librairie Larousse, Paris, 1974, p. 160 ou chez Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999.

² Nous empruntons le terme à Denis Mellier. Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999, p. 121.

l'impensable, l'ambiguïté, pour voir que la composante intellectuelle occupe une place dominante dans le fantastique ou, du moins, dans le discours critique sur le fantastique. C'est ainsi que la phrase "*The doorbell rings ...*" résume le mécanisme fantastique : la clochette qui sonne rompt un équilibre préexistant et engendre un jeu de suppositions ...

1. Rhétorique de la « monstration » / Rhétorique de la suggestion¹

Dans certains récits fantastiques, comme nulle part ailleurs, l'*evidentia* ou la « faculté de faire voir » (*repraesentatio*), comme elle est appelée chez Quintilien, devient objectif premier à tous les niveaux. Le texte s'efforce de faire voir l'invisible à tel point qu'il devient parfois une hypotypose généralisée :

[...] toutes les descriptions que l'on fait de ces objets sont vives et exactes. Elles sont appelées hypotyposes, parce qu'elles figurent les choses, et en forment une image qui tient lieu des choses mêmes ; c'est ce que signifie ce nom grec Hypotypose.

L'hypotypose est une espèce d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent, et qu'on le représente si vivement devant les yeux de ceux qui écoutent, qu'il leur semble voir ce qu'on leur dit.²

L'ambiguïté rhétorique ancienne de l'hypotypose comprise tantôt comme une figure de style, tantôt comme une qualité générale du texte, telle qu'elle est illustrée dans ces propos de Bernard Lamy, se justifie pleinement dans un fantastique dont la fonction essentielle est celle de montrer la chose, de rendre réel ce qui semble irréel, de par sa singularité, excentricité, bizarrerie, bref, scandale ou antinomie par rapport à la norme.

Mais « le faire voir », le principe mis au cœur de l'antique rhétorique représentative a été aussi mis au centre de la polémique entre la vérité et la rhétorique, entre la « représentation » fastueuse, théâtralisée et la représentation exacte, allant, comme le font Lessing ou Hegel³, jusqu'à lui nier la capacité de « faire voir ». De là, les déplacements par

¹ Nous empruntons les deux syntagmes à Nathalie Prince qui souligne l'oscillation du récit fantastique entre deux poétiques : « la rhétorique de la suggestion » et « la rhétorique de la monstration ».

² Lamy, B., in Glaudes, P., direction, *op.cit.*, pp. 17-18.

³ Gotthold Ephraïm Lessing, *Du Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie*, 1766, chap. XIV et XV, trad. Fr. De Courtin, 1866, revue et corrigée, Hermann, 1990, pp. 117-121; Georg Wilhelm Friedrich

rapport à la représentation et la rhétorique envisagée comme seule représentation du figural, de l'inventivité du langage ou tout bonnement comme suggestion.

A partir de ces lieux rhétoriques, nous analyserons les deux poétiques, d'un côté la poétique de la présence ou de la **monstration**¹ et de l'autre côté la poétique de la **suggestion**, en tant que stratégies de la narration fantastique où agissent des forces centrifuges et des forces centripètes dont la tension établit la relation du fantastique à la fois par rapport au réel et au surnaturel.

Irène Bessière est la première à avoir utilisé des concepts de *forces centrifuges* et *centripètes* dans sa théorisation de la dynamique interne de la narration fantastique, où l'on construit le vraisemblable par sa propre négation car la « poétique » fantastique réunit deux projets qui sont contradictoires, notamment la construction et la déconstruction du réel :

*La narration devient le lieu de forces centrifuges et centripètes : nier le familier c'est aussi l'établir. Le dessin de l'absolument nouveau découvre un asservissement au banal. L'improbable va de pair avec une tendance normalisante.*²

On s'attendrait à ce que l'apparition du diable, d'un fantôme ou de toute autre figure fantastique aille dans le sens de la négation du vraisemblable, de la déréalisation du réel (voilà un mot bien trompeur !), alors que par là même on sent un besoin instinctif du normal. C'est ainsi que la première tendance est de rétablir la normalité au moyen de la raison. D'ailleurs, ce n'est pas une simple coïncidence que le genre fantastique ait surgi après le grand siècle des Lumières à la fois comme fruit, comme résultat « positif » de la Raison dont il utilise pleinement les instruments, et s'érigeant contre la Raison.

Inversement, nier le surnaturel et le soumettre au processus rationnel, qui en fait graduellement de « l'impossible », de « l'improbable », de « l'impensable », de « l'indécidable » c'est poser par le processus intellectuel même la possibilité du surnaturel. Rien que le simple questionnement sur la nature d'un événement (*est-ce un rêve ?*, *suis-je*

Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, 1807, chap. I, texte traduit par J. Hyppolite, Aubier-Montaigne, 1941, pp. 90- 92. Les fragments auxquels nous faisons référence sont réunis et présentés dans Glaudes, P., direction, *La Représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*, Presses universitaires du Mirail, Grenoble, 1999, pp. 46-63.

¹ Terme que Denis Mellier rend célèbre dans la problématique du fantastique. Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999.

² Bessière, I., *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Librairie Larousse, Paris, 1974, p. 163.

fou ?) équivaut à admettre au préalable, ne fût-ce qu'inconsciemment, certaines données qui le rendent possible.

La même tension des forces centripètes et centrifuges est mise par Jean Fabre au cœur de sa théorie du fantastique selon la métaphore du « miroir de sorcière » : les forces centripètes correspondent aux procédés d'écriture « fantasticante » (des procédés qui produisent du scandale et de l'inquiétante étrangeté par leur reflet centripète du réel), alors que les forces centrifuges sont les procédés d'écriture « mirabilisante »¹ (qui vont vers l'extérieur et dirigent le surnaturel vers le merveilleux).

Les deux types d'écriture dont parle Jean Fabre traduisent l'opposition d'un fantastique *obvie* et d'un fantastique *obtus*² autrement dit, d'un fantastique qui obéit à la loi de « motivation » et d'un fantastique qui tend vers *l'opera aperta*, « une œuvre ouverte aux interprétations parce que polysémique, donc hermétique »³.

Les trois termes : *obvie*, *obtus*, *motivation* réclament des explications. Ils sont à mettre en rapport avec l'effet fantastique. Le fantastique *obvie* est le fantastique qui trouve une motivation, cette dernière étant comprise dans les deux sens, d'une part en tant que « motifs » (monstres, diables, etc.) et figuration et d'autre part en tant que rapport de causalité expliquée. « Toute explication diminue l'effet fantastique »⁴, dit Fabre, qui en fait la marque d'un fantastique traditionnel, surtout caractéristique du XIX^e siècle. Pourtant, Hoffmann, en avait déjà franchi les barrières, par exemple, lorsque Théodore dans *Les*

¹ Fabre, J., *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, Paris, 1992, p. 82.

Fabre explique la dichotomie merveilleux/fantastique par le recours à l'image des miroirs de sorcière : « composés d'une partie centrale convexe qui réfléchit le réel en lui donnant un aspect inquiétant, et de rayons de longueurs différentes, alternativement longs et courts. Ces derniers, que nous vectoriserons vers le centre, matérialiseraient les protocoles d'écriture « fantasticante », producteurs d'inquiétante étrangeté : les autres, plus longs, orientés vers l'extérieur, figurent au contraire les forces qui excentrent le Surnaturel, ou plutôt, le dirigeant de façon centrifuge vers le Merveilleux, par le biais de procédés d'écriture « mirabilisants », contrariant l'effet fantastique des rayons centripètes ». Il reprend, implicitement, la théorie du scandale de Caillois : si l'élément surnaturel ne fait pas scandale, s'il est accepté comme faisant partie intégrante de l'univers fictionnel, si l'on donne des explications, des causalités à sa présence, on s'éloigne du fantastique et on est en plein domaine du merveilleux.

² Il emprunte ces catégories à R. Barthes. Fabre, J., *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, Paris, 1992, pp. 179-187.

³ Fabre, J., *op. cit.*, p. 180.

⁴ « Lorsque les deux motivations, Figuration et « Causalisation » sont conjointes (et c'est peut-être le cas dans une majorité de textes fantastiques, du moins dans ceux du XIX^e siècle) l'effet fantastique perd de sa force d'impact. L'*Obvie* semble au sens étymologique – ce qui se met en travers (*ob*) de la route (*via*) – barrer le chemin du Fantastique. Cela pourtant, n'en déplaie à T. Todorov, ne suffit pas à rejeter le Fantastique du côté du merveilleux dans la mesure où d'autres éléments d'écriture fonctionnent de façon centripète. » *Ibid.*, p. 182.

Frères de Sérapion répond à la question - « Où est l'explication ? » - de la manière suivante : « Ne vous ai-je pas dit dès le début que je n'avais qu'un fragment à vous offrir ? ». Les forces centripètes ou les éléments « fantasticants » y interviennent et dirigent le récit vers le fantastique obtus qui est un « blanc heuristique », selon le terme employé par Fabre¹.

L'Obtus est producteur d'effet fantastique du fait de sa propriété d'indétermination. Alors, la nouvelle de Dino Buzzati, *Une goutte ?*, est, selon Fabre, le texte exemplaire de l'Obtus pur : une goutte d'eau grimpe un escalier la nuit sans qu'aucun principe rationnel, aucune allégorie, symbole ou double sens y soit applicable, repérable ou accepté.

C'est à partir de cette distinction entre fantastique obvie et fantastique obtus que Denis Mellier propose un double modèle du fantastique : le fantastique de la présence ou de la représentation et le fantastique de l'indétermination. Le fantastique de la représentation / de la présence correspondrait au fantastique obvie et le fantastique de l'indétermination correspondrait au fantastique obtus. Son approche du fantastique doit être comprise dans le sens du désir de déplacer l'accent critique qui s'est porté surtout autour de la composante intellectuelle vers la question de la représentation et de la figuration comme approche de la terreur et de ses rapports avec l'écriture fantastique. L'un des aspects les plus intéressants serait justement l'autofiguration de l'écriture fantastique, le texte de Lovecraft étant un exemple de ce type d'écriture qui ne laisse plus voir au-delà de sa matérialité mais dont la « fantasticité » s'inscrit dans sa matérialité même, un texte qui se rend visible, voire hyper-visible.

Le fantastique de la représentation ou de la présence serait un fantastique de la motivation comprise à la fois comme « causalisation » (le fantastique expliqué) et comme figuration (présence des motifs et des figures fantastiques) :

¹ « Ce qui est en jeu ici est l'essence même du Fantastique. Lorsque nous hésitons entre la solution fantasmatique et la solution fantastique, ou bien quand le texte d'aphanie transforme l'apparition en disparition, lorsque les réticences et du personnage et du narrateur laissent ouverte l'heuristique, le récit, devenu à différents degrés obtus, élimine les sens parasites. Il ne laisse finalement intact que ce vide de la causalité qui est bien sûr plus vertigineux que la causalité verticale, quelle que soit son opposition à la logique familière ; l'inexpliqué devient inexplicable. En somme le remplacement d'une causalité (logique) par une autre (magique) est moins effrayant que le non-savoir. » Fabre, J., *op. cit.*, p. 184.

*Le fantastique de la présence est bien une fiction de la cohérence du sens et non de la mise en crise, une fiction dont symboles et signes aboutissent à la monstration spectaculaire.*¹

Le fantastique de la monstration procède de visibilité et d'explicité mais on se rappelle les contre-arguments des théoriciens allant de Todorov à Fabre : l'effet fantastique n'est-il pas diminué par cette visibilité même ? Barbey d'Aurevilly reprochait à Poe le trop de visibilité du « monstre » (qui n'était autre que l'homme lui-même ...) et la « causalisation » du surnaturel, mais s'exaltait toutefois devant le style de l'écrivain américain, devant cette écriture des détails qui porte le lecteur dans « les nuées irisées du fantastique et du mystère ». Poe lance, en effet, le modèle d'un récit où la présence, la monstration de la chose fantastique l'emporte sur le jeu herméneutique de l'indétermination mais où le fantastique tire ses effets de la confrontation et de la mixité des deux stratégies.

D'autre part, le fantastique de l'indétermination met en scène une crise de la signification et de la représentation. L'accent y est mis sur la tension herméneutique plutôt que sur la chose fantastique en soi. En plus, l'indétermination va de pair avec l'intériorisation.

Le modèle de Denis Mellier n'est pas tout à fait nouveau mais, outre le fait qu'il fait un essai de modélisation complexe à six niveaux (thématique, problématique de l'inconscient, stratégie ou programme textuel, modalité, écriture, réception), il a le grand mérite de proposer une lecture des textes fantastiques comme des constructions mixtes. Certes, pour que ce double modèle s'inscrive parfaitement dans son projet d'analyse de l'« écriture de l'excès », Mellier considère que le récit fantastique doit se lire dans le jeu de l'écart et de la mixité des paradigmes, mais a comme point de départ l'idée que les stratégies du fantastique de la présence tendent à intégrer celles de l'indétermination. Chez Lovecraft ou Burke, écrivains dont il analyse la représentation de l'excès et l'écriture de l'excès fantastique, cette prémisse est parfaitement justifiable. Mais qu'en est-il de l'écriture de Maupassant, par exemple ? Ou de l'écriture de Caragiale ? Il nous semble risqué de procéder à une généralisation de la dominance d'une stratégie par rapport à

¹ Mellier, D., *L'Écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, éditions Champion, Paris, 1999, p. 137.

l'autre. D'ailleurs, Mellier lui-même n'y insiste pas, il s'en sert uniquement en tant qu'argument du choix de son objet d'étude - l'excès fantastique.

2. La double modélisation fantastique – théorie de Denis Mellier

Dans ce qui suit nous allons présenter le tableau du double modèle fantastique de Denis Mellier, tel qu'il le construit, dans un système d'oppositions à 6 niveaux¹ :

	<i>Modèle de l'indétermination</i>	<i>Modèle de la présence</i>
Thématique	Intériorisation	Extériorisation
Inconscient	Schizoïde	Paranoïaque
Stratégie	Signification	Réalisation
Modalité	Indétermination	Confrontation
Ecriture	Non figurale	Figurale
Réception	Culture Savante	Culture Populaire

Il faut souligner que le tableau des oppositions fantastiques présentées de manière tranchée n'y figure que pour des raisons de méthode, de systématisation et sert en effet à en illustrer de manière claire les caractéristiques. Cette opposition tranchante n'est possible qu'au niveau théorique car au niveau du texte proprement-dit on observe plutôt une interdépendance et une interaction constante des deux stratégies.

Une première observation est le fait que les six niveaux d'opposition se conditionnent l'un l'autre à tel point que le système devient en quelque sorte ambigu.

1. *Thématique : Intériorisation / Extériorisation*

Dans le cas de l'indétermination, le niveau thématique identifie les manifestations fantastiques à une intériorisation du vécu, à un « dérèglement psychique intérieur au personnage », alors que dans le fantastique de la représentation les manifestations seraient

¹ Nous présentons le tableau de Mellier. Mellier, D. *op.cit.*, p. 148.

extérieures, figurées par une altérité menaçante (monstres, êtres / objets surnaturels). Cela renvoie aussi, il faut le souligner une fois de plus, à l'aspect diachronique du fantastique, à cette évolution du surnaturel extérieur (enfant du roman gothique ou, dans la littérature roumaine, des contes et des légendes populaires à éléments diaboliques) à un surnaturel dont les manifestations sont à chercher à l'intérieur du personnage. Et, cas extrême, mixité des deux modalités, l'altérité n'est plus dans l'Autre mais elle s'empare du « Je », conclusion vers laquelle tend le jeu indicial du *Horla* ou conclusion exhibée manifestement, monstrueusement chez Lovecraft, par exemple, dans *The Outsider*, où le narrateur identifie finalement le monstre à soi-même. La peur comme sentiment obsessionnel est une des manifestations les plus récurrentes d'une altérité qui s'installe dans le « je » et en prend petit à petit possession ; le récit de Ion Luca Caragiale, *O făclie de Paște (Un Cierge Pascal)* offre l'exemple de la peur obsessionnelle, une peur qui a un objet réel : les menaces de Gheorghe qui veut se venger contre Leiba Zibal, l'aubergiste qui l'a accueilli et lui a offert du travail mais qui l'a renvoyé à cause du mauvais caractère de Gheorghe : « un mauvais domestique, paresseux, insolent, voleur ... »¹ et violent. La peur de Leiba atteint des limites paroxystiques le jour des Pâques (moment attendu de la vengeance de Gheorghe). Devant la menace réelle derrière la porte de l'auberge et après avoir entendu les paroles savantes des voyageurs qui expliquaient l'atroce crime (cinq victimes) du pillage d'une autre auberge par la théorie du « retour au type primitif » (Darwin, Haeckel, Lombroso, Schopenhauer), Leiba a l'image frappante de ce cas de retour au primitivisme dans la personne de Gheorghe. La peur qui le saisit produit un renversement total et le transforme : le monstre n'est plus à l'extérieur mais à l'intérieur et la scène finale de la torture à laquelle Leiba soumet Gheorghe est la « monstration » de la monstruosité de l'acte de Leiba.

La dichotomie extériorisation / intériorisation ne suffit pas à elle seule à considérer le récit comme tendant vers un modèle plutôt que vers l'autre. Le célèbre récit de Mircea Eliade, *Domnișoara Cristina*, tire ses effets fantastiques du jeu conjoint de l'extériorisation (la nouvelle a tous les ingrédients du *ghost story* – la demeure hantée, la femme vampire, le lieu maudit, l'érotisme) et de l'intériorisation (la préférence pour les états intermédiaires, le rêve, la perte de la connaissance, le délire, la transe, la projection onirique, un va-et-vient des états conscients, sous-conscients et inconscients).

¹ Caragiale, I.L., *Un Cierge Pascal*, in *Œuvres*, Textes traduits sous la direction de Simone Roland et de Valentin Lipatti, Editions Meridiens, Bucarest, 1962, p. 340.

2. *Inconscient : Schizoïde / Paranoïaque*

Le niveau d'opposition thématique implique le deuxième niveau, que Mellier appelle « niveau de l'inconscient », où le dérèglement psychique intérieur du personnage deviendrait signe d'une « scission schizoïde », manifestée, par exemple, comme on peut bien le déduire, par les thèmes du double, voire les notations d'une perception fracturée du réel. De l'autre côté, le modèle de la présence, qui est présence d'un Autre menaçant, ferait du récit la mise en scène d'un antagonisme explicite (paranoïaque). Mellier ne développe pas cet aspect de l'inconscient fantastique, peut-être par précaution scientifique. Il se limite à emprunter des termes à d'autres sciences et à en faire usage à son propre but : celui de développer le système d'oppositions indétermination / présence. Après Freud l'approche psychanalytique du fantastique littéraire n'est plus neuve, ce qui ne veut pas dire qu'elle soit connue (au sens strict), mais l'entrée dans l'usage quotidien, la « massification » de certains termes de la fameuse théorie de l'inconscient engendre le risque de l'emprunt et de l'usage fautif et superficiel de tels concepts. Par conséquent, pour ne pas tomber dans le piège du dilettantisme, notre unique commentaire là-dessus est une constatation en ce qui concerne l'un des topoï fantastiques qui tend à privilégier les formes de l'intériorisation, du dédoublement, de la mise en crise du sens : le stéréotype du personnage fantastique, solitaire, reclus, réfléchi, rêveur, en proie à l'isolement social, psychique, affectif.

Par exemple, dans *Le Pauvre Dionis* les deux portraits de Dionis et de Dan rendent manifeste une structure « schizoïde » (au sens de dédoublement) par la scission du texte en deux histoires qui s'entrelacent, l'histoire de Dan et l'histoire de Dionis.

3. *Stratégie : Signification / Réalisation ; 4. Modalité : Indétermination / Confrontation*

Les deux oppositions suivantes, stratégie / programme textuel et modalité, sont plutôt répétitives. La première pose le problème de la crise de construction du sens et de la perception des bornes de la réalité (*signification*), d'un côté, et l'exhibition des données surnaturelles et leur confrontation directe avec le monde possible (*réalisation*), en tant qu'objectif ou visée globale du texte, de l'autre côté. La modalité, par contre, porte sur les modes de réalisation de ces visées : mise en doute, euphémisation des éléments surnaturels

(*indétermination*), et objectivation, confirmation des données surnaturelles par « la représentation conflictuelle et dysphorique des dualités »¹ (*confrontation*).

5. *Écriture : Non-figuration / Figuration*

L'indétermination fantastique et la confrontation fantastique réclament des stratégies au niveau de l'écriture et du style, bref, une poétique spécifique. La poétique du fantastique oscillerait entre deux excès : une poétique de la litote, dans le cas du fantastique de l'indétermination, « économe des figures et représentations, et qui suggère, dans la retenue de ses effets, l'indétermination »² et une poétique de l'hyperbole dans le récit qui tend vers le spectacle de la présentation de l'insolite et de la confrontation directe avec celui-ci et qui, « dans l'excès, use des ressources de la figuration littéraire pour donner à voir la manifestation fantastique »³. C'est là que nous avons identifié le point clé de la modélisation proposée par Mellier, point qui nous a amenés à poursuivre une voie ouverte par quelques observations de Todorov sur le fonctionnement du discours figuré dans le récit fantastique, dont nous allons traiter dans le chapitre suivant. Pourtant, une remarque s'impose déjà : il ne faut pas comprendre par écriture non figurale une écriture dépouillée de figures rhétoriques, mise à nu, mais plutôt une écriture qui puise ses effets moins à une « figuration » bruyante, éclatante, hyper visible, qu'à un effort imperceptible d'arracher des mots aux silences. Par conséquent, la portée de cette opposition dépasse le seul aspect du discours figuré ou non-figuré, il y a toute une dynamique subjective émotionnelle du discours à prendre en considération.

6. *Réception : Culture savante / Culture populaire*

L'opposition culture savante / culture populaire au niveau de la réception du fantastique de l'indétermination et du fantastique de la présence renvoie ici aux corpus dont les traits sémantiques et formels sont ou non compatibles avec « les traits dominants que l'institution culturelle tient, en diachronie et en synchronie, pour relevant d'une expression esthétique et littéraire authentique ». En plus, pour le fantastique de la présence, le corpus est établi en fonction des conditions de diffusion et de succès propres à la culture de masse. Pourtant, la dichotomie culture savante / culture populaire reste assez floue ;

¹ Mellier, D., *op.cit.*, p. 148.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

faut-il y voir aussi l'opposition entre culture moderne (modèles cumulatifs, innovateurs) / culture traditionnelle (modèles répétitifs), culture majeure (aspect scriptural) / culture mineure (aspect oral) ?¹ Si on se tient, comme semble le faire Mellier, au degré de conventionnalisme par rapport à « l'institution culturelle », le problème vise alors le genre fantastique dans sa globalité (thématique, structure, visée, etc.) qui n'a pas manqué de fournir à quelques critiques, dès le début, l'occasion d'en faire une littérature marginale. D'ailleurs, les représentants français du genre ont choisi comme modèle un « monstre » - Hoffmann - dont l'influence, médiée ou directe, s'est également prolongée sur le fantastique roumain. Mais l'étrangeté et l'extravagance des contes d'Hoffmann a attiré l'hostilité critique de Walter Scott qui considérait que leur auteur aurait « plus besoin du secours de la médecine que des avis de la critique », n'étant que « les écarts d'une folle imagination »². Beaucoup plus tard, le récit de Mircea Eliade, *Domnișoara Christina* (1936) lui vaut la suspension temporaire de l'activité académique, suite à la publication sélective de quelques pages où éros et thanatos sont conjoints dans l'éveil du plaisir sexuel par la petite enfante-femme-vampire. C'est peut-être à cet aspect que fait référence Mellier lorsqu'il dit que le fantastique (du type culture populaire) est « l'objet d'un discours d'évaluation qualitatif de la part de l'institution culturelle »³.

Le système d'oppositions du double modèle fantastique ne manque pas de susciter localement le réexamen critique mais sa visée n'est pas l'identification des oppositions paradigmatiques au seul but typologique, l'avantage de cette double modélisation fantastique est, au contraire, celui de considérer le texte fantastique comme alternance et, plus fréquemment, comme coprésence des deux stratégies :

*Il s'agit, en envisageant la question du fantastique selon cette double modélisation plutôt qu'en l'abordant à partir d'une tentative de définition stricte, de lire les textes fantastiques comme des **constructions mixtes**, des fictions susceptibles d'accueillir des formes combinées et hétérogènes. (...) Dès lors, ces modèles servent moins à voir comment un texte remplit les conditions qui le placent*

¹ Voir à ce propos Angelescu, S., *Mitul și literatura*, Editura Univers, București, 1999.

² Sur Hoffmann et les compositions fantastiques, une version abrégée de l'article de Walter Scott, « On the Supernatural in Fictitious Composition : Works of Hoffmann », publié dans la *Foreign Quarterly Review* de juillet 1827 ; ce texte, avant de prendre place dans l'édition de Loève-Veimars, a paru dans la *Revue de Paris* (tome I, 12 avril 1829) sous le titre : « Du merveilleux dans le roman » ; reproduit en introduction au tome 1 des *Contes fantastiques* d'Hoffmann, Editions Garnier-Flammarion, 1979, pp. 54-55.

³ Mellier, D., *op. cit.*, p. 148.

*entièrement sous le signe d'un modèle ou d'un autre, qu'à envisager la place qu'occupe un texte dans l'intervalle.*¹

Comme nous l'avons déjà dit dans le premier chapitre de notre ouvrage, dans le discours théorique les définitions du fantastique tournent autour de quatre éléments : le surnaturel, le réel, un rapport problématique (« insurrectionnel ») entre les deux et l'effet affectif dysphorique (hésitation, inquiétude, peur, effroi, terreur, etc.) qui en résulte.

Le fantastique se définit par l'expérience intellectuelle qui traverse le récit (l'effort d'interprétation de ce que la raison ne concevait point ou de ce qu'elle bannissait du domaine du réel logique et l'hésitation entre au moins deux possibilités d'interprétation contradictoires ou paradoxales) et par l'expérience affective du héros (la confusion, l'incertitude peut provoquer des états dysphoriques qui peuvent aller de la simple inquiétude à l'état de panique extrême).

Il se définit à la fois par le réel et par le surnaturel, notamment par le rapport créé entre les deux au niveau textuel. Notre remaniement de la définition de Sergiu Pavel Dan² présentait le récit fantastique comme fondé sur un rapport de type « insurrectionnel, donc déconcertant », entre un réel vraisemblable et un surnaturel, inexplicable et inacceptable du point de vue rationnel, que la logique interne du texte s'efforce de rendre visible et de justifier et postuler comme réel.

Le rapport entre le réel et le surnaturel est de nature conflictuelle puisqu'il est le résultat d'un double mouvement de construction et de déconstruction. Pourtant, aucun des deux mouvements n'est totalement accompli. C'est pourquoi nous considérons que l'indétermination en est surtout l'un des effets, peut-être le plus saillant (ce qui ne veut pas nécessairement dire le plus important). Alors, le texte fantastique construit et déconstruit des réels, tantôt bâti sur le réel vraisemblable, tantôt sur le surnaturel inexplicable et inacceptable du point de vue rationnel. A retenir que ce dernier est tantôt montré, tantôt suggéré. Nathalie Prince³ use justement des syntagmes « rhétorique de la suggestion » et « rhétorique de la monstration » dans une brève approche de la poétique du fantastique. On

¹ Mellier, D. *op.cit.*, pp. 148-149.

² „Prin genul literaturii fantastice înțelegem tărâmul epic în proză întemeiat pe un raport insurecțional, deci descumpănitor, dintre realul verosimil și realul supranormal (paranormal ori supranatural), inexplicabil, deci inacceptabil rațional, raport sugerat sau afirmat literal.” Dan, S. P., *Fețele fantasticului : delimitări, clasificări și analize*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 18.

³ Prince, N., *Le fantastique*, Armand Colin, Paris, 2008, p. 69.

y reconnaît les traces de la théorie de Denis Mellier, d'autant plus qu'elle met en discussion l'idée d'excès, problématique clé mise au cœur de l'étude de Denis Mellier.

La poétique du fantastique oscille entre deux excès contraires : la rhétorique de la suggestion, du « ne pas tout dire » [...] et d'autre part la rhétorique de la monstration, où le « surdire », le trop dire s'exprime dans des images frappantes, des excès linguistiques et sémantiques.¹

Suggestion et monstration, des excès contraires, selon le mot de Nathalie Prince, où par suggestion on comprend une rhétorique du sous-dire et par monstration on comprend l'exhibition pure, le sur-dire. Pour la problématique qui nous occupe, notamment une rhétorique (au sens élargi) de la construction et de la déconstruction des mondes, du sens, de l'équilibre, de la stabilité, etc., nous considérons le terme de « suggestion » plus adéquat que celui d'indétermination, à appliquer au sens de stratégie. Premièrement, suggestion relève de la dichotomie ancienne de la rhétorique en tant que représentation ou suggestion. Deuxièmement, préférer la suggestion à l'indétermination n'est pas un simple accroc terminologique, mais une différence de position en ce qui concerne les rapports entre les deux : l'indétermination est l'une des conséquences possibles de la stratégie de suggestion, voire une conséquence de la mixité des deux stratégies, d'un « passage de relais », d'un va-et-vient entre la monstration (le faire voir, l'explicite, le trop, le sur-dire) et la suggestion du surnaturel (le sous-entendu, le non dit, le sous-dire). Il s'agit du *jeu* entre les deux car si le fantastique n'était que de la pure monstration sa spécificité ne résiderait plus dans cet effet de lecture, assumé par la critique, qu'on appelle hésitation, incertitude, indétermination, etc : l'exagération, l'obscénité (au sens étymologique, de monstration nue) finit soit dans le *horror*, dont se nourrit d'ailleurs la cinématographie (qui nous fournit plein d'exemples de transformation horrifique, les récits fantastiques de Poe, par exemple, deviennent des films *horror* lorsqu'ils sont transposés au cinéma) soit dans le grotesque car l'hyper-visibilité finit par fatiguer les yeux. De même, la seule suggestion relèverait de la simple allégorie. Nous soulignons l'idée de « jeu » avec sa double portée - vers l'instance créatrice et vers le récepteur car il revient au lecteur de « défaire » le système indiciel et de refaire le chemin interprétatif en sens inverse de la lecture.

¹ Prince, N., *op.cit.*, p. 69.

CHAPITRE 7 : DU DISCOURS FANTASTIQUE

(...) *fantasticul este altceva decât un discurs normal despre niște evenimente anormale.*¹

Irina Gregori

On se rappelle les célèbres mots de Mérimée sur les histoires qui mettent en œuvre des « irréalités » :

*Je me ferai dresser les cheveux sur la tête en me racontant à moi-même des histoires de revenants, mais [...] cela ne m'empêche pas de ne pas croire aux revenants.*²

Croire ou ne pas croire aux fantômes (au surnaturel, en général) est un aspect secondaire, ce qui compte pour Mérimée c'est la manière dont on rend imaginables et possibles des choses inimaginables et impossibles, quand imaginer c'est « raconter par écrit »³, autrement dit, comment on dit ce que l'on qualifie assez souvent comme indicible. La manière de conter est responsable de l'effet fantastique. A ce titre, la peur en tant que sentiment suscité et vécu tant à l'intérieur du récit, par le personnage soumis à l'expérience fantastique, qu'au-delà de ses bornes, par le lecteur, est un acquis stéréotypé de la littérature fantastique. Le fantastique moderne en tire pleinement ses effets et une nouvelle telle que la *Continuité des parcs* de Cortázar démontre les enjeux de la manière de conter car, s'il est vrai que depuis ses débuts au XIX^e siècle le fantastique est continuellement allé vers l'intériorisation, l'usage moderne tend vers une étrangeté qui soit complètement créée *intra muros*, inscrite dans la forme même du texte, engendrée par sa dimension métatextuelle.

¹ Gregori, I., *Povestirea fantastica. 'Singura literatură esențială'. Balzac, Villiers de l'Isle-Adam, Pieyre de Mandiargues*, Editura DU Style, 1996, p. 47.

² Mérimée, P., *Lettre à Mme de Larocheja Quelein*, 24 novembre 1856, cité par Prince, N., *Le fantastique*, Armand Colin, Paris, 2008, p. 66.

³ Voir à ce titre, Bellemin-Noël, J., « Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques », in *Littérature*, no.2 mai 1971, Larousse, Paris, pp. 103 -119.

« Peut-être tout le mérite de son histoire était-il dans sa manière de la raconter »¹... dit le narrateur à propos du récit que le conteur mystérieux raconte à la soirée chez la baronne de Mascranny, dans *Le Dessous de cartes d'une partie de whist*. La même portée métadiscursive dans les observations faites par la petite Sibylle : « Empêche-le, maman (...) de nous dire ces atroces histoires qui font frémir » ou par sa mère « - Quelle abominable comparaison ! (...) Ma pauvre Sibylle avait presque raison de ne pas vouloir de votre histoire. Décidément, vous avez un vilain genre d'imagination, ce soir ». Ce dernier commentaire de la baronne de Mascranny porte sur une comparaison employée par le conteur : « Il y était, et la rongait sous les apparences et la renommée, *comme les vers qui seraient au cadavre d'un homme avant qu'il ne fût expiré* »². Ce que nous voulons mettre en avant par les citations ci-dessus c'est que l'effet du récit fantastique réside surtout dans son agencement poétique car l'idée qui nous guide est que le fantastique est beaucoup plus qu'un discours normal sur des événements surnaturels, exceptionnels, bizarres ou anormaux.

1. Le discours figuré en tant que suggestion et monstration du fantastique

La plupart des définitions des figures sont liées à la notion d'écart et impliquent un aspect négatif : « altération ressentie du degré zéro » (Groupe μ)³, « déviance » (Kleiber)⁴, usage « déviant » (C. Kerbrat-Orecchioni), « usage inhabituel » (M .A. Morel)⁵. Cela présuppose deux temps dans le processus de décodage : le repérage des écarts par rapport à une norme et la possibilité d'autocorrection (on les reconnaît comme tels et on les corrige car ils portent en eux la marque et l'invariant). Dans le repérage d'une figure rhétorique, le récepteur devrait donc réduire cet écart et retrouver l'usage habituel, ce qui revient à dire que le décodage passe par la réduction du figuré à du non-figuré.

¹ Barbey d'Aurevilly, J. A., *Le dessous de cartes d'une partie de whist*, in *Les Diaboliques*, Gallimard, (1973), 2003, p. 214.

² Barbey d'Aurevilly, J. A., *Le dessous de cartes d'une partie de whist*, in *Les Diaboliques*, Gallimard, (1973), 2003, p.176, p. 205, p. 214.

³ Groupe μ , *Rhétorique générale*, Editions du Seuil, Paris, 1982, p. 41.

⁴ Kleiber, G., « Métaphore : le problème de la déviance », in *Langue française, Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique*, no. 101, 1994, p. 37.

⁵ Cf. Fromilhague, C., *Les figures de style*, Editions Nathan, Paris, 1995, p. 14.

L'idée d'écart et de négation est également applicable au fantastique, du fait de son recours au conflit entre le naturel et le surnaturel (le même type de rapport posé par la figure de l'oxymore), thématissant et dramatisant ainsi la question même de la composition des univers de la fiction. La construction des univers est sous le signe du double : à la fois un travail de ressemblance (*mimesis*) et un travail d'écart, de décomposition et de subversion, de « garantie et de sape »¹.

Le double mouvement de composition et de décomposition touche aussi le niveau textuel, le discours figuré devient ainsi un lieu tout autant de garantie que de sape : garantie du fait de sa dimension expressive, héritage de toute une tradition rhétorique, et sape du fait de son usage « déviant » - un écart par rapport à la lecture conventionnelle du discours figuré ou plutôt un retour à l'essence des figures qui sont avant tout des fictions verbales.

Les figures (hyperboles, oxymores, comparaisons, métaphores, métonymies, synecdoques, etc.) jouent dans le fantastique un double rôle : au niveau textuel et au niveau fictionnel. L'usage textuel du langage figuré est bien sûr une propriété du discours littéraire en général, une caractéristique plutôt commune des textes littéraires, mais il est aussi une marque stylistique individuelle qui tient au style propre de tel ou tel écrivain. L'intérêt pour le discours figuré dans le fantastique vient du fait que le fantastique y trouve conjointement sa matérialisation textuelle et fictionnelle.

Le discours figuré est porteur de valences à effet spécial dans le récit fantastique, puisqu'il est chargé de mettre devant le lecteur la possibilité de l'impossible, de revêtir le texte d'un manteau magique qui mette le lecteur en contact avec le mystère, l'inexplicable, le bizarre, le magique.

Les relations qu'entretient le fantastique avec le langage figuré peuvent être de nature « diachronique » ou « synchronique » (pour utiliser les mots de Todorov)². L'exagération et l'excès terrifiant gothiques représentent des sources du fantastique, de même que l'hyperbole des récits merveilleux ou l'exagération du discours légendaire populaire (tel est surtout le cas du fantastique roumain qui passe par la stylisation du conte

¹ Mellier, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999, p. 110.

² Voir à ce propos le chapitre *Le discours fantastique*, Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, (Editions du Seuil, 1970), rééd., Collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1976, pp. 82-87.

merveilleux populaire). Rien de surprenant puisque « l'exagération conduit au surnaturel »¹ et ce dernier est une caractéristique commune que se partagent le gothique, le merveilleux et le fantastique. Ils n'ont pourtant pas en commun le rapport qu'instaure le texte entre le personnage / narrateur / lecteur et le surnaturel car ce qui est essentiel pour le récit fantastique c'est de poser un univers initial mimétique par rapport à l'univers (réel) du lecteur (virtuel), grâce auquel le personnage et, finalement, le lecteur sont capables à percevoir l'anormal, le surnaturel. Comme dans l'exemple de *Mille et une nuits*, qu'emploie Todorov pour parler d'un « merveilleux hyperbolique »², l'exagération n'est, dans le conte, qu'une manière de parler, une formule parmi d'autres, un langage stéréotypé qui génère un surnaturel parfaitement intégré dans l'univers non-mimétique instauré par le syntagme « il était une fois », bref, il n'y a aucune surprise, aucun scandale. De même, dans *Făt-Frumos din lacrimă (Le Prince Charmant né d'une larme)*, le conte de fées avec lequel débute, comme prosateur, Eminescu, on lit le combat hyperbolique entre le Prince Charmant et l'affreuse *Mère-des-bois* : il la jette par terre, l'enfonce au sol jusqu'au cou, écrase sa tête de sa massue et en fait jaillir la cervelle ou encore il lance sa massue qui coupe en deux les nuages³. Entre le « merveilleux hyperbolique » et ce que nous appelons, par un jeu de mots, « l'hyperbole fantastique », il y a surtout une différence d'attitude de lecture (nous étudierons cette question quand nous traiterons de la scission entre « savoir » et « croire » dans l'interprétation des tropes). On pourrait seulement anticiper que dans le merveilleux, le système du « savoir » (que c'est du figuré, qu'une massue ne coupe pas réellement en deux les nuages) est plus fort que celui du « croire » (au sens littéral, malgré tout). Le discours fantastique s'apparente au « merveilleux hyperbolique » par sa tendance à procéder d'une hypervisibilité figurale dans les épisodes de confrontation avec le surnaturel, de **monstration** du surnaturel, lorsque le personnage pénètre dans un univers second, fantastique (U₂), l'observe ou entre en conflit avec celui-ci. (*Sărmanul Dionis, Qui sait ?, Moara lui Călițar*).

¹ *Ibid.*, p. 82.

² Il s'agit des hyperboles utilisées dans les récits de Sindbad : « des poissons longs de cent et deux cents coudées » ; des « serpents si gros et si longs qu'il n'y en avait pas un qui n'eût englouti un éléphant » ; Todorov, Tz., *op.cit.*, p.60.

³ „... buzduganul și-l arunca să spintece norii, de cădea departe tot cale de-o zi” „C-o putere îndoită, cu brațe de fier, o smuci pe babă de mijloc și-o băgă-n pământ până-n gât. Apoi o izbi cu buzduganul în cap și-i risipi creierii. Cerul încărungi de nori, vântul începu a geme rece și a scutura casa cea mică în toate încheieturile căpriorilor ei.” Eminescu, M., *Făt-Frumos din Lacrimă*, in *Opere, II. Proză. Teatru. Literatură populară*, Academia Română, Colecția „Opere fundamentale”, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 15, p. 19.

Diachronique, la relation du fantastique avec le discours figuré, l'est surtout au niveau fictionnel car la figure est avant tout, par son sens littéral, une micro-fiction. Le récit fantastique peut ainsi actualiser et développer dans sa fiction le sens propre d'une expression figurée¹ ; le discours figuré devient générateur de fantastique par la littéralisation du figuré. La portée d'un tel emploi peut être micro ou macro-fictionnelle. Dans le premier cas, l'actualisation du sens littéral d'une figure rhétorique est séquentielle et elle engendre un ou plusieurs épisodes du récit fantastique. Dans ce même cas, on pourrait parler également d'un rapport synchronique car un arsenal de figures peut être mis à l'œuvre pour **suggérer**, préparer, anticiper l'apparition du surnaturel, qui sera justement la matérialisation littérale du discours figuré. Une comparaison, par exemple, porte en elle, invariablement, le résidu de son sens littéral et, quand le comte Szémioth serre la jeune Iwinska « comme un ours *qu'il était* », l'interprétation surnaturelle sous-jacente selon laquelle le comte serait le fils de l'ours est la même que suggère l'interprétation littérale de la comparaison et le développement fictionnel. Le figuré fait office d'embrayeur d'hésitation et d'indétermination du sens, son récepteur étant conjointement habité par deux attitudes, l'interprétation tropique et la tentation de l'interprétation littérale. (*L'Intersigne ; Sărmanul Dionis (Le Pauvre Dionis), Lokis, La Vénus d'Ille, La hanul lui Mânjoală*)

Au niveau macro-fictionnel, le récit entier réalise le sens d'une expression figurée, le plus souvent postulée dans l'incipit. **La monstration** du surnaturel est aussi démonstration d'une thèse, d'une idéologie, d'une philosophie, d'une croyance et le récit relève alors de ce que Sergiu Pavel Dan appelle un fantastique doctrinaire². (*Véra, Sărmanul Dionis*)

Nous examinerons tous ces cas de figures à l'aide de différents exemples ayant à la base de l'analyse deux principes théoriques : le premier, développé par Gérard Genette, selon lequel **le discours figuré porte en soi une esquisse de fiction**, et le deuxième, lancé par Catherine Kerbrat-Orecchioni, selon lequel **le récepteur d'une figure rhétorique est un sujet dédoublé entre « savoir » et « croire »**. Nous marions ces deux théories, qui relèvent d'approches différentes mais complémentaires (narratologique et pragmatique) à l'idée issue de l'approche structuraliste de Tz. Todorov, qui voit dans le discours figuré

¹ Todorov, Tz., *op.cit.*, p. 84.

² Dan, S.P., , *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975, pp. 221-274.

l'origine du fantastique : « Si le fantastique se sert sans cesse des figures rhétoriques » dit-il, « c'est qu'il y a trouvé son origine. Le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve : non seulement le diable et les vampires n'existent que dans les mots, mais aussi seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent : le surnaturel. Celui-ci devient donc un symbole du langage, au même titre que les figures de rhétorique, et la figure est [...] la forme la plus pure de la littéralité. »¹

¹ Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil (1970, 1ère édition), Collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1976, pp. 86 -87.

1. 1. Le discours figuré – une esquisse de fiction

L'une des stratégies fictionnelles du fantastique est de développer « l'embryon » ou « l'esquisse de fiction » qu'est la figure¹. La métaphore « Achille est un lion »² est une petite fiction, si on la prend à la lettre, car « la métaphore, et plus généralement la figure, ou du moins les figures par substitution comme la métaphore ou la métonymie, l'antiphrase, la litote ou l'hyperbole, sont des fictions verbales et des fictions en miniature »³. Entre la figure et la fiction il y aurait donc une relation de type diachronique car prendre au sérieux une figure devient source de fiction : « Une fiction n'est en somme

¹ Nous empruntons les termes à G. Genette dans sa théorie de la métalepse et du rapport entre la figure et la fiction. Genette, G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 2004, p. 17.

² A partir des exemples utilisés par Aristote sur le rapport entre la métaphore et la comparaison, tirés d'Homère, notamment : *Il [Achille] s'élança comme un lion* et *Le lion [Achille] s'élança*, l'exemple d'Achille est couramment employé comme exemple de métaphore. Pour la problématique qui nous occupe, nous l'avons retrouvé dans le *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique* de Reboul et Moeschler, dans le chapitre dédié à la distinction entre sens littéral et sens figuré, ainsi que chez Genette lors du discours sur le sens littéral des figures en tant que mini-fictions.

Voir à ce propos, 1. Reboul, A., Moeschler, J., *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Chapitre « Sens littéral et sens figuré : le cas de la métaphore », Editions du Seuil, Paris, 1994, pp. 399 – 422. et 2. Genette, G., *De la figure à la fiction*, in Pier, J., Schaeffer, J.M., direction, *Métalepse. Entorses au pacte de la représentation*, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2005, p. 27. Cette contribution a été reprise pour l'essentiel dans la première partie du livre de G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, *op.cit.*

Dans le chapitre consacré à la distinction entre sens littéral et sens figuré et au cas particulier de la métaphore, les auteurs du *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique* distinguent entre l'**approche constructiviste**, qui tend à effacer la distinction entre discours littéral et discours figuré, et l'**approche non constructiviste**, qui distingue entre discours littéral et discours figuré, ainsi qu'entre sens littéral et sens figuré. Les auteurs du dictionnaire consacrent le chapitre en question à des travaux qui se placent dans l'approche non constructiviste.

En ce qui concerne le discours figuré, la rhétorique classique le définit comme un écart par rapport à une norme. Searle, lui, y voit la non-coïncidence du sens de la phrase et du sens de l'énonciation du locuteur. Davidson fait la critique de la théorie de la double signification de la métaphore, qui comporterait un sens littéral et un sens figuré, l'un correspondant à la métaphore elle-même, l'autre à la comparaison dérivée. Davidson, par contre, considère que c'est l'effet métaphorique qui dérive de l'interprétation littérale de l'énoncé, basée sur le sens littéral des mots utilisés, ce qui fait de la métaphore non pas un problème de double signification, mais un *problème pragmatique d'usage des mots*.

Le parallèle entre métaphore et comparaison et la différence entre les deux, notamment le caractère explicite de la comparaison et le caractère implicite, voilé de la métaphore, nous servira dans l'identification des stratégies fantastiques. Mais si la comparaison affiche une similitude (« tu es comme un ours ») et la métaphore la laisse seulement entrevoir (« tu es un ours »), l'effet fantastique dérive du sens littéral de l'énoncé et le discours figuré dans le récit fantastique est un écart par rapport à un usage (pragmatique) des mots dans lequel on était habitué à voir une « déviance ». Finalement, c'est un retour au littéral, ce qui nous conduit à considérer, d'une part, comme Davidson, que l'effet du figuré dérive de l'interprétation littérale de l'énoncé, puisque, comme le dit Kerbrat-Orecchioni, le trope (au sens élargi) évoque toujours le sens littéral, *ne serait-ce que pour le dénoncer comme illusoire*, et d'autre part, que la déviance par rapport à l'interprétation ordinaire du figuré est un élément important du discours figuré dans le fantastique.

³ Genette, G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 2004, p. 18.

qu'une figure prise à la lettre et traitée comme un événement effectif, comme lorsque Gargantua aiguisé ses dents d'un sabot ou se peigne d'un gobelet, ou lorsque Mme Verdurin se décroche la mâchoire pour avoir trop ri d'une plaisanterie, ou – de fictionnalité plus évidente, parce que d'effet moins plausible, lorsque Harpo Marx (ou un autre), à qui l'on demande s'il tient le mur auquel il s'adosse, s'écarte dudit mur, qui s'effondre aussitôt : « tenir le mur » est une figure courante, que ce gag, en la littéralisant, convertit en (ce que nous appelons) fiction »¹. On ajoute un exemple de Gautier dans *Le Club des Hachichins*, où l'expression « mourir de rire » est prise à la lettre et les « hachichins » faillent réellement mourir de rire : l'un des participants, un « personnage » dit Daucus-Carota (personnage du conte d'Hoffmann, *La Fiancée du roi*), prononce les mots : « C'est aujourd'hui qu'il faut mourir de rire ! » et le texte continue par : « Arrêtez ! j'étouffe ! j'étrangle ! Ne me regardez pas comme cela ...ou faites –moi cercler, je vais éclater ... », et « malgré ces protestations moitié bouffonnes, moitié suppliantes, la formidable hilarité allait toujours croissant » jusqu'à ce que « la frénésie joyeuse était à son plus haut point ; on n'entendait plus que des soupirs convulsifs, des gloussements inarticulés. Le rire avait perdu son timbre et tournait au grognement, le spasme succédait au plaisir ; le refrain de Daucus-Carota allait devenir vrai »².

Le trope, dit Catherine Kerbrat-Orecchioni, « évoque toujours, ne serait-ce que pour la dénoncer comme illusoire, la possibilité de la situation dénotée littéralement »³. C'est de cette évocation sous-jacente du sens littéral que le récit fantastique tire son emploi particulier du figuré, opérant un renversement des niveaux dans l'interprétation des figures rhétoriques et suggérant / montrant ainsi la possibilité matérialisée de la situation dénotée littéralement.

Le procédé n'est pas l'apanage du seul domaine fantastique, le théâtre comique ou, encore plus souvent, l'absurde en font pareillement usage car la littéralisation entraîne la perturbation de la cohérence, d'où l'absurde des situations ou l'effet comique du malentendu.

¹ Genette, G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 2004, p. 20.

² Gautier, Th., *Le Club des Hachichins*, in *Récits fantastiques*, Flammarion, Paris, 198, pp. 220-224.

³ Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986, p. 151.

L'exemple de Poe, que nous avons utilisé dans l'analyse de l'exercice de traduction qu'en fait I.L. Caragiale dans le *Système du Docteur Goudron et du Professeur Plume*, montre combien la littéralisation d'une expression figurée peut être productive.

- *Retenez vos langues, tous ! entendez-vous ! (...)*

Il y eut une dame qui obéit à la lettre à M. Maillard, c'est-à-dire que tirant sa langue, une langue d'ailleurs excessivement longue, elle la prit avec ses deux mains, et la tint ainsi avec beaucoup de résignation jusqu'à la fin du festin.¹

Vu la situation du discours (une maison de santé), cet exemple relève plutôt du comique, voire du grotesque, que du fantastique, mais le fonctionnement du figuré est le même, seule la visée en est différente. Le trope lexical (« retenir sa langue ») est interprété dans ce cas comme non tropique, il est pris à la lettre, par conséquent, le comportement de la dame qui tire sa langue et la tient fermement jusqu'à la fin de la soirée constitue la représentation littérale de la micro-fiction comprise dans l'expression « retenir sa langue ». L'effet comique est dans ce cas le résultat conjoint de la situation du discours et de la lecture non-tropique, laquelle est finalement un écart par rapport au renversement hiérarchique entre sens propre et sens dérivé que suppose toute lecture tropique. Le fonctionnement standard des tropes (au sens étendu utilisé par Kerbrat-Orecchioni) est le suivant : le sens dérivé remplace le sens propre et s'actualise prioritairement, autrement dit, il y a un renversement de niveau sémantique - le sens littéral est dégradé en contenu connoté (sans être pour autant complètement effacé), alors que le sens dérivé devient le contenu dénoté (donc principal)². Par l'interprétation littérale des paroles du docteur, le comportement du personnage de Poe prouve *a contrario* le fonctionnement du trope car le

¹ Poe, E. A., *Œuvres complètes*, traduites par Charles Baudelaire, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951, p. 933. Il est à souligner que dans la traduction de Caragiale l'usage du figuré dans une lecture non-tropique est conservé et l'effet en est le même.

² La théorie des tropes de Catherine Kerbrat-Orecchioni dans le chapitre *Le trope : pour une théorie standard étendue* : « (...) le trope n'est identifié comme tel qu'à partir du moment où s'opère, sous la pression de certains facteurs co(n)textuels, ce renversement de la hiérarchie usuelle des niveaux sémantiques : sens littéral dégradé en contenu connoté, sens dérivé promu en contenu dénoté. (...) Conversion du contenu dérivé en contenu dénoté : telle est en tout cas la propriété que nous retiendrons comme véritablement distinctive du trope – et nous considérons comme négligeable une autre propriété retenue par la rhétorique classique : celle d'être une « figure de mot ». La dimension et la nature du signifiant étant pour nous non pertinentes, nous faisons subir au concept de trope, par rapport à la tradition, une extension sensible, à la faveur de laquelle viennent s'y incorporer certains faits que la rhétorique classique considérerait sans doute plus volontiers comme des « figures de pensée ». » Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986, pp. 96-97.

Sur l'élargissement de la notion de trope chez Kerbrat-Orecchioni, voir aussi Kerbrat-Orecchioni, C., « Rhétorique et pragmatique : les figures révisitées », in *Langue française, Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique*, no. 101, 1994, pp. 57-71.

sens littéral qui devrait être second et marginal non seulement devient-il premier, mais il est le seul à s'actualiser. La cohérence y est perturbée par le sens littéral.

Un conte de Ion Luca Caragiale, *Calul dracului (La Monture du Diable)* dévoile le rapport intime qu'entretient le fantastique avec le langage stéréotypé ; la fiction semble être née de la transposition en événement fictionnel de ce qui devrait être une expression figée et paradoxale : « când l-oi păcăli pe dracul »¹. Outre le fait que le thème, récurrent chez Caragiale, est celui de la psychologie féminine et du « satanisme » de la femme dont la ruse est telle qu'elle réussit même à tendre un piège au diable, le « satanisme » relève chez Caragiale d'une attitude familière et lucide vis-à-vis du diable², en accord avec le concept folklorique de l'esprit du mal qui agit sur notre sous-conscient et qui fait surgir des désirs cachés. Mais ce « conte satanique » éblouit par son « authenticité réaliste », comme le remarque Pompiliu Constantinescu³, une authenticité lucide du style, voire un certain détachement. Le texte avance par des proverbes et des expressions populaires sur un ton humoristique, mais ce qui produit de la surprise c'est la transposition d'une de ces expressions en événement fictionnel : la vieille tend un piège au petit garçon dont elle devine la vraie identité - le petit diable (« Prichindel ») - et devient « le cheval du diable / la monture du diable », ce qui lui permet d'échapper le temps de la « course » à la punition qu'on lui avait infligée : la vieille femme était en réalité une fille de roi qu'on avait punie pour ses pratiques sorcières et qui ne devait reprendre son aspect physique que lorsqu'elle *aurait trompé le diable*.

Mais, outre l'effet bouffon qu'une telle lecture non-tropique peut avoir dans certaines situations non-fantastiques, comme c'est le cas de l'exemple de Poe et de la tonalité humoristique et ironique, voire moralisatrice, chez Caragiale, la possibilité de l'interprétation non-tropique peut engendrer un effet de bizarrerie effrayante par la transition du niveau purement textuel à celui fictionnel. Encore plus déconcertant l'est-il quand le sens littéral exprime lui même la possibilité de l'effacement des limites entre des plans différents : mort-vie, réalité-rêve, rêve-réalité, esprit-matière, etc.

¹ Synonyme de « jamais » (quand on aura réussi à tromper le diable)

² Constantinescu, P. *Satanismul la I.L. Caragiale*, in *Scieri*, Vol. 2, Editura pentru literatură, București, 1967.

³ Sur le « satanisme » chez Caragiale voir Constantinescu, P., *Satanismul la I.L. Caragiale*, in *Scieri*, vol. 2, Editura pentru literatură, București, 1967.

1. 2. Littéralisation du figuré et (dé)monstration fantastique

Véra, Särmanul Dionis (Le Pauvre Dionis)

Au niveau macrofictionnel, le récit fantastique peut se construire tout entier comme la matérialisation du sens propre d'une expression figurée. Il suffit de penser au début de *Véra* : « L'Amour est plus fort que la Mort » et on comprend que le récit entier construit sa fiction à partir de cette esquisse fictionnelle comprise dans les mots de Salomon. *Véra* développe l'analogie métaphorique de l'incipit et le récit devient la (dé)monstration de l'expression « l'amour est plus fort que la mort » : *Véra* est ressuscitée puisque « les idées sont des êtres vivants ». On se rappelle à la fois *Une heure ou la vision* de Nodier et *Ligeia* de Poe, l'atmosphère romantique, le faste figural de la poétique de la communion vie-mort, d'un côté et l'impossibilité d'identifier la nature des événements représentés par la « technique du trompe-l'œil »¹, de l'autre côté.

L'événement fantastique - la résurrection de *Véra* - est préparé par tout un appareil rhétorique dont la lecture s'avère littérale : « Les perles étaient encore tièdes et leur orient plus adouci, *comme par la chaleur de sa chair* » ; « ce soir l'opale brillait *comme si elle venait d'être quittée et comme si le magnétisme exquis de la belle morte la pénétrait encore* » ; « la chambre *semblait joyeuse et douée de vie, d'une façon plus significative et plus intense que d'habitude* » ; « ce soir-là, *on eût dit que*, du fond des ténèbres, la comtesse *Véra* s'efforçait adorablement de revenir dans cette chambre tout embaumée d'elle »². L'interprétation littérale de ces comparaisons suggère la possibilité de l'événement surnaturel attendu par le comte, un événement que le comte réclame à travers quelque force magnétique obscure (« magnétisme exquis de la belle morte »). Il est aussi à remarquer la modalité dans laquelle le texte avance dans la préparation de la monstration fantastique par des coups de suggestion, identifiables dans ces modalisateurs à rôle de « softeners » ou adoucisseurs du surnaturel : « sembler », « paraître », « on eût dit », « comme si ».

¹ Bouvet, R., *Etranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique dans la littérature*, Collection L'Univers des discours, Balzac-Le Griot éditeur, Québec, 1998, pp. 98-110.

² Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, in *Contes cruels*, Editions Garnier-Flammarion, Paris, 1980, pp. 53-55.

Suggérée sur le mode figuré, l'apparition de Véra y est nécessitée. Au « jeu » de la ressuscitation participe aussi un personnage externe, Raymond, le vieux serviteur. Après les funérailles, une fois rentré chez lui, le comte dit à Raymond de *leur* servir le souper vers dix heures, par ce pluriel faisant référence à lui et à Véra. En plus, il lui donne des indications en ce qui concerne leur nouveau mode de vie : isolés, sans d'autres serviteurs, sans recevoir personne. L'attitude du vieux serviteur est une sorte de mode d'emploi de la lecture fantastique, une image en miroir du lecteur dans sa propre prise de position par rapport aux faits racontés : il pense d'abord que son maître est la victime d'une attaque de désespoir et d'égarement déclenchée par la perte de sa femme, mais, petit à petit, il en devient lui-même « dupe », il partage l'illusion car une fois qu'il exécute les ordres « à la lettre », le « jeu funèbre » commence : « Il sortit de la chambre, exécuta les ordres à la lettre et, le soir même, l'insolite existence commença »¹. Le comte commence à vivre sur le mode du « comme si » et se crée un « mirage terrible ». Dans *Véra*, la comparaison n'est pas du tout un simple ornement, un procédé purement esthétique, elle a un rôle particulier, un usage qui n'est pas une caractéristique individuelle mais, comme on le verra par la suite, une particularité du fantastique : la description des objets ou la présentation d'un événement sur le mode du « comme si » ou, plus largement, sur le mode de l'analogie, sert à établir un rapport entre le monde du possible et celui de l'impossible, de l'inimaginable, de l'informulable conceptuellement, de « l'indicible » qui n'a pourtant d'existence que dans et par le langage. La lecture à la lettre des figures rhétoriques qui annoncent la résurrection de Véra amènera le lecteur à en être dupe lui aussi et, comme Raymond, il finira par « s'abandonner tout entier au magnétisme effrayant dont le comte pénétrait peu à peu l'atmosphère autour d'eux »². Faut-il cependant lire ces phrases sur le mode métaphorique ? « Le récit fantastique est thétique », dit Irène Bessière, « il pose la réalité de ce qu'il représente »³, or la lecture générale du fantastique doit se faire sur le mode littéral, le fantastique ne peut se réaliser que lorsque le texte réussit à imposer son sens littéral, notamment lorsqu'il pose son réalisme : « Le projet littéraire fantastique est donc par nature antinomique : il doit allier son irréalité première à un réalisme second »⁴. En

¹ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, in *Contes cruels*, Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1980, p. 52.

² *Ibid.*

³ Bessière, I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Collection « Thèmes et textes » Librairie Larousse, Paris, 1974, p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

d'autres termes, selon le mot d'André Carpentier, « tant et aussi longtemps qu'il y a soupçon de métaphorisation, ces extraits ne peuvent poser leur représentation comme un réalisme second. [...] Que ce réalisme second demeure faux dans son rapport à l'expérience humaine générale et à la motivation réaliste ne pose aucun problème, si du moins cette réalité parvient à constituer une hypothèse génériquement vraisemblable, c'est-à-dire fantastiquement vraisemblable »¹.

Les effets y sont fortement concentrés : de la figure à la fiction (un principe magnétique devient argument de départ du récit ou, pour la problématique qui nous occupe, le récit est le développement d'une expression figurée : « l'amour est plus fort que la mort ») et des mots aux choses (des figures rhétoriques, surtout des comparaisons, à la résurrection de Véra).

On retrouve une stratégie similaire dans *Sărmanul Dionis (Le Pauvre Dionis)*, à cette différence que le projet d'Eminescu est d'une envergure plus grande. La prose fantastique d'Eminescu est philosophique pour la plupart des critiques. Elle relèverait, par la mise de la construction fantastique au service d'un système d'idées, d'un fantastique doctrinaire. La mise sur le même plan syntagmatique du rêve et de la vie est le résultat d'une méditation profonde, d'une philosophie assumée (d'origine schopenhauerienne, kantienne), mais aussi de la nostalgie d'une condition humaine ordonnée selon un principe cosmologique unitaire.

Le syntagme « la vie / le monde est un rêve » est récurrent chez Eminescu, il revient avec insistance dans sa poésie et dans sa prose, à tel point que l'on a parlé de son œuvre en totalité comme une théorie et une pratique du rêve². La conjonction des deux aspects - théorie et pratique / motif et figure - dans le même récit est rendue possible justement par cet usage « déviant » du figuré qui conjugue métaphorisation textuelle et littéralisation fictionnelle.

¹ Carpentier, A., *Embrayage et modalisation dans l'incipit de la fiction fantastique brève*, in *Voix et images*, vol. XXIV, no.1, (70), automne 1998, p. 147, consulté sur <http://id.erudit.org/iderudit/201411ar> (01.02.2011).

² Marina Mureșanu Ionescu traite de l'onirisme dans une approche comparative de l'œuvre de Nerval et d'Eminescu. Mureșanu Ionescu, M., *Eminescu et Nerval - Un intertexte possible*, Editura Institutul european, Iași, 2008, p. 95.

La multiplication de la personnalité, le passage d'un univers à l'autre, d'une époque à l'autre sont la conséquence fictionnelle du principe philosophique de la relativité du temps et de l'espace posé dès le début du récit et actualisé au niveau de l'histoire :

...În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu – ele sunt numai în sufletul nostru. (...) Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri care sunt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii egipteni și asirieni, atuncea în adâncurile sufletului coborându-ne, am putea trăi aievea în trecut și am putea locui lumea stelelor și a soarelui. (...) Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau a lui Alexandru cel Bun – este oare absolut imposibil?(...) Dacă-aș putea și eu să mă pierd în infinitatea sufletului meu pân'în acea fază a emanațiunii lui care se numește epoca lui Alexandru cel Bun de exemplu ... și cu toate acestea...¹

Les réflexions métaphysiques sont distribuées de manière symétrique, l'introduction de Dionis dans la matière du récit est précédée par ses réflexions ; de même, l'entrée dans le monde de Dan (le rêve ?) se fait par l'accès à ses pensées. « Le rêve est une vie et la vie est un rêve ». Au niveau de l'histoire, le rêve du moine Dan est la vie de Dionis mais aussi transition d'un temps passé à un temps futur ; le rêve de Dionis est la vie de Dan et déplacement rétrospectif au temps d'Alexandre le Bon. La question rhétorique : « S'étonnerait-on que pour lui le rêve fût la vie et la vie un rêve ?² reçoit une réponse au niveau de la fiction par l'enchevêtrement de deux univers fictionnels, les deux histoires de Dionis – Dan que le lecteur est amené à interpréter tantôt comme du rêve, tantôt comme de la réalité de sorte que la question de l'effacement des limites entre esprit et matière prend des formes hamletiennes dans le discours conclusif du narrateur hétérodiégétique : « Mais, était-ce un rêve ou non ? Voilà la question ».³

¹ « ...En fait, le monde est bien le rêve de notre âme. Ni le temps, ni l'espace n'existent – sinon en nous-mêmes.[...] Si nous apprenions le secret qui nous permettent d'entrer en rapport avec ces deux ordres de choses cachés en nous, secret que possédaient peut-être les mages d'Égypte et d'Assyrie, alors, plongeant dans les profondeurs de notre âme, nous pourrions vivre effectivement dans le passé ou habiter le monde des étoiles et du soleil. [...] Vivre au temps de Mircea le Grand, d'Alexandre le Bon – serait-ce vraiment impossible ? [...] Si je pouvais me perdre ainsi dans l'infini de mon âme, jusqu'à cette phase de son émanation, par exemple, que l'on appelle l'époque d'Alexandre le Bon... et pourtant... ». Eminescu, M., *Le Pauvre Dionis, op.cit.*, pp. 4-5.

² „Lucruri mistice, subtilități metafizice îi atrăgeau cugetarea ca un magnet – e minune oare că pentru el visul era o viață și viața era vis?”, Eminescu, M., *Sărmanul Dionis, op.cit.*, p. 40.

³ „Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea.” *Ibid.*, p. 80.

1. 3. Hypervisibilité des figures, monstration du surnaturel. L'hypotypose et l'hyperbole

Sărmanul Dionis (Le Pauvre Dionis), Moara lui Călifar (Le Moulin de Califar), Qui sait ?

Il serait injuste de réduire le récit d'Eminescu à une simple démonstration philosophique. Premièrement, l'adjectif « simple » n'est pas un mot à accoler à l'œuvre éminescienne. Deuxièmement, les réflexions de Dionis / Dan, le discours de Ruben, puissent-ils relever de la philosophie allemande (les exégètes d'Eminescu l'ont clairement illustré), des doctrines magiques orientales ou d'un magique folklorique, ils sont avant tout fantastiquement intégrés au discours littéraire. Si le rêve est une vie, il permet d'ouvrir des portes vers d'autres existences, passées ou futures et, si la vie est un rêve, l'imagination est libre de recréer l'univers à sa guise. La toute puissance imaginative a pour correspondant un langage figuré qui permet de concevoir ce qui n'existe pas, voire l'inimaginable. L'épisode lunaire touche au féerique et au fabuleux par la description du paysage lunaire, un monde créé par la fantaisie de Dan. Voilà encore une fois la relation du fantastique au merveilleux, au fabuleux des contes qu'Eminescu est le premier à avoir « stylisés », moment où le fantastique populaire roumain devient fantastique savant¹. Certes, la relation du fantastique avec le folklore est de nature profonde dans la littérature roumaine mais l'affirmation de Louis Vax sur la relation du fantastique au folklore dans les littératures de l'Orient ne s'applique que partiellement à la littérature roumaine, un pays situé *aux portes* de l'Orient. Vax considérait que la littérature fantastique a été en Orient « à la fois plus précoce et moins brillante. Les conteurs semblent surtout s'être appliqués à donner une forme littéraire à des récits empruntés au folklore »². Les « conteurs » ont donné une forme littéraire à des récits inspirés au folklore et un récit tel que *Sărmanul Dionis (Le Pauvre Dionis)*, qui marque le début du récit fantastique roumain en tant que genre littéraire, lui donne une brillance particulière, originale, justement par le souffle populaire, par le pouvoir des mots archaïques insérés dans une phrase stylisée.

¹ Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, Editura Gramar, București, 2002, p. 100.

² Vax, L., *L'Art et la littérature fantastiques*, Que sais-je ?, PUF, Paris, 1974, p. 74.

Înzestrat cu o închipuire urieșească, el a pus doi sori și trei luni în albastra adâncime a cerului și dintr-un șir de munți au zidit domenicul său palat. Colonnade - stânci sure, streșine - un codru antic ce vine în nori. [...] Insulele se înălțau cu scorburi de tămâie și cu prund de ambră. Dumbrăvelele lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul râului, cât părea că din una și aceeași rădăcină un rai se înalță în lumina zorilor, altul s-adâncește în fundul apei. Șiruri de cireși scutură grei omătul trandafiriu a înfloririi lor bogate, pe care vântul îl îngrămădește în troiene; flori cântau în aer cu frunze îngreuiete de gândaci ca pietre scumpe, și murmurul lor împlia lumea de un cutremur voluptos. Greieri răgușiți cântau ca orologii aruncate în iarbă, iar păinjeni de smarald au țesut de pe o insulă până la malul opus un pod de pânză diamantică ce steclește vioriu și transparent, încât, a lunelor raze pătrunzând prin el, înverzește râul cu miile lui unde.¹

Le rêve n'enfante donc pas seulement des monstres mais aussi des espaces oniriques divins, une rêverie paradisiaque dont la verbalisation se fait par un langage poétique à même de créer des correspondances, un Tout entre l'humain (Dan et Maria) et l'espace lunaire qui leur appartient et auquel ils s'intègrent complètement. On est devant une vision paradisiaque de la vie dans la lune où la fantaisie de Dan-Dionis construit un nouveau monde dont le fantastique dérive de l'hyperbole du faste imaginaire, d'une architecture exagérée, fruit des procédés d'intensification, d'agrandissement, de contraction, de multiplication : la terre se rétrécit en perle („mărgăritar albastru stropit cu stropi de aur și c-un miez negru”); le paysage lunaire comprend deux soleils et trois lunes ; Dan, suite à la séparation de son ombre, en acquiert le pouvoir et le savoir, il devient « éternel, tout puissant », a des pouvoirs « extraordinaires », « gigantesques », son esprit devient « clair comme un morceau de soleil », entre sa pensée et la vie des anges il y a

¹ Eminescu, M., *Sărmanul Dionis*, op.cit., p. 65.

« Son imagination désormais gigantesque avait placé deux soleils et trois lunes dans la profondeur azurée du ciel, et d'une chaîne de montagnes il s'était fait un palais seigneurial. Pour colonnades - des rochers austères, pour toit - une forêt ancienne, dont le faite atteignait les nuages. [...] Les îles dressaient tout haut leurs arbres d'encens aux troncs creux, odorants, sur des grèves tapissées d'une fine poussière d'ambre. Au fond du fleuve se dessinaient les sombres bois de la rive : on aurait dit que d'un seul et même jet, un paradis montait vers la clarté de l'aube, un autre s'abîmait au fond de l'eau. Des rangées de cerisiers secouaient leur lourde neige rose, que le vent amassait ; des fleurs chantaient dans l'air, leurs feuilles courbées sous le poids de hannetons chatoyants comme des gemmes, et leur murmure emplissait le monde d'un frisson voluptueux. D'une voix enrouée, les grillons crissaient comme autant d'horloges répandues dans l'herbe et des araignées d'émeraude avaient tissé, depuis une île jusqu'à la rive, un pont de soie adamantine qui étincelait, transparente et rosée ; en passant au travers, les rayons de lune teintaient de vert le fleuve et ses milliers de vagues. » Eminescu, M., *Le Pauvre Dionis*, op. cit., p. 32.

« une harmonie préétablie », sa pensée devient « faire ». On assiste à un spectacle de réencadrement, de repositionnement et de reconstruction cosmique du monde réel, selon le mot du critique roumain Eugen Simion¹ qui voit dans les fragments de prose éminesquienne plusieurs orientations ou espaces épiques que l'esprit romantique peuple de ses propres fantasmes dans une opération de reconstruction cosmique du monde réel.

Le figuré est censé représenter ici le merveilleux, le fabuleux, l'union des choses et des êtres, une communion avec le mystère profond de l'être et de l'univers, le tout dans un spectacle onirique spécifiquement romantique dans la tradition de l'onirisme initié par Nodier et par Nerval. Le rapport avec le conte de fées est particulièrement visible dans cet emploi « magique » du figuré. On cite à ce propos Nodier: « J'ai pris la ferme résolution de ne composer jusqu'à ma mort... que des contes de fées. Seulement, par égard pour ce grand âge d'émancipation universelle, j'intitulerai mes contes *Nouvelles fantastiques* »². Pour Eminescu, le lien avec la matière populaire, folklorique est de nature consubstantielle, son intérêt pour le folklore est constant³. Sa prose se trouve sous le signe du conte, Perpessicius considérant la prédilection pour le conte comme l'une des constantes de l'esprit éminescien, puisque le conte est « la littérature du rêve »⁴.

Il est aussi à noter la manière dans laquelle est présentée la métamorphose réciproque Dan-ombre et ombre-Dan. Le maître Ruben dévoile à son disciple les secrets de l'être éternel compris dans chacun de nous, le seul qui se souvienne de chaque forme que l'homme prend dans le réseau de ses vies – l'ombre. S'interchangeant, l'homme acquiert

¹ „In realitate sunt mai multe stiluri sau, mai bine zis mai multe spații epice în aceste fragmente în care spiritul romantic, decis **să recosmicizeze lumea realului**, le umple cu fantasmale sale.”
Simion, E., *Fragmente critice III, Mit.Mitizare. Mistificare*, Fundația scrisul românesc, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, p. 40.

² Lettre à Peignot de 1829, cité par Castex, P. – G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p. 21.

³ Le conte *Făt-Frumos din lacrimă* (Le Prince Charmant né d'une larme), ainsi que *Călin* (conte merveilleux populaire) s'inscrivent dans le courant folklorique affirmé par la collection de poésies populaires d'Alecsandri; Eminescu lui-même cherche du matériel folklorique, qui sera publié plus tard dans les manuscrits d'Ilarie Chendi (1902) ; il participe aux séances de la société *Oriental*, ayant pour but la recherche méthodique des inspirations populaires, où il est chargé de la recherche du matériau populaire en Moldavie. Cf. Tudor Vianu, in Cioculescu, Ș., Vianu T., Streinu, V., *Istoria literaturii române moderne*, Editura didactică și pedagogică, București, 1971, p. 226.
Pour l'activité d'Eminescu dans le domaine du folklore voir aussi Perpessicius, *Eminescu și folclorul, Opere*, Vol.VI, Editura Academiei Române, 1963; Simion, E., *Fabulosul popular în ipostaze romantice*, in *Proza lui Eminescu*, EPL, 1964.

⁴ Cité par Mureșanu Ionescu, M., *Eminescu et Nerval - Un intertexte possible -*, Editura Institutul European, Iași, 2008, p. 64.

l'éternité et le savoir cumulé de l'ombre et l'ombre en prend l'existence mortelle, mais cela ne serait possible qu'à travers les formules du livre de Zoroastre. On voit ensuite Dan qui, dans son chemin de retour à la maison, marche « comme une ombre ». Le passage du littéral à la fiction ne tarde pas et il se double de la prosopopée car l'ombre « fantastique » prend progressivement des contours clairs, elle communique ses pensées à Dan et finalement s'en détache complètement. La métamorphose est complète : « l'ombre devint homme » et Dan « une ombre lumineuse ».

La monstration fantastique prend les formes du grotesque dans l'épisode de la révélation de la nature diabolique du maître Ruben, ce Satan tombé du ciel. Les formules du livre de Zoroastre relèvent du motif fantastique du pacte avec le diable. Une fois le pacte conclu, on assiste à la transformation de Ruben, où comparaisons, associations de termes incompatibles, hyperboles, adynaton montrent le spectacle grotesque de l'enfer.

Dar îndată ce ieși Dan, îndată ce coborâse scările cu cartea subsuori și ridicând cu mâna lungă poală a rasei de șiac ... casa se prefăcu într-o peșteră cu pereții negri ca cerneala, lumânarea de ceară într-un cărbune plutitor în aer, cărțile în beșici mari de steclă, la gură legate cu pergament, în mijlocul cărora tremurau într-un fluid luminos și vioriu draci mici spânzurați de coarne care zupăiau din piciorușe. Ruben însuși se zbârci, barba-i deveni lățoasă și-n furculițe ca două bărbi de țap, ochii îi luceau ca jărătic, nasul i se strâmbă și se uscă ca un ciotur de copac și, scărpinându-se: hâh!zise, încă un suflet nimicit cu totul! Dracii se strâmbau râzând în beșicele lor și se dădeau peste cap, iar Satana își întinse picioarele lui de cal, răsuflând din greu.¹

L'hyperbole frappe par le grotesque du tableau satanique de la transformation de Ruben en Satan, à la barbe de bouc et aux longues jambes de cheval, et par l'image des démons suspendus par leurs cornes, le tout formant une hypotypose suggestive.

¹Eminescu, M., *Sărmanul Dionis*, op.cit., p. 57.

« Mais dès que Dan fut sorti, dès qu'il eut descendu les marches, son livre sous le bras et relevant d'une main le bas de son froc... la maison se métamorphosa en une grotte aux parois noires comme l'encre, la chandelle de cire en un tison qui planait dans les airs, et les livres en de grosses bulles de verre aux couvercles de parchemin à l'intérieur desquelles, dans un liquide irisé et brillant, gigotaient des diabolins suspendus par leurs cornes. Ruben lui-même se rida, sa barbe soudain raide se divisa en deux barbiches de bouc, ses yeux pétillèrent comme de la braise, son nez s'arqua et se dessécha comme une branche morte et tout en grattant son crâne hirsute et cornu, il eut un vilain rire grimaçant :

- Hi - hi - hi ! dit - il, une âme de plus réduite à néant !

Les démons ricanaient dans leurs cornues et y faisaient des culbutes, tandis que Satan, étendant ses jambes de cheval, poussait un profond soupir de soulagement. » Eminescu, M., *Le Pauvre Dionis*, op. cit., p. 23.

Le figuré « enfante » du féérique / fabuleux (le spectacle paradisiaque du paysage lunaire) et du grotesque (Ruben – Satan et le spectacle des diabolins gigotant dans les bulles de verre), une leçon apprise chez Hoffmann dans la splendeur magique de l'espace idéal de la belle Atlantide qu'habiteraient Anselme et Serpentine ou dans les scènes grotesques présentant les entreprises de la vieille sorcière ou encore dans le combat hyperbolique du matou et du perroquet (*Le Pot d'or*).

L'hypervisibilité des figures est signe de passage *ex abrupto* dans le surnaturel, une stratégie d'infiltration du fantastique moderne dans un cadre construit selon le modèle de la ballade populaire et du merveilleux légendaire. C'est le cas de la nouvelle *Moara lui Călifar* (*Le Moulin de Califar*) de Gala Galaction. Le spectacle hyperbolique de la nature déenchaînée est le premier indice d'une possible translation du vraisemblable / réel à l'invraisemblable / rêve magique, une frontière qui contredit l'interprétation que donne le héros en ce qui concerne les deux ordres (rêve, réalité). Rappelons donc la trame du récit : dans un cadre spatio-temporel à coordonnées plutôt indéterminées („în preajma unei păduri străvechi”, „moș Călifar din vremi uitate”) qui placent le récit dans la tradition légendaire, un espace villageois archaïque où seuls les vieux détiennent le savoir et le secret des lieux, s'impose le moulin du vieux Califar, dont la description prend les formes de la personnification satanique : « il se regardait dans le lac » ; « sous sa toiture à l'auvent assez large, comme une tête pleine de mauvaises pensées sous un chapeau qui cache les yeux ». Les vieilles fileuses disaient que le vieux Califar avait vendu son âme au Satan et attirait les jeunes par la tentation de la richesse ; ainsi, proie à la chimère des richesses diaboliques, les jeunes hommes finissaient dans la folie et se noyaient dans l'eau maudite du moulin charmé. Stoicea, un jeune homme pauvre, sans famille, mais audacieux, décide un soir d'aller chez le vieux Califar, comme son dernier espoir. Le lendemain matin il se met en route. Pour arriver au moulin, il doit traverser une forêt et marcher pendant une demi-journée. Après avoir parcouru un long chemin, il veut se reposer et s'endort à l'ombre des arbres. Le soleil le réveille et il continue son chemin. Il arrive finalement au moulin, rencontre le vieux Califar et se prépare à dîner avec celui-ci, mais au moment où il lave son visage avec l'eau du lac, il se réveille. Le récit présente le réveil en monologue intérieur, ce sont les pensées de Stoicea qui croit avoir dormi plus que prévu, son réveil initial et la rencontre avec le vieux Califar n'ayant été qu'un rêve. Il est de nouveau dans la forêt, l'eau qu'il avait prise pour l'eau du moulin est en effet les premières gouttes d'une pluie qui s'annonce bien forte. C'est le moment où l'on assiste au spectacle de la nature

désenchaînée, fragment que nous analysons du point de vue du rôle de l'emploi du figuré. Stoicea réussit à arriver dans un abri sous la colline et, en vrai héros, sauve la fille du boyard Rovin des griffes d'une ourse. Le boyard lui donne la main de sa fille. Stoicea est maintenant riche, il a des enfants et mène une « vie comme dans les contes ». Un jour pourtant sa maison est attaquée par les Tatars et au point clé du combat il se retrouve devant le vieux Califar. Celui-ci lui dévoile la vérité : il a été la victime de ses charmes, en se lavant avec l'eau du lac charmé il a été transporté dans un monde d'illusion. Revenu brutalement à la réalité, Stoicea imitera le geste des autres jeunes, victimes du moulin de Califar, il se jette dans le lac, mais tue auparavant le vieux Califar. Le scénario du texte donne comme clé interprétative du récit le rêve, résultat de l'acte magique de Califar, que le personnage refuse d'accepter puisque la réalité « réelle » dévoilée par le vieux Califar est décevante et contrevient à la réalité souhaitée par le héros. Du côté du lecteur, la réalité dévoilée par Califar contrevient à la réalité construite par le texte. Le souffle fantastique de la nouvelle de Galaction vient justement de la technique de construction du récit, de l'insertion insensible, abrupte, inattendue du rêve dans le rêve, dans un cadre qui prépare à la monstration de quelque chose d'extraordinaire dans la tradition du merveilleux légendaire.

L'épisode de la tempête est pour le lecteur un premier indice du passage dans l'univers surnaturel, du fait de l'exagération qui devient de plus en plus intense créant ainsi une image infernale, à dimensions cosmiques :

Stoicea mergea grăbit, îngrijorat oleacă și încotro îl mâna vijelia. De la o vreme băgă de seamă că, împreună cu el și tot deval, mergeau de zor, furișându-se de după stufuri, droaie de jigăni cu patru picioare: cerbi, căprioare, vulpi, ba chiar și lupi. Toate aceste lighioane fugeau ghemuindu-se și scâncind, ca sub spaima unui bici de foc. Ereții fugeau și ei; hărțuiți de vijelie, se dădeau în crânciobul aripelor câteva clipite și cădeau – săgeți. Dar iată că lighioanele încep să chelălăie și să urle cumplit. Lupii se reped la vale nebunește, luând vulpile în picioare și amestecându-le cu pământul; iar cerbii sar în lături, desfundând cu coarnele stuțișul. Furtuna se face și mai amarnică și se rotește și fâlfâie și craune (pe deasupra pădurii ce s-a rărit fără veste) ca o scorpie dușmană.¹

¹ Galaction, G., *Moara lui Călifar*, Editura Minerva, București, 1973, p. 10.

Le héros se trouve en plein univers fantastique, qu'il ne sait pas comment interpréter, il se demande où il est, il n'a aucun repère familier d'identification spatiale. Le déroulement des événements avant la description hyperbolique de la tempête correspondait en totalité au modèle mental déclenché chez le lecteur par l'ouverture du récit qui dirige le récit et l'évaluation vers le surnaturel, vers l'actualisation de la légende sur le vieux Califar: c'est le schéma typique du légendaire (selon lequel on s'attend à ce que Stoicea arrive au moulin de Califar et que les événements extraordinaires soient mis en scène). Le texte actualise la légende du moulin du vieux Califar mais à travers une stratégie qui perturbe la cohérence narrative. D'autre part, du point de vue de la cohérence textuelle, on considère comme cohérente une séquence descriptive ou narrative dont le développement correspond aux attentes que le début de l'énonciation d'une succession de propositions projette en nous¹. Or, l'épisode du réveil de Stoicea qui se voit obliger à interpréter sur le mode onirique son arrivée au moulin rompt la cohérence narrative et crée du suspense ; d'autre part, l'enchaînement des hyperboles dans le déroulement alerte des images où il y a une agglomération chaotique de toute sorte d'animaux terrifiés autour de Stoicea, un bruit effrayant de plus en plus fort, une tempête qui ressemble au déluge universel, tout cela rompt la cohérence textuelle et par là-même devient signe du fantastique. L'excès hyperbolique devient instrument de déréalisation du réel, en plus, il fait signe, permettant la perception des « agrammaticalités » (au sens qu'en donne M. Riffaterre, notamment comme éléments qui permettent le passage d'une lecture heuristique à une lecture herméneutique²) et un processus de réorientation de l'interprétation : le moment que le héros interprète comme la sortie du rêve est, en effet, l'entrée dans le monde de l'illusion, entrée dans l'univers fantastique dont le lecteur trouve un premier indice dans

« Stoicea avançait à pas vif, un peu anxieux, au gré de la tourmente qui le talonnait. Depuis quelque temps il voyait descendre, suivant la même pente que lui et se cachant parmi les fourrés, une foule de bêtes sauvages : cerfs, biches, renards, voire même des loups. Tous ces fauves couraient en geignant, la queue basse, comme sous la menace d'un fouet de feu. Les éperviers fuyaient aussi : houspillés par les rafales, ils se balançaient quelques instants sur l'escarpolette de leurs ailes, puis basculant soudain, s'abattaient comme des flèches. Et tout à coup les bêtes se mirent à geindre et à japper de façon terrifiante. Les loups dévalèrent en folie, renversant les renards et les roulant dans la poussière, tandis que les cerfs s'écartaient d'un bond, trouant les frondaisons de leur ramure. Au-dessus de la forêt soudain plus clairsemée, l'orage croissait en violence, tournoyait, claquait, fonçait comme un dragon hostile. » Galaction, G., *Le Moulin de Califar*, in *Récits insolites de M. Eminescu à Ana Blandiana*, Choix, traduction et notes par Annie Bentoin, Editions Minerva, Bucarest, 1983, p. 53.

¹ E. Vasiliu cité par Popescu, I.-R., *Proza fantastică românească. Structuri narative și conversaționale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 82.

² Riffaterre, M., « L'Illusion référentielle », in Barthes, R., Bersani, L., Hamon, Ph., Riffaterre, M., Watt, I., *Littérature et réalité*, Collection Points Essais, Editions du Seuil, Paris, 1982, pp. 91-118.

« l’hyperbolique fantastique » de l’hypotypose de la nature désenchaînée. A noter de même l’incise vers la fin du paragraphe, occasion pour le narrateur d’insérer en souterrain de l’énoncé un détail insolite (« *pe deasupra pădurii ce s-a rărit fără veste* »), signe de l’espace fantastique dans lequel pénètre le personnage sans s’en apercevoir.

Une certaine visibilité des formules stylistiques est redevable au fond folklorique du récit de Gala Galaction car *Moara lui Călifar (Le Moulin de Califar)* s’ouvre selon les formules de la légende dont la poétique¹ inclut des formules d’ouverture du type « on dit que », « les vieux disent que », « on disait que », « les fileuses disaient que », à la fois déclinant la responsabilité du narrateur quant aux événements racontés et comportant un « résidu de vérité » car la « légende est fascinée par les formes du réel du monde environnant, auxquelles elle offre des significations, par rétorsion poétique »². Le même fond populaire stylistique dans la description de Stoicea, repérable dans les phrases courtes, elliptiques, où les épithètes et la rime intérieure rappellent la forme de la ballade populaire : „Stejar în port, oțel în braț, isteț cât vrei; însă copil din flori, biet Stoicea: nici tu tată, nici tu mamă, nici tu stare părintească.”³

Il y a contamination entre le fond populaire et le fantastique au niveau des thèmes mais aussi au niveau de la forme, entre les différents catégories de récits populaires et le récit de type fantastique : le lexique poétique riche, l’emploi excessif du figuré, marque prépondérante du conte merveilleux, par opposition au récit de type réaliste (mais aussi légendaire) qui utilise un langage commun, quotidien, contamine le récit fantastique et devient signe du passage dans un univers qui s’éloigne du réel.

Le discours figuré dans *Moara lui Călifar (Le Moulin de Califar)* porte l’empreinte de cette influence populaire de la légende et des contes populaires qui sont autant d’éléments appartenant à « des ensembles plus larges de faits sociaux qu’ils ordonnent, qu’ils rythment et qu’ils expliquent »⁴. De ce fait, le fantastique est « contaminé »⁵ par le mythe ou par le conte merveilleux au niveau de la forme, à travers ce recours à un « trop plein » figuratif qui permet le glissement dans le fabuleux. Le discours fantastique se dote

¹ Angelescu, S., *Legenda*, Ch. „Poetica legendei”, Valahia, București, 2008, pp. 34-66.

² *Ibid.*, p. 59.

³ « Droit comme un chêne, les bras d’acier, l’esprit vif à souhait ; mais né d’amours de rencontre, le pauvre garçon ! Pas de père, pas de mère, pas de fortune. » Galaction, G., *Le Moulin de Califar*, op. cit., p. 50.

⁴ Angelescu, S., *Legenda*, Ed.a III-a, Valahia, București, 2008, p. 31.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

des « ornements » stylistiques qui caractérisent le conte merveilleux dans les épisodes de confrontation avec le surnaturel, dans les épisodes de **monstration** du surnaturel, lorsque le personnage pénètre dans l'univers fantastique.

Nous nous éloignons de cette caractéristique populaire de l'espace fantastique roumain, tout en continuant notre examen de l'emploi du figuré dans un autre exemple de monstration du surnaturel par l'hypotypose dans la nouvelle *Qui sait ?* de Maupassant.

Le lecteur est préparé dès le début au type d'histoire qu'il est en train de lire, car la nouvelle apparaît comme une confession écrite sous l'influence d'une peur extrême dont le narrateur-héros veut se libérer, une sorte d'exorcisme, une nécessité de dire son expérience (qui devient « montrer par l'écrit ») : avoir **vu de l'inexplicable**. L'incipit engage donc le lecteur vers l'explicite de la représentation. La lecture s'inscrit dès le début dans l'attente de l'expérience qui a été la source de la terreur accablante qu'éprouve le narrateur-héros.

Les sensations et le pressentiment de la « chose » avant le spectacle surnaturel prennent la forme d'une illusion subjective dont le personnage revendique la subjectivité : « Il me *semble* parfois » ; « un remuement vague d'un tas de choses, *comme si* on eût secoué, déplacé, traîné doucement tous mes meubles » ; « le bruit qui grandissait, qui prenait, par moments, une intensité violente, qui *semblait* devenir un grondement d'impatience, de colère, d'émeute mystérieuse ». Les modalisateurs « sembler », « comme si » sont en ce cas des opérateurs d'illusion subjective mais, à mesure que le narrateur s'approche de la maison, le bruit devient plus clair et s'objective :

Je distinguais à présent un extraordinaire piétinement sur les marches de mon escalier, sur les parquets, sur les tapis, un piétinement, non pas de chaussures, de souliers humains, mais de béquilles, de béquilles de bois et de béquilles de fer qui vibraient comme des cymbales¹.

« Extraordinaire » est ici à prendre non pas métaphoriquement mais au sens littéral, comme l'indique, par concaténation, la suite du discours du narrateur : le piétinement n'est pas de nature humaine. Les rajouts et les autocorrections s'enchaînent dans une gradation de l'acuité de la perception qui va de l'illusion hypothétique à la précision de la vue du spectacle « inexplicable ». D'ailleurs l'incipit revendique la précision du visuel : « Si je n'étais sûr de ce que j'ai vu, sûr qu'il n'y a eu, dans mes raisonnements, aucune

¹ Maupassant, Guy de, *Qui sait ?*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, pp. 359-360.

défaillance, aucune erreur dans mes constatations, pas de lacune dans la suite inflexible de mes observations, je me croirais un simple halluciné, le jouet d'une étrange vision. Après tout, qui sait ? ».

Si les perceptions auditives engendrent des analogies qui créent des images surtout sur le mode hypothétique du « sembler » et du « comme si », des modalisateurs à connotation d'illusion subjective, les perceptions visuelles entrent dans un système de recatégorisation (Comparé inanimé – comparant animé) qui motive *a posteriori* les signaux auditifs (et les comparaisons qui les décrivent), car les objets s'animent. La figuration du surnaturel passe par la figure de l'hypotypose (« et voilà ») et en dépit du discours qui est dans plus d'un endroit interrogatif, à partir du titre même, la nouvelle *Qui sait ?* cherche non pas tant à entendre l'inexplicable, qu'à le montrer. Le surnaturel est transcrit par du visuel :

Et voilà que j'aperçus tout à coup, sur le seuil de ma porte, un fauteuil, mon grand fauteuil de lecture, qui sortait en se dandinant. Il s'en alla par le jardin. D'autres le suivaient, ceux de mon salon, puis les canapés bas se traînant comme des crocodiles sur leurs courtes pattes, puis toutes mes chaises, avec des bonds de chèvres, et les petits tabourets qui trottaient comme des lapins.[...]

Mon piano, mon grand piano à queue, passa avec un galop de cheval emporté et un murmure de musique dans le flanc, les moindres objets glissaient sur le sable comme des fourmis, les brosses, les cristaux, les coupes, où le clair de la lune accrochait des phosphorescences de vers luisants. Les étoffes rampaient, s'épalaient en flaques à la façon des pieuvres de la mer. Je vis paraître mon bureau, un rare bibelot du dernier siècle [...]

L'énumération filée des meubles comparés à divers animaux (crocodiles, chèvres, lapins, chevaux, vers, pieuvres de mer) apporte une épaisseur concrète au trait /+animé/ des objets. La description procède par association de termes incompatibles : des objets comportant le trait /non-animé/ sont associés à des verbes de mouvement dont le sémantisme réclame un sujet animé. Il y a ensuite un enchaînement de comparaisons motivées entre comparés inanimés et comparants animés (du règne animal). Le sème commun ou le motif permettant ces associations est justement la motricité, le mouvement, le déplacement : « sortait », « s'en alla », « se traînant », des « bonds de chèvres », « trottaient », « galop de cheval », « glissaient », « rampaient ». Les figures sont

explicitement motivées mais l'infraction à la logique commune porte sur le « motif » même à la base de ces images, ce qui rompt la cohérence sémantique, d'où le caractère surnaturel et inexplicable de l'événement : les meubles quittent tout seuls la maison.

Le contact avec le surnaturel est d'autant plus inquiétant qu'il devient conflictuel - les meubles « animés » opposent une résistance violente contre le personnage :

*Comme je résistais en désespéré à cette force épouvantable, je m'abattis par terre en luttant contre **lui** [le bureau]. Alors, **il me roula, me traîna** sur le sable, et déjà les meubles, qui le suivaient, commençaient à marcher sur moi, piétinant mes jambes et les meurtrissant ; puis, quand je l'eus lâché, les autres passèrent sur mon corps ainsi qu'une charge de cavalerie sur un soldat démonté.*

Fou d'épouvante enfin, je pus me traîner hors de la grande allée et me cacher de nouveau dans les arbres, pour regarder disparaître les plus infimes objets, les plus petits, les plus modestes, les plus ignorés de moi, qui m'avaient appartenu.¹

On est devant une description bien dynamique où la métaphore verbale est signe de personnification : « il me roula », « me traîna », « marcher », « piétinant », « meurtrissant ». Aucun comparant animé n'est plus exprimé, la recatégorisation inanimé – animé est totale, d'où l'effet de monstrations fantastiques. Il n'y a plus de doute en ce qui concerne la manifestation fantastique des objets qui s'animent et « dépeuplent » la maison du narrateur, à présent une maison vide comme un tombeau. L'association que nous faisons entre maison vide et tombeau est inscrite dans le texte dans une comparaison qui précède l'événement : « Le gros tas d'arbres avait l'air d'un tombeau où ma maison était ensevelie »². L'atmosphère sépulcrale est maintenue par la suite : « Une de mes plus belles armoires m'apparut au bord d'une voûte encombrée d'objets et qui semblait l'entrée des catacombes d'un cimetière de meubles anciens »³. C'est le moment où le narrateur retrouve ses objets à Rouen, dans une boutique de brocanteur (dans « cette fantastique ruelle », « au-dessus de ce cours d'eau *sinistre* »). Il y avance « comme un chevalier des époques ténébreuses pénétrait en un séjour de sortilèges », or c'est littéralement dans un espace de sortilèges que le personnage pénètre : « une maison vaste et tortueuse comme un labyrinthe », ténébreuse, où il reconnaît tous ses meubles, la « tapisserie où deux anges

¹ Maupassat, Guy de, *Qui sait ?*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 360.

² *Ibid.*, p. 358.

³ *Ibid.*, p. 363.

volaient au-dessus des morts d'un champ de bataille » et aperçoit finalement le brocanteur, « ce monstre à crâne de lune ». Le narrateur marchandise trois chaises qui lui avaient appartenu, annonce la police mais le lendemain on n'y retrouve ni l'homme, dont l'identité reste inconnue, ni les meubles. Une lettre d'un de ses serviteurs lui annonce que les meubles « sont revenus, tous sans exception, tous, jusqu'aux plus petits objets » précisément la nuit où le narrateur-héros a pénétré dans la boutique. « C'est à en perdre la tête », ajoute le serviteur. Faut-il rappeler que le narrateur-héros raconte son histoire depuis une maison de santé ?

Les exemples sont nombreux et variés. Nous en avons choisi deux cas de figures :

1. Le discours figuré déployé dans la représentation fantastique. L'hypervisibilité des figures est mise en œuvre à des moments précis de la narration, surtout dans la séquence de complication, où le surnaturel se fait voir. Elle devient un premier indice, sinon l'unique indice du passage de l'ordre normal à l'ordre fantastique, là où l'interprétation des faits donnée par le héros va dans le sens opposé (comme c'est le cas dans la nouvelle de Gala Galaction). L'hyperbole frappe par l'exagération et va de pair avec l'hypotypose qui met sous les yeux du lecteur le spectacle incroyable du surnaturel en action. Le figuré tend vers une lecture littérale, car l'exagération engendre le surnaturel (les épisodes de monstration fantastique analysés dans *Qui sait ?*, la métamorphose diabolique de Ruben, le paysage lunaire dans *Sărmanul Dionis*);
2. Le discours figuré déployé dans la démonstration fantastique. Le discours figuré est point de départ du récit fantastique qui actualise au niveau de la fiction la situation dénotée littéralement par une expression figurée. Au niveau macrofictionnel, le récit entier peut être considéré comme le développement d'une expression figurée, il est alors à la fois monstration et démonstration (le fantastique « doctrinaire », selon la terminologie de Sergiu Pavel Dan ; *Véra*, *Sărmanul Dionis*). L'actualisation de la figure peut se faire dans le passage d'un épisode fictionnel à l'autre (au niveau microfictionnel), elle devient ainsi générateur de fantastique. Dans *Sărmanul Dionis* (*Le Pauvre Dionis*), par exemple, au niveau de la fiction, le rêve de Dan est littéralement la vie de Dionis et inversement, ce qui thématise et dramatise l'indétermination du sens.

Toute possibilité de délimitation entre être et paraître est sabotée (même dans le discours conclusif du narrateur hétérodiégétique / extradiégétique qui s'annonce comme une neutralisation de l'hésitation mais qui ne fait en réalité que reposer l'indétermination

de sens). Le langage en est contaminé, il se défait et la figure est transformée en événement fictionnel, d'où l'hésitation entre savoir que c'est une figure / un rêve / une illusion et croire en dépit de tout à sa réalité littérale. Encore un exemple : dans *La Vénus d'Ille*, l'antiquaire emploie l'expression « blessé par Vénus » quand il parle de l'accident de Jean Coll. L'emploi de l'expression à elle seule ne devrait point surprendre ; grâce à son savoir encyclopédique, le lecteur y reconnaît un trope lexicalisé dont la source se trouve dans la mythologie romaine où Vénus rend les gens amoureux en les blessant avec un arc à flèches. L'expression figurée « blessé par Vénus » serait donc un cliché désignant l'état amoureux et d'ailleurs c'est à ce sens-là que fait allusion M. de Peyrehorade, en connaisseur de latin et des mythologies romaines, qu'il oppose au sens superstitieux, littéral, qu'en donne les « pauvres campagnards », y inclut sa femme.

Savez-vous que ma femme voulait que je fondisse ma statue pour en faire une cloche à notre église ? C'est qu'elle en eût été la marraine. Un chef-d'œuvre de Myron, monsieur !

– Chef d'œuvre ! Chef d'œuvre ! un beau chef d'œuvre qu'elle a fait ! casser la jambe d'un homme ! [...]

– Blessé par Vénus, monsieur, dit M. de Peyrehorade riant d'un gros rire, blessé par Vénus, le maraud se plaint :

Veneris nec præmia noris

Qui n'a pas été blessé par Vénus ?¹

Mais c'est précisément ce sens littéral, pris en dérision par le « docte » M. de Peyrehorade que le récit met en avant par coups de suggestions. Dans *La Vénus d'Ille* de Mérimée, Vénus blesse au sens propre : elle casse la jambe d'un homme, blesse un autre, et tue finalement Alphonse. Celle-ci est l'explication surnaturelle, suggérée par maints détails insolites. Le jeu au littéral (« *Elle a l'air méchante ...et elle l'est aussi* »²) est alors une stratégie de préparation de l'événement surnaturel, par la suggestion de la possibilité de la situation dénotée littéralement. Notons bien qu'il s'agit de suggestion, d'une rhétorique du « ne pas tout dire », qui relève de l'indétermination du sens, d'un mystère qui se « révèle

¹ Mérimée, P., *Vénus d'Ille*, in *Récits fantastiques*. Nodier. Balzac. Mérimée. Gautier, Préface et commentaires par Daniel Mortier, Collection « Lire et voir les classiques », dirigée par Claude Aziza, Presses Pocket, 1992, p. 134.

² Mérimée, P., *Vénus d'Ille*, *op.cit.*, p. 130.

irréductible » et d'une « énigme inexplicable »¹, moment où entre en scène le fantastique qui va dans le sens de la réalité de l'impossible. C'est l'aspect sur lequel nous allons nous arrêter dans ce qui suit.

¹ Caillois, R., *Introduction à Mérimée*, P., *Contes fantastiques*, Collection « Prestige de l'Académie Française », Vialetay, Paris, 1972, p. IX.

1. 4. La suggestion fantastique : entre « savoir » et « croire »¹

Lokis, Sărmanul Dionis (Le Pauvre Dionis), La Morte Amoureuse

Dans l'exemple de Poe sur la littéralisation du figuré, que nous avons commenté dans le chapitre précédent, le fait qu'il s'agit d'une maison de santé pour les malades psychiques pourrait être suggestif en ce qui concerne le mécanisme mental mis en marche lorsqu'on interprète un trope ou, plus généralement, une expression figurée. Il s'agit d'un dédoublement entre savoir (que c'est une figure) et croire (à la fiction inscrite dans la figure), un dédoublement conscient entre deux positions simultanées du même sujet récepteur d'un trope.

Dans sa théorie du trope et du « clivage du moi », Catherine Kerbrat-Orecchioni use d'un concept freudien pour expliquer la structure duplice du trope, dont l'interprétation (et la production) exige de la part du sujet qui s'y livre un certain dédoublement, par quoi il devient un sujet clivé. Il est à souligner que les sujets encodeur et décodeur sont conscients du dédoublement et capables de faire la distinction entre savoir et croire.

En psychanalyse, le concept freudien du clivage du moi explique le comportement du petit garçon qui s'imagine initialement que sa mère a un phallus, croyance qu'il faut lui supprimer à un certain moment, mais qui ne s'effacera pas totalement. Le désir de croire malgré le démenti des faits y subsiste et agit à distance, inconsciemment, sur le matériel conscient. Il y a alors clivage entre le sujet qui sait (« je sais bien que ma mère n'a pas de phallus ») et le sujet qui croit (« mais quand même je ne puis m'empêcher de croire qu'elle en a »).

Certes, Catherine Kerbrat-Orecchioni ne prend pas cette idée comme le paradigme absolu du mécanisme du clivage du moi (elle y apporte des objections pertinentes), elle en retient le principe général : la présence d'un conflit, chez le sujet, entre le savoir et le croire. Ce même principe, qui permet de rendre compte de certains phénomènes tels que le fonctionnement des superstitions (la croyance aux coïncidences, au hasard objectif, aux horoscopes, etc.), les diverses attitudes envers le problème de la « mimologie », certains

¹ Nous faisons référence à la théorie du « **clivage du moi** » qu'utilise Catherine Kerbrat-Orecchioni, chap. *Trope et « clivage du moi »*, in *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986, pp. 147-151.

comportements politiques, et enfin le trope, nous semble pareillement très productif dans le récit fantastique.

Dans le cas des figures rhétoriques, une métaphore telle que « cette faucille d'or dans le champ des étoiles »¹, qui renvoie à la lune, provoque un dédoublement chez le lecteur, il sait bien que la lune n'est pas vraiment une faucille et que le ciel n'est pas pour de vrai un champ où poussent des étoiles, que les métaphores n'ont pas de pouvoirs magiques, ne sont pas « des baguettes de fée qui métamorphosent les lunes en faucilles et les citrouilles en carrosses – mais quand même ... »².

La scission entre croire et savoir est, selon nous, une marque caractéristique du récit fantastique, surtout si l'on tient compte des définitions de celui-ci en termes d'« hésitation », ou d'« indétermination ». En plus, le principe du conflit entre savoir et croire peut servir d'instrument dans la fameuse dichotomie fantastique / merveilleux, pierre angulaire des définitions du fantastique. Fantastique et merveilleux se partagent l'exagération hyperbolique. Le phénomène de la littéralisation du figuré, notamment de l'hyperbole, est présent dans le merveilleux légendaire ou encore dans les contes bleus, mais ce qui fait la différence entre merveilleux et fantastique c'est le degré de scission (de clivage du moi) entre *savoir* (que c'est une convention, que c'est un jeu littéraire) et *croire* (malgré tout à sa réalité – certes, textuelle, qui n'est, finalement, qu'illusion de réalité). Dans le merveilleux, le système du *savoir* est plus cohérent et plus fort que celui du *croire*, qui n'est pas actualisé et reste au niveau du possible et du virtuel. Le lecteur ne sort pas de la convention littéraire du type de texte qu'il est en train de lire (une convention générique soutenue par des formules discursives ritualisées). Dans le merveilleux, entre la formule d'ouverture et la formule de clôture, le texte est parsemé d'éléments qui développent le système du Savoir, d'éléments qui servent de balises à la compréhension du récit, alors que dans le récit fantastique le texte cherche à effacer les indices / les formules du *savoir* et à renforcer le système du *croire* de manière qu'on crée une dynamique des rapports de force entre le système du « savoir » et celui du « croire », souscrite à une quête de sens, qui reste pourtant indéterminé.

¹ V. Hugo, *Booz endormi*, cité par Kerbrat-Orecchioni, C., *op.cit.*, pp. 95,150.

² Kerbrat-Orecchioni, C., *op.cit.*, p. 150.

Merveilleux	Fantastique
S avoir > C roire	C roire > S avoir
- Indexation irréaliste, magique (univers atemporel et aspatial) ;	- Indexation réaliste (temps et espace déterminés) ;
- un style formulaire ritualisé	- un style « non formulaire » ¹
- Le discours figuré, poétique fait partie de ce rituel stylistique « formulaire » (le « savoir » que c'est du figuré est marqué, il est plus fort que le penchant pour le « croire » au sens littéral). Son rôle est plutôt textuel, esthétique: la description d'un monde irréel reconnu et posé comme tel dès le début, où des événements extraordinaires ont lieu sans que cela fasse du bruit.	- Le discours figuré comporte des éléments brouilleurs du décryptage conventionnel du figuré (le « croire » au sens littéral, quelque étonnant / fantastique que celui-ci puisse être, mine le « savoir » rationnel) ; Son rôle est à la fois textuel et fictionnel : la description des événements extraordinaires, impossibles qui « se littéralisent » au niveau de la fiction et qui

¹ Nous empruntons ce terme à Silviu Anghelescu qui l'utilise dans sa distinction entre trois genres populaires roumains: *le conte bleu* (« basmul »), *la légende* (« legenda »), *le récit* (« povestirea »). Le style « non formulaire » est, selon Anghelescu, la caractéristique du récit, défini comme « un conte de dimensions réduites par rapport à la légende, qui raconte des événements réels (ou présentés comme réels), où le conteur / le narrateur se confond avec le personnage principal et présente les événements du point de vue du *témoin autorisé*, tout en assumant la responsabilité de ses dires du fait de leur appartenance à un *passé personnel*. L'événement épique a lieu dans un espace réel, l'absence du fabuleux dans le récit est remplacée par la présence d'éléments sensationnels et lorsque le fabuleux y intervient, il reçoit des formes aléatoires – il peut contrôler l'humain ou encore être contrôlé par celui-ci. La narration évolue dans un style non formulaire, le lexique poétique est très pauvre en formules, le style solennel y est absent ; la narration n'est pas rythmée et elle évite les effets de retard ».

L'étude de S. Anghelescu est l'une des plus importantes pour la catégorie de la légende, dont la démarche est double : d'un côté, une démarche négative, ayant pour but d'établir les distinctions entre les différentes catégories de la littérature orale et en dégager ce que la légende n'est pas, de l'autre côté, une démarche positive, ayant pour but de construire un système des caractéristiques de la légende et d'en déceler une poétique.

Anghelescu, S., *Legenda*, Editia a III-a, Editura Valahia, București, 2008, pp. 62-63.

	font bruit par rapport à l'ordre « normal ».
- le système du « croire » n'est pas actualisé, il reste vide ;	- actualisation, réalisation du système du « croire »
- l'attitude du narrateur par rapport aux événements racontés - indifférence quant à la catégorie de « vérité » ;	- le narrateur s'efforce dès le début de poser la « vérité », la « réalité » des événements racontés, que l'on considère habituellement comme « surnaturels » ;
- le système du « savoir », nettement plus fort que celui du « croire », est souscrit à une « morale », à une « leçon »	- la dynamique des rapports de force entre le système du « savoir » et celui du « croire » est souscrite à une quête de sens (qui reste indéterminé)

Dans le tableau ci-dessus, nous avons présenté quelques éléments que nous considérons comme importants dans la distinction merveilleux / fantastique du point de vue de la dichotomie *savoir / croire*. Dans le merveilleux, le discours figuré s'inscrit, au même titre que les « formules » initiale et finale, dans un rituel stylistique « formulaire » qui instaure un pacte de lecture spécifique : le rapport entre la construction épique et le « beau » est développé au détriment de la relation qu'entretient la construction épique avec la « vérité » car le « savoir » (que c'est une convention) est plus fort que « le croire » (à la réalité des faits évoqués). Son rôle est plutôt textuel et esthétique, notamment la description d'un monde irréel reconnu et posé comme tel dès le début, où des événements extraordinaires ont lieu sans que cela fasse du bruit. Dans le cas des contes de fées, il y a donc un pacte de lecture à ne pas y croire, un pacte inscrit dans la matière du texte. Par contre, dans le fantastique, le discours figuré comporte des éléments brouilleurs du

décryptage conventionnel du figuré (le « croire » au sens littéral, quelque étonnant / fantastique que celui-ci puisse être, mine le « savoir » rationnel). Son rôle est à la fois textuel et fictionnel : les événements extraordinaires et impossibles décrits « se littéralisent » au niveau de la fiction et font bruit par rapport à l'ordre « normal ».

On se souvient des mots de la marquise du Deffand - « Est-ce que je crois aux fantômes ? Non, mais j'en ai peur » - qui mettent en évidence une attitude propre au fantastique, à son émotion ou à son expérience de lecture (le principe du plaisir de la fiction terrifiante¹). Il s'agit de la contradiction propre au fantastique : elle intervient ici entre le posé (Non : je ne crois pas aux fantômes) et le présupposé (« avoir peur de X » présuppose « l'existence de X »). Fabre propose la variante « je n'y crois pas donc j'en ai peur », rendant ainsi explicite la contradiction inhérente à la pensée du fantastique². Autrement dit, dans la problématique qui nous concerne, les mots de Mme de Deffand relèvent justement de la scission entre savoir (un savoir logique) et croire en dépit de tout raisonnement logique.

Examinons, par exemple, l'attitude du comte Szémioth, dans *Lokis*. Lors d'une promenade ayant pour but de faire voir un *kapas* (un tumulus) au professeur Wittebach, le comte Szémioth rencontre une vieille femme, qui est une sorcière, si l'on croit aux indices du texte (« cette Circé lithuanienne ») et aux circonstances plus ou moins suggestives : son apparition brusque au pied du *kapas*, dans le bois, lieu où, selon la légende, les poètes et les sorciers se réunissaient dans des occasions solennelles, endroit où, selon les traditions vulgaires, on aurait célébré jadis des sacrifices humains ; elle s'appuie sur un bâton et tient une corbeille à la main, une corbeille pleine de champignons vénéneux ; un serpent dressé en sort ; elle invoque un dieu du paganisme (Pirkuns), elle prononce une incantation. Cette « Circé lithuanienne », comme l'appelle le narrateur, avertit le comte de ne pas aller à Dowghielly, car mademoiselle Iwinska, « la petite colombe blanche n'est pas son fait ». Après cet épisode, on voit à l'œuvre la scission entre savoir et croire, au niveau du personnage :

– *Monsieur le professeur, me dit-il après un assez long silence, vous allez vous moquer de moi. Cette vieille drôlesse me connaît mieux qu'elle ne le prétend, et le chemin qu'elle vient de me montrer ... Après tout, il n'y a rien de bien étonnant*

¹ Mellier, D., *op.cit.*, p. 363.

² Fabre, J., *op.cit.*, pp. 90-91.

*dans tout cela. Je suis connu dans le pays comme le loup blanc. La coquine m'a vu plus d'une fois sur le chemin du château de Dowghielly ... Il y a là une demoiselle à marier : elle a conclu que j'en étais amoureux ... Puis quelque joli garçon lui aura graissé la patte pour qu'elle m'annonçât sinistre aventure... **Tout cela saute aux yeux ; pourtant..., malgré moi, ses paroles me touchent. J'en suis presque effrayé... Vous riez et vous avez raison... La vérité est que j'avais projeté d'aller demander à dîner au château de Dowghielly, et maintenant j'hésite... Je suis un grand fou ! Voyons, monsieur le professeur, décidez vous-même. Irons-nous ?***¹

Le comte Szémioth est un sujet clivé : « tout cela saute aux yeux » (il sait que l'avertissement de la vieille n'est qu'une duperie et qu'il doit y avoir une explication logique : « La coquine m'a vu plus d'une fois sur le chemin du château de Dowghielly ... Il y a là une demoiselle à marier : elle a conclu que j'en étais amoureux ... Puis quelque joli garçon lui aura graissé la patte pour qu'elle m'annonçât sinistre aventure... »). Pourtant, malgré le démenti logique, malgré sa résistance à l'histoire superstitieuse, les paroles de la vieille n'ont pas moins de force : « j'en suis presque effrayé », dit le comte. « Tout cela saute aux yeux ; pourtant..., malgré moi, ses paroles me touchent. J'en suis presque effrayé... ». Le fantastique devient d'autant plus inquiétant quand « tout cela ne saute pas aux yeux » mais se fait en sourdine.

Outre l'indétermination fantastique, le principe du conflit entre savoir et croire rend compte du rôle particulier qu'a le discours figuré dans la suggestion du surnaturel. On a apparenté le principe de la scission entre savoir et croire, à la base de la lecture du trope, à certaines expériences hallucinatoires et même à la schizophrénie, mais à une « schizophrénie volontaire » : « Dans le trope, les sujets encodeur et décodeur sont dédoublés, mais conscients de l'être ; et capables de faire le départ entre réalité et illusion, savoir et croire, dénotation et connotation»². Dans le fantastique, l'indétermination naît justement de l'impossibilité de faire la distinction entre savoir et croire, entre illusion et réalité. Elle est engendrée au niveau textuel par le renversement du fonctionnement de la lecture tropique où les mots se confondent avec les choses et qui a comme résultat, au niveau thématique, ce que Todorov appelle « effacement des limites entre esprit et

¹ Mérimée, P., *Lokis*, in *Nouvelles complètes*, II, *Carmen et treize autres nouvelles*, Editions Gallimard, 1965, p. 289.

² Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986, p. 151.

matière »¹. L'incapacité de distinguer entre rêve et réalité, vie et mort, homme et ombre, sont autant de manifestations thématiques de la coexistence en nous du raisonnement logique et de la tentation de l'insolite.

Le fantastique construit sa trame sur le penchant ancestral pour l'insolite et l'inexplicable de manière avouée (monstration) ou lisible en filigrane (suggestion). Prenons comme exemple la fin du conte *La main* de Maupassant, où l'explication logique est la plus décevante sur le plan dramatique :

« Mais ce n'est pas un dénouement cela, ni une explication ! Nous n'allons pas dormir si vous ne nous dites pas ce qui s'est passé selon vous. »

Le magistrat sourit avec sévérité :

« Oh ! moi, je vais gêner, certes, vos rêves terribles. Je pense tout simplement que le légitime propriétaire de la main n'était pas mort, qu'il est venu la chercher avec celle qui lui restait. Mais je n'ai pu savoir comment il a fait, par exemple. C'est là une sorte de vendetta. »

Une des femmes murmura :

« Non, ça ne doit pas être ainsi. »

ET le juge d'instruction, souriant toujours, conclut :

« Je vous avais bien dit que mon explication ne vous irait pas. »²

L'explication logique, celle du narrateur qui incarne le point de vue rationnel (il est juge d'instruction) et la conscience lucide, est la plus invraisemblable et la moins satisfaisante, d'où la résistance du public (surtout des femmes) à ce type d'évaluation du côté du « normal » des événements. C'est l'explication surnaturelle que l'on requiert, car seul le surnaturel répond au besoin de mystère. Il s'en suit un renversement de valeurs : l'explication logique est invraisemblable, alors que l'explication surnaturelle devient vraisemblable. La cause en est d'un côté le penchant humain pour l'insolite et de l'autre côté la manière dont le texte présente l'événement (enveloppé de mystère).

Le clivage ou le double positionnement peut se manifester au niveau narratif, dans la figure du personnage-narrateur, où personnage et narrateur sont deux facettes de la même instance : en tant que héros, le personnage vit l'événement fantastique et semble y

¹ Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Chapitre 7 « Les thèmes du je », *op.cit.*, pp. 113-130.

² Maupassant, Guy de, *La Main*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 184.

croire, alors que, en tant que narrateur, il essaie de le maîtriser. Faudrait-il y voir peut-être une forme d'exorcisme à travers l'acte de raconter, comme il semble en être le cas chez Nerval ? (ou encore chez Maupassant dans la nouvelle *Qui sait ?*)

*Je vais essayer, à leur exemple, de transcrire les impressions d'une longue **maladie** qui s'est passée tout entière dans les mystères de mon esprit ; et je ne sais pas pourquoi je me sers de ce terme **maladie**, car jamais, **quant à ce qui est de moi-même**, je ne me suis senti mieux portant. Parfois, **je croyais** ma force et mon activité doublées, il **me semblait** tout savoir, tout comprendre ; l'imagination m'apportait des délices infinies. En recouvrant ce que les hommes appellent la raison, faudra-t-il regretter de les avoir perdues ?¹*

Le clivage du moi surgit ici sous forme métatextuelle : une réflexion sur l'emploi du terme « maladie » pour rendre compte d'une expérience qui paraît pourtant des plus raisonnables aux yeux du personnage-narrateur : clivage du moi entre le sujet qui sait que ce fut une maladie et le sujet qui croit à l'épanchement du rêve dans la vie réelle (quand même il ne peut s'empêcher de croire qu'elle ne le fut pas). Le croire est insidieusement mis en avant : le présupposé factitif du verbe « regretter » dans « faudra-t-il regretter de les avoir perdues » affirme l'expérience réelle des « délices » (le présupposé : *je les ai eues*, donc c'est vrai), de même la distance instaurée par la séquence « ce que les hommes appellent la raison » implique la non prise en charge de l'emploi du terme « raison » et sous-entend : pour moi la raison n'est pas ça. Le système du « croire malgré tout » est plus marqué au niveau textuel, c'est peut-être à cause de cette suprématie textuelle du « croire » (qui devient « être sûr ») que Marina Mureșanu Ionescu n'est pas d'accord avec l'opinion de Todorov qui voyait dans *Aurélia* « un exemple original et parfait de l'ambiguïté fantastique »². Marina Mureșanu Ionescu y voit, par contre, « un territoire de la « certitude », de la « logique », des réponses et des acquisitions définitives »³. Elle fait d'ailleurs de l'onirisme un discours à part, à distinguer du fantastique, une position incitante et justifiée que pourtant nous ne faisons pas nôtre par simple incompatibilité de

¹ Nerval, Gérard de, *Aurélia ou le Rêve et la Vie*, in *Œuvres choisies*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 277.

² Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, (Editions du Seuil, 1970), rééd., Collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1976, p. 45.

³ Mureșanu Ionescu, M., *Eminescu et Nerval – Un intertexte possible-*, Editura Institutul european, Iași, 2008, p. 88.

buts : le rêve entre pour nous dans la rhétorique de déconstruction qui est propre au fantastique : sape du réel, celui-là que les « hommes appellent réel », et construction d'un autre « réel », que les hommes appellent fantastique, surnaturel.

Ici a commencé pour moi ce que j'appellerai l'épanchement du songe dans la vie réelle. A dater de ce moment, tout prenait parfois un aspect double, et cela, sans que le raisonnement manquât jamais de logique, sans que la mémoire perdît les plus légers détails de ce qui m'arrivait. (...)

Etendu sur un lit de camp, je crus voir le ciel se dévoiler et s'ouvrir en mille aspects de magnificences inouïes... (...)

Un soir, je crus avec certitude être transporté sur les bords du Rhin. »¹

(Nerval, *Aurélia*)

Le conflit entre savoir et croire est suggéré au niveau textuel par la contradiction entre des présupposés factitifs (de l'expression « avec certitude ») et des contrefactitifs (le sémantisme du verbe « croire ») qui présupposent la fausseté ou le doute quant au contenu posé. Chez Nerval, et le procédé est utilisé avec insistance chez Maupassant aussi, les deux verbes « savoir » et « croire » apparaissent en polyptote, dans la même phrase ou d'un paragraphe à l'autre ils se répètent avec variations morphologiques, dont on remarque surtout la variation des modes ou des adverbes modalisateurs qui indiquent une certaine gradation ascensionnelle du côté du « croire »: « je crus voir », « je crus avec certitude » (Nerval).

La première manifestation directe de l'indétermination – ou, si l'on préfère, de l'hésitation – correspond, dans *Le Pauvre Dionis*, au passage dans un autre plan (temporel et spatial) que Dan perçoit comme l'illusion d'un rêve :

*– El-ce îmbrăcămintă ciudată! O rasă de şiac, un comanac negru – în mâna lui cartea astrologică. Şi ce cunoscute-i păreau toate. **El nu mai era el.** I se părea atât de firesc că s-a trezit în această lume. Ştia sigur cum că venise în câmp ca să citească, că citind adormise. Camera oscură, viaţa cea trecută a unui om ce se numea Dionis, ciudat - el visase! „Ah! gândi el – cartea mea mi-a făcut şotia asta, în urma ei am visat atâtea lucruri extraordinare.” [...] ... Ciudat! Călugarul Dan*

¹ Nerval, G., *Aurélia*, in *Oeuvres choisies*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, pp. 281-284.

*se visase mirean cu numele Dionis... pare că se făcuse în alte vremi, între alți oameni! Ciudat!*¹

Littéralement, « il n'était plus lui-même », il était devenu Dan, car il y a changement de plan et altération onirique de la réalité, autrement dit, actualisation des réflexions métaphysiques de Dionis : la subjectivité et la relativité du temps et de l'espace, la permanence de l'esprit en opposition avec le caractère éphémère des formes (« Il n'existe ni temps, ni espace – ils ne sont que dans notre âme »).

La vie en tant que rêve est sous le signe du double dans *Le Pauvre Dionis* : le thème de l'ombre, la nature dichotomique de Rubens – Riven, le motif fantastique de l'animation du tableau. Dionis se souvient, comme s'il s'agissait d'un rêve, de sa vie en tant que moine au temps d'Alexandre le Bon, mais le passage du réel au rêve s'interprète ensuite en sens inverse : sa vie en tant que Dionis, qu'il croyait réelle et présente, serait le rêve que Dan, le moine, fait de son existence future. La problématisation de la nature des événements, signe de l'indétermination, est maintenue jusqu'à la fin à travers une interchangeabilité ou une confusion des plans du récit soutenue par une « figure de l'imagination créatrice »², la métalepse : le récit démarre in *medias res* par des réflexions (« fantaisies ») métaphysiques dont le narrateur présente la source : Dionis, « notre héros », « notre métaphysicien », « notre voyageur », « notre jeune ami ». Mais bientôt Dan, que le narrateur présente comme « notre moine », résout que Dionis n'était que son image dans le rêve. Après l'épisode lunaire et la chute de Dan, Dionis ouvre ses yeux : „Fusesse vis visul lui cel atât de aievea sau fusesse realitate de soiul vizionar a toată realitatea omenească?”³

Le passage du rêve à la réalité et de la réalité au rêve ou, plus largement, de l'esprit à la matière est rendu possible par le langage qui reçoit, comme on l'a déjà noté, une valeur performative au niveau de la fiction. Tel est d'ailleurs le fonctionnement des formules

¹ Eminescu, M., *Sărmanul Dionis*, *op.cit.*, p. 51.

« Lui, quels vêtements étranges ! Un froc de drap noir, la haute calotte cylindrique des moins orthodoxes ... dans sa main, le livre d'astrologie. Que tout cela lui semblait familier ! Il n'était plus lui-même. C'était si naturel de s'être réveillé dans ce monde ... Il se souvenait parfaitement d'être venu dans ce pré, de s'être endormi en lisant. La chambre obscure, l'existence passée d'un certain Dionis, que c'était curieux ... il avait dû rêver ! „Ah, se dit-il – ce doit être mon livre qui m'a joué ce tour ; après l'avoir lu, j'aurai vu en rêve ces choses extraordinaires [...] „Bizarre, vraiment ! Dan, le moine, s'était rêvé laïc sous le nom de Dionis... dans une autre époque, aurait-on dit, parmi d'autres hommes... Bizarre ! ». Eminescu, M., *Le Pauvre Dionis*, *op.cit.*, p. 17.

² Genette, G., *Nouveau discours du récit*, Collection Poétique Éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 59.

³ Eminescu, M., *Sărmanul Dionis*, *op.cit.*, p. 69.

« Etait-ce vraiment un rêve, ce rêve tellement réel qu'il avait eu, ou plutôt une réalité, de la même espèce illusoire que toute réalité humaine ? ». Eminescu, M., *Le Pauvre Dionis*, *op.cit.*, p. 36.

magiques qui transformeraient la réalité par le langage, car le résidu superstitieux des vœux ou des formules stéréotypes en général, devient central dans le fantastique, où l'on agit sur le réel avec des mots.

Rêve et / ou réalité, Nerval, Eminescu et un intertexte possible, comme l'a finement montré Marina Mureșanu Ionescu... Théophile Gautier entre lui aussi dans cet intertexte¹ et on ne peut pas mettre en discussion la confusion rêve / réalité et la scission entre savoir et croire sans recourir à cet autre exemple d'emploi des figures dans *La Morte Amoureuse*. Voici quels sont en résumé les événements de *La Morte Amoureuse*² : « Romuald, le personnage principal, ne rêve depuis sa naissance que de devenir prêtre. Mais le jour où il prononce ses vœux, il découvre pour la première fois l'amour en la personne de Clarimonde, une courtisane présente à l'église. À partir de ce moment, la vie de Romuald est chamboulée et toutes ses croyances sont remises en question. Les remontrances de son supérieur, l'Abbé Sérapion, ne suffiront pas à éteindre ses sentiments qu'il tente vainement de cacher et de se cacher. Son amour éclatera au grand jour lorsque, appelé au chevet de Clarimonde pour lui donner les derniers sacrements, ébloui par la beauté de cette gisante, il ne pourra s'empêcher de l'embrasser et par la même occasion de la ramener à la vie. Clarimonde, qui s'avère être un vampire femelle, interprète ce geste comme reniement de ses vœux de prêtre et l'acceptation de l'amour qu'elle lui a toujours voué. Elle va lui faire découvrir un autre aspect de sa personnalité sans qu'il puisse totalement renier sa vie de prêtre. Romuald mènera alors une double vie, celle du seigneur Romualdo, gentilhomme réputé de la ville de Venise et amant en titre de Clarimonde et celle d'un curé du petit village de ***. Romuald découvrira même le secret de son amante, obligée pour survivre de lui soutirer un peu de sang chaque nuit, sans que cette révélation ne le dérange outre mesure. C'est l'Abbé Sérapion qui, dans une tentative ultime pour sauver l'âme de Romuald, mettra fin à leur idylle en allant déterrer avec l'aide de Romuald le cercueil de Clarimonde et fera disparaître définitivement son corps en l'aspergeant d'eau bénite. Mais

¹ Voir à ce propos le chapitre sur *Sărmanul Dionis* et *Cezara* que Rașcu analyse du point de vue des échos de l'œuvre de Gautier chez Eminescu. La fin de la nouvelle *Sărmanul Dionis* (*Le Pauvre Dionis*) reprend une citation de Gautier. Le texte copié par Eminescu est initialement une chronique dramatique, rédigée sous la forme d'une lettre « à mon ami Gérard de Nerval au Caire », publiée dans *La Presse*, le 25 juillet 1843. Nerval répond à Gautier par un article sur les habitudes orientales, mais il y inclut aussi une méditation sur le rapport rêve – réalité (si consonant avec les idées de la nouvelle *Sărmanul Dionis*). Rașcu, I. M., *Eminescu și cultura franceză*, Editura Minerva, București, 1976.

² Nous avons adapté le résumé de David Dunais. <http://indexfantastique.phpnet.org/essai/queryessai.php> (consulté le 7 mars 2007) .

bien longtemps après ces événements, le souvenir de Clarimonde ne cesse de hanter la mémoire de Romuald ».

Ce fut comme si des écailles me tombaient des prunelles. J'éprouvai la sensation d'un aveugle qui recouvrerait subitement la vue. L'évêque, si rayonnant tout à l'heure, s'éteignit tout à coup, les cierges pâlirent sur leurs chandeliers d'or comme les étoiles au matin, et il se fit par toute l'église une complète obscurité. La charmante créature se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique ; elle semblait éclairée d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir. (...)

*Quels yeux ! (...) ils avaient une vie, une limpidité, une ardeur, une humidité brillante que je n'ai jamais vues à un œil humain ; il s'en échappait des rayons pareils à des flèches et que je voyais distinctement aboutir à mon cœur. Je ne sais pas si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer, mais à coup sûr elle venait de l'un ou de l'autre. **Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux.**¹*

Le fragment constitue l'épisode de la première rencontre (visuelle) entre Romuald et Clarimonde lors de la cérémonie d'ordination de Romuald en tant que prêtre.

Le portrait de Clarimonde entre dans un système de suggestions du surnaturel, ouvert dans la séquence d'orientation du récit par l'avertissement du personnage-narrateur sur la nature de l'histoire qu'il va raconter :

C'est une histoire singulière et terrible, et, quoique j'aie soixante-six ans, j'ose à peine remuer la cendre de ce souvenir. (...) J'ai été pendant plus de trois ans le jouet d'une illusion singulière et diabolique.²

Le portrait de Clarimonde ne devrait point surprendre, le coup de foudre fonctionne comme un coup magique où l'être dont on s'éprend devient dans les yeux de l'amoureux « la beauté idéale », « une déesse », « une reine », « une révélation angélique ». Des détails insolites sont insérés dans la description de Clarimonde, détails connotés comme signes diaboliques : « prunelles vert de mer », la flamme de ses yeux venait « du ciel ou de l'enfer », la blancheur des dents contraste avec son « rouge sourire », les doigts sont

¹ Gautier, Th., *La Morte Amoureuse*, in *Récits fantastiques*, Flammarion, Paris, 198, p. 120.

² *Ibid.*, p. 117.

« d'une idéale transparence ». Ce système connotatif évoque la possibilité de l'appartenance diabolique dénotée littéralement par la métaphore « cette femme était un ange ou un démon ».

« Ange ou démon, et peut-être tous les deux », dans la description, on le lit comme un oxymore qui suggère ce que la fiction représente au niveau thématique dans la figure de la femme-vampire. Le regard flamme de Clarimonde, marque du feu de la passion amoureuse, associé aux autres détails de l'isotopie surnaturelle devient signe de la nature démoniaque de la femme. Sous l'énumération métaphorique en cascade exprimant l'unicité des yeux de la femme, persiste la connotation non-humaine (« ils avaient une vie, une limpidité, une ardeur, une humidité brillante que je n'ai jamais vues à un œil humain »). L'association sur le plan syntagmatique des deux termes, « flamme » et « diable », conduit plutôt vers l'identification de la femme au diable. Mircea Eliade¹ parle dans ses *Essais* de « la chaleur magique » dans les religions archaïques en tant que pouvoir démoniaque. Ceux qui cherchent l'équilibre dans la religion doivent se défendre contre la chaleur et le feu, transmis par les passions et par les énergies sexuelles. L'effet qu'une telle chaleur a sur Romuald ne tardera pas. L'impression exercée sur Romuald est exprimée toujours sur le mode analogique : « Ce fut comme si des écailles me tombaient des prunelles. J'éprouvai la sensation d'un aveugle qui recouvrerait subitement la vue », ce qui entre en rapport antynomique avec la croyance religieuse, la « croyance aveugle » à Dieu (l'amour, ne le qualifie-t-on idiomatiquement d'aveugle?). Le Petit Robert enregistre l'expression « les écailles lui sont tombées des yeux » par allusion à Saint Paul, qui, avant de devenir apôtre, persécutait les chrétiens. Dans son chemin vers Damas, il eut une vision, Jésus Christ apparut devant soi et il perdit la vue pour trois jours. Transposée au niveau de notre texte, l'expression a pour effet l'identification de Clarimonde à un être divin (« La charmante créature se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique ») et un renversement des croyances chez le personnage-héros, l'impossibilité désormais de distinguer entre divin et diabolique, entre rêve et réalité. Romuald, personnage, hésite entre la nature angélique ou diabolique de Clarimonde, le lecteur, lui, il est guidé déjà vers la deuxième interprétation, car Romuald, narrateur, racontant rétrospectivement son aventure, qualifie l'expérience d'« illusion diabolique ». Notons de même que le narrateur « ose à peine remuer la cendre de ce souvenir » or, touchée par l'eau bénite, Clarimonde, la

¹ Eliade, M., *Eseuri*, Editura Științifică, București, 1991, p. 238.

femme-vampire, la morte amoureuse, sera transformée en « cendres ». Le récit met en scène une « morte amoureuse », le fantastique s'annonce dès l'oxymore du titre comme « une conjonction rhétorique de tropes qui, dans la représentation, mettent en œuvre les irréalités »¹, une morte amoureuse donc qui dit « je t'ai attendu si longtemps, que je suis morte », où un stéréotype du langage amoureux est actualisé littéralement au niveau de la fiction. La description de la scène du baiser est telle que l'on a de la peine à l'appeler nécrophile puisqu'elle est parsemée, voire saturée, de modalisateurs qui déplacent l'attention vers une sorte de résidu de la vie que répandent la pièce, les objets et la beauté d'un corps qui semble endormi plutôt que mort : « *Il me sembla* qu'on avait soupilé aussi derrière moi », « *je crus* avoir vu bouger son pied dans la blancheur des voiles », « ce repos *ressemblait* tant à un sommeil que l'on s'y serait trompé », « je regardai avec un redoublement d'attention l'objet de mon *incertitude* », « *on eût dit* que le sang recommençait à circuler sous cette mate pâleur ».

Si dans la nouvelle de Gautier la suggestion métaphorique de la nature surhumaine de Clarimonde est ultérieurement confirmée et rendue explicite par les événements racontés, le discours figuré peut évoquer en sourdine la possibilité du surnaturel (inscrit dans la figure) tout au long du récit. *Lokis* offre l'exemple d'un fantastique qui n'apparaît pas pleinement, mais qui est plutôt l'objet d'un « langage oblique »². Il est possible que cela tienne aussi aux inquiétudes de Mérimée que sa nouvelle ne soit « décollée » à l'excès, le sujet étant en soi « diablement scabreux »³. Dans une lettre à Jenny Dacquin il fait le résumé de son récit : « La scène se passe en Lithuanie ... On y parle le sanscrit presque pur. Une grande dame du pays, étant à la chasse, a eu le malheur d'être prise et emportée par un ours dépourvu de sensibilité, de quoi elle est restée folle ; ce qui ne l'a pas empêchée de donner le jour à un garçon bien constitué qui grandit et devient charmant ; seulement, il a des humeurs noires et des bizarreries inexplicables. On le marie et, la première nuit de ses noces, il mange sa femme toute crue. Vous qui connaissez les ficelles, puisque je vous les dévoile, vous devinez tout de suite le pourquoi. C'est que ce monsieur

¹ Mellier, D., *op.cit.*, p. 359.

² Bessière, I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Librairie Larousse, Paris, 1974, p. 184.

³ Lettre du 29 novembre 1868 à Gobineau, citée par Pierre Josserand dans les *Notices* à Mérimée, P., *Nouvelles complètes II. Carmen et treize autres nouvelles*, (Editions Gallimard, 1965), Folio Classique, 1997, p. 479.

est le fils illégitime de cet ours mal élevé »¹. Par contre, le pourquoi de l'événement cruel présenté à la fin de la nouvelle n'est pas ouvertement dévoilé au lecteur et c'est précisément de cet effet de sourdine que la nouvelle tire son souffle fantastique. Le jeu de l'insinuation et de l'ambiguïté commence avec le titre (adopté sur le conseil de Tourgueniev) qui signifie « l'Ours » en j moude². Sans l'affirmer ouvertement, le récit établit une consécution entre l'enlèvement de la femme par l'ours et la naissance d'un fils par la proximité des deux événements évoqués dans le discours du docteur Frøeber :

La comtesse était fort égratignée, sans connaissance, cela va sans dire, une jambe cassée. On l'emporte, elle revient à elle ; mais la raison était partie. On la mène à Saint-Pétersbourg. Grande consultation, quatre médecins chamarrés de tous les ordres. Ils disent : « Madame la comtesse est grosse, il est probable que sa délivrance déterminera une crise favorable. »³

Le fantastique est suggéré dans la mesure où le lecteur reconnaît le principe de causalité et fait de l'anormal (l'hérédité animalière du comte) la raison de l'événement final. La lecture de *Lokis* exige de son lecteur de jouer avec l'idée d'une possible appartenance animalière du comte (fils de l'ours). Cela revient à dire que le texte doit conditionner le lecteur dans un tel jeu. Le texte est parsemé de signes qui laissent lire la nature mi-humaine, mi-animalière du comte : l'incident de la première nuit passée dans le château (« il me sembla que quelque *animal fort lourd* essayait d'y grimper »), l'aspect physique du comte (« taille élevée », « carrure herculéenne », « ses bras nerveux couverts d'un noir duvet »), son regard (« son regard avait quelque chose d'étrange qui me rappelait malgré moi celui de l'homme que la veille j'avais vu grimpé sur l'arbre ... »), la peur qu'il inspire aux animaux (« le comte le caressa [le chien], ce qui le fit hurler d'une façon lamentable »), les propos de la vieille sorcière (« Tu seras leur roi [des animaux], non pas lui ; *tu es grand, tu es fort, tu as griffes et dents ...* »). Le discours figuré entre dans la

¹ Lettre du 2 septembre 1868 à Jenny Dacquain ; fragment cité par Pierre Josserand in Mérimée, P., *Nouvelles complètes II. Carmen et treize autres nouvelles*, op.cit., p. 480.

² *Lokis* a paru dans La Revue des Deux Mondes, le 15 septembre 1869, avec le titre *Le Manuscrit du professeur Wittenbach*, avec *Lokis* en titre courant. Dans les *Notices* à l'édition Garnier –Folio Classique (1965, 1997) de ses nouvelles, Pierre Josserand enregistre une quarantaine de lettres où l'on peut suivre la genèse et l'élaboration de *Lokis*. Mérimée adopte le titre de *Lokis* sur le conseil de Tourgueniev après avoir hésité entre *Le Trouveur* ou *Le Dénicheur de miel*, ou *Le Filleul de l'ours*. *Le Manuscrit du professeur Wittenbach* est le titre de l'éditeur ou de l'imprimeur de la revue. Le conte populaire nordique (plus de deux cent variantes) était connu comme le conte du Fils de l'Ours. Mérimée, P., *Nouvelles complètes II. Carmen et treize autres nouvelles*, op.cit., p. 479.

³ Mérimée, P., *Lokis*, in *Nouvelles complètes, II, Carmen et treize autres nouvelles*, op.cit., p. 265.

construction de la sémantique surnaturelle sur le mode de la suggestion, du double sens, de la connotation. Une comparaison occupe une place centrale dans le récit. C'est la première association sur le même plan syntagmatique du comte et de l'ours. Il s'agit de la comparaison métaphorique avec l'ours qu'utilise la jeune Iwinska à propos du comte :

*Mademoiselle Iwinska poussa un petit cri, rougit beaucoup et alla tomber sur un canapé d'un air boudeur, en se plaignant qu'il l'eût serrée comme un ours qu'il était. Je vis que la comparaison ne plut pas au comte, car elle lui rappelait un malheur de famille ; son front se rembrunit.*¹

Le texte trouve dans le figuré le moyen le plus naturel de mettre sur le même plan les deux catégories opposés, l'humain et l'animal, de telle manière que l'un implique l'autre et ne peuvent pas être séparés. Le commentaire métatextuel du narrateur (secondaire) est de même suggestif, il oblige le lecteur à revenir sur la comparaison et du même coup à revisiter ce « malheur de famille » présenté dans les premières pages du récit. La comparaison crée au niveau figuré l'identification comte-ours. Notons de même cette métaphore hyperbolique : « je voyais son œil briller de ce feu sombre qui en réalité avait quelque chose d'effrayant » (p. 298).

Tout dit contient un non-dit dans *Lokis*, c'est la thèse de l'étude sémiologique de Luc Rasson², tout Sa a deux Sé de manière que le lecteur se trouve dans l'impossibilité de faire le départ entre l'humain et l'animal. L'expression « perdre la tête » employée par le docteur Frœber à propos du comte relève du jeu du double : en amont, le cotexte indique l'interprétation du trope lexicalisé dans le sens de l'état amoureux ; en aval, le cotexte impose l'autre sens, notamment « devenir fou » : « Fiancée ? ... je n'en sais rien. Une franche coquette ! Elle lui fera perdre la tête, comme il est arrivé à sa mère » (p. 262). Or, la cause de la folie de sa mère est l'ours ; pour lui ce sera une femme. Entre dit et non-dit, le texte fait place à la sexualité et à l'insinuation. Le comte se trouve dans la même situation que sa mère, mais il échappe aux griffes de l'ourse grâce à *son sang froid*, en faisant le mort ; ainsi, au lieu de le déchirer, l'ourse « lui donne un coup de langue » (parce qu'elle y reconnaît le « fils d'un ours » ? ou faut-il y voir un geste tendre ?). Notons, en passant, que l'expression « perdre la tête » trouve une actualisation littérale dans l'histoire

¹ *Ibid.*, p. 294.

² Rasson, L., *L'impossible disjonction : dit et non-dit dans Lokis de P. Mérimée*, Nineteenth Century French Studies, Summer – Fall, 1984, www.books.google.com (consulté le 15 juillet 2010).

de Sévastopol que raconte le docteur (la bombe « emporta la tête de mon pauvre camarade », alors qu'un autre, par peur, « avait perdu la tête »), mais cela tient plutôt à la maîtrise de la langue, à l'art du dire de Mérimée, et ne relève pas nécessairement de l'emploi particulier du littéral en tant que générateur du fantastique.

L'emploi récurrent du figuré intensifie le côté « croire » dans la lecture du discours figuré chargé à « figurer » l'ours dans la personne du comte Michel Szémioth. Le récit, insidieusement, amène à envisager l'hypothèse de la bestialité du comte. Le figuré n'est pas seulement suggestif (par l'intensification du « croire »), mais il est aussi anticipatif (par la coexistence du sens propre et du sens figuré) :

*Par l'amour de Dieu, mon cher professeur, s'écria mademoiselle Iwinska avec un air de frayeur comique, ne le lui dites pas. **Il est homme à tuer toute son écurie, et à nous manger nous-mêmes quand il n'aura plus de chevaux !***¹

Rappelons le contexte de cette affirmation de la jeune Iwinska : le professeur raconte ses expériences en Uruguay où, sans avoir rien à manger ou à boire, il a été forcé à suivre l'exemple des indigènes qui l'accompagnaient, notamment saigner son cheval et en boire le sang. Le comte est particulièrement intéressé au goût du sang, ainsi qu'aux détails concernant l'endroit où il fallait saigner les chevaux « quand on **voulait** boire leur sang ». La nuit même, le comte en rêve.

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

*Puis il se mit à mordre à belles dents le coussin où posait sa tête, et, en même temps, il poussa une sorte de **rugissement** si fort qu'il se réveilla.*²

Les morceaux discursifs remontés à la surface pendant le sommeil actualisent, au niveau onirique, l'hyperbole effrayante utilisée par Iwinska.

Toujours dans une rage discursive, cette fois-ci dans une confession qu'il fait au professeur, le comte décrit ce qu'il ressent envers Ioulka :

Non, je ne l'ai jamais aimée. (...) Sa peau blanche me faisait plaisir à voir ... Voilà tout ce qu'il y a de bon chez elle ... la peau surtout. De cervelle, point. (...) Sa peau

¹ Mérimée, P., *Lokis*, in *Nouvelles complètes*, II, *Carmen et treize autres nouvelles*, op.cit., p. 297.

² *Ibid.*, p. 302.

*est merveilleuse !...monsieur le professeur, le sang qui est sous cette peau doit être meilleur que celui d'un cheval ? ... Qu'en pensez-vous ?*¹

Anticipation, suggestion, voilà comment le lecteur est conditionné dans son interprétation surnaturelle. Scission entre savoir et croire et littéralisation de l'expression figurée relèvent du même phénomène fantastique, à deux phases différentes : suggestion du surnaturel, par le côté « croire malgré tout » qu'appelle l'interprétation du figuré, mais auquel le « savoir » logique oppose encore résistance; et monstration du surnaturel par littéralisation fictionnelle (point maximum d'intensité du « croire »). Ainsi de l'épisode final de la nouvelle :

La jeune comtesse était étendue morte sur son lit, la figure horriblement lacérée, la gorge ouverte, inondée de sang. Le comte avait disparu, et personne depuis n'a eu de ses nouvelles.

Le docteur considéra l'horrible blessure de la jeune femme.

*– Ce n'est pas une lame d'acier, s'écria-t-il, qui a fait cette plaie ... C'est une morsure !.....*²

Le lecteur est forcé à devancer l'interprétation surnaturelle que le narrateur lui propose à peine par la suggestion de l'explication possible et par le renvoi constant de la réponse. Si le comte est comparé à l'ours c'est parce qu'il est un ours - voilà l'interprétation surnaturelle, suggérée à partir du titre et de l'épigraphe (*Miszka su Lokiu, / Abu du tokiu* – Michon (Michel) avec Lokis, tous les deux les mêmes) et entretenue jusqu'à l'événement final (le détail de la morsure) et au renvoi à la situation initiale par l'explication de l'épigraphe, qui finalement se lit sur le mode littéral.

*On appelle **lokis**, en lithuanien, l'animal que les Latins ont nommé **ursus** [...].
Vous comprenez maintenant mon épigraphe :*

Miszka su Lokiu,

Abu du tokiu

*Vous savez que, dans le roman de Renard, l'ours s'appelle **damp Brun**. Chez les Slaves, on le nomme Michel, Miszka en lithuanien, et ce surnom remplace presque toujours le nom générique, **lokis**.*

¹ Mérimée, P., *Lokis*, in *Nouvelles complètes*, II, *Carmen et treize autres nouvelles*, op.cit., p. 307.

² *Ibid.*, p. 317.

L'épigraphe de *Lokis* pourrait être une mise en abyme du fonctionnement de la narration¹, laquelle met en œuvre une structure duale (toute unité de signification a une structure duale, tout dit contient un non-dit), à commencer par le statut de Wittembach qui, en tant que narrateur élimine volontairement certains éléments éclaircissants, laissant place à du non-dit, à la suggestion de la bestialité et à une certaine critique des mœurs (à l'abri des « confins brumeux d'une Europe sauvage »). Mais la narration avance, en même temps, par un contre-mouvement de mise en évidence de la bestialité. C'est ainsi que le non-dit fait bruit dans un discours figuré qui a pour objet de suggérer la possibilité de l'événement que l'expérience, la logique, la science refusent d'entrée de jeu. Le lecteur du trope (la comparaison avec l'ours) est petit à petit apprivoisé et amené à croire au sens littéral, car le récit semble le prendre au sérieux et le convertir en véritable événement fictionnel.

Le mystère procède par du non-dit, par du silence, mais aussi par du double-sens, par de l'ambigu et par des figures (comme l'énigme chez Aristote). Dans le fantastique, le figuré agit souvent en signal d'attention² et en anticipation d'un événement qui du possible figural passe au possible fictionnel. Le passage de la figure à la fiction est bizarre et inquiétant parce qu'il représente en même temps le passage de l'impossible au possible.

Finalement, derrière les deux fonctionnements narratif et discursif - la figure en tant que fiction au degré zéro et le dédoublement entre savoir et croire lors de la production et de l'interprétation d'une figure - l'on devine un rapport plus profond entre le langage et la fiction et le réel et le récit : la fiction naît du langage et notre existence s'ordonne à travers l'acte de raconter qui transpose les événements en récit. A revisiter la signification de la naissance du fantastique en tant que genre selon Roger Bozzetto³, la déconstruction fantastique pourrait être considérée non seulement comme attitude romantique de fuite ou comme « rebarbarisation »⁴ de la littérature, ce par quoi elle fait du neuf avec du vieux,

¹ Rasson, L., *L'impossible disjonction : dit et non-dit dans Lokis de P. Mérimée*, Nineteenth Century French Studies, Summer – Fall, 1984, www.books.google.com (consulté le 15 juillet 2010).

² On retrouve la même idée à propos de la comparaison chez F. Claudon et K. Haddad-Wotling, *Précis de littérature comparée*, Editions Nathan, 1992, trad. en roumain *Compendiu de literatura comparata* (trad. d'Ioan Lascu), Colectia Syracuza, Editura Cartea românească, 1997, p. 13.

³ Bozzetto, R., « Une (H)histoire (du) fantastique a-t-elle une signification ? », in *Imaginaires et idéologies*. Cahiers du CERLI. Caen, 1984, p. 15-24, consulté sur <http://www.noosfere.org/bozzetto/article.asp?numarticle=363&pdf=1> (le 11 avril 2011).

⁴ Terme utilisé par Eikenbaum, in *Théorie de la littérature*, Seuil, 1965 et repris par Bozzetto, R., « Une (H)histoire (du) fantastique a-t-elle une signification ? », in *Imaginaires et idéologies*. Cahiers du CERLI.

mais aussi comme une refonte du langage qui, suite au discours dominant de la rationalité, est tenu à figurer l'irrationnel ayant absorbé le surnaturel¹.

Un dernier exemple de discours littéraire construit de manière à représenter l'irrationnel, du type « je sais bien mais quand même », et qui est en même temps l'illustration et la manifestation d'une peur moderne, c'est le récit de Vasile Voiculescu, *Șarpele Aliodor (Le Serpent Aliodor)* (1947). Bien qu'on soit en plein XX^e siècle, ce qui dépasse notre champ de recherche, nous proposons cet exemple comme conclusion et, du fait de sa modernité, comme gage de notre conviction que le fantastique (en tant que discours – type de communication et genre) est bien plus qu'un discours normal sur des événements considérés, eux, comme anormaux².

Le récit de Voiculescu nous introduit dans un espace villageois, lors d'un hiver sans neige, une vraie tristesse pour les enfants qui, au lieu de jouer dans la neige, trouvent leur seul divertissement à faire des compétitions à transporter de petites branches pour le feu. Un hiver sans neige est mauvais signe pour l'agriculture, mais *aussi pour la santé* (ces détails sont donnés au début du récit).

Une comparaison, d'ailleurs motivée, entre les brindilles et les serpents se développe de manière progressive et est actualisée au niveau de la fiction : un jour, le cadet de Padeș, assis près de l'âtre, prend du plaisir à regarder les branches vives siffler et se tortiller « comme des serpents lumineux ». L'une des branches est particulièrement molle et charnue. C'était un vrai serpent. Il devient le jouet des enfants, leur animal de compagnie, l'ami du petit Ionică, en dépit de l'opposition de la mère, qui en a une peur superstitieuse. Le serpent Aliodor (dans les contes de fée, Aleodor c'est le nom du Prince Charmat qui a le pouvoir de communiquer avec les animaux) a des valeurs symboliques : dans le folklore, le serpent est l'esprit protecteur du foyer mais, du point de vue religieux, il

Caen, 1984, p. 15-24, consulté sur <http://www.noosfere.org/bozzetto/article.asp?numarticle=363&pdf=1> (le 11 avril 2011).

¹ *Ibid.*, <http://www.noosfere.org/bozzetto/article.asp?numarticle=363&pdf=1>

« La venue de l'ordre de la raison met donc paradoxalement au jour la présence de l'irrationnel au sein même du monde que la raison construit, et ce, alors qu'il n'existe plus aucun langage pour le parler. Cette contrainte insupportable, pour se dire, va donner lieu à une conduite de détour, qui sera de le figurer, ce qui entraîne par là la naissance d'un nouveau type de narration fictionnelle, où le surnaturel est plus ou moins phagocyté par l'irrationnel, mais dont la présence engendre les mêmes types d'horreurs ».

² Nous renvoyons à la citation mise en exergue : „*fantasticul este altceva decât un discurs normal despre niște evenimente anormale*”, Gregori, I., *Povestirea fantastica. 'Singura literatură esențială'. Balzac, Villiers de l'Isle-Adam, Pieyre de Mandiargues*, Editura DU Style, 1996, p. 47.

est connoté de négativité. D'autre côté, du point de vue psychanalytique, il a une symbolique sexuelle. Les histoires sur les serpents qui glissent dans la bouche et ensuite dans le ventre des personnes sont une reconstruction magique de la réalité à partir des croyances superstitieuses. Le réel est reconstruit dans le rêve aussi (la mère rêve du serpent Aliodor qui pénètre dans son ventre), à partir d'un événement bien réel : un jour, la famille trouve le petit serpent dans le pot de lait dont ils avaient tous bu. A partir de ce moment, la mère sent son ventre tordu comme s'il y avait un abcès (une autre comparaison importante du texte : « își simțise stomacul răzvrătit ca de o bubă »). Une coïncidence, la disparition du petit serpent Aliodor la même nuit que la femme fait l'étrange rêve, augmente la conviction de celle-ci. Tous le village en parle, l'histoire de la femme au serpent apparaît dans les journaux, on fait appel aux sorcières, aux prêtres et finalement à l'avis scientifique du médecin. La femme souffrirait d'un cancer à l'estomac, causé par l'alcool, mais aussi résultat de l'autosuggestion. Lors de l'intervention chirurgicale, le docteur découvre une chose bien bizarre et peu commune, la tumeur avait la forme d'un serpent (la tumeur était *comme* un serpent).

La femme en meurt finalement, sûre d'avoir eu vrai serpent dans l'estomac, en dépit de l'explication médicale. De la figure à la fiction et de la fiction à la figure, voilà le trajet du récit de Voiculescu qui traite d'une peur moderne, voire même LA PEUR du XX^e et du XXI^e siècles sur le mode de la reconstruction magique et superstitieuse du réel. S'agit-il d'un fantastique expliqué ? Oui, si l'on s'arrête dans ce point-là, mais le texte présente finalement les villageois réunis au déjeuner traditionnel que la famille organise dans la mémoire de la femme décédée. Au fond de la barrique d'eau-de-vie on découvre le serpent Aliodor ; tous, à commencer avec les femmes, se mettent à vomir ; un spectacle des plus dégoûtants et des plus désespérés : *Je sais bien mais quand même ...*

1. 5. Le discours ensorcelant et la possibilité de l'impossible

La Morte Amoureuse et *Copca Rădvanului* (*Le Trou du carrosse*)

« Je t'ai attendu si longtemps, que je suis morte »

(*La Morte Amoureuse*)

Dans *La Morte amoureuse* (1836), dans plus d'un endroit (le portrait de Clarimonde, la description de l'expérience de l'amour passionnel, le portrait du père Sérapion au début et à la fin du récit) le discours figuré soutient l'indétermination thématisée par le couple rêve / réalité, indétermination qui est également soutenue au niveau actantiel par le motif de la femme-vampire. Lorsqu'il s'agit d'une approche thématique du fantastique chez Gautier, l'on parle souvent d'un thème récurrent chez lui, ainsi que chez Villiers de l'Isle-Adam, notamment l'impossibilité de l'amour, sinon dans la tombe ou dans le rêve.

Le même thème apparaît dans la nouvelle *Copca Rădvanului* (1910) de l'écrivain roumain Gala Galaction. Il y a dans les deux récits des éléments communs, plutôt de nature thématique, qui permettent la comparaison : l'amour passion, l'amour impossible (à cause des normes sociales ou morales), la mort, la sorcellerie / le vampirisme, l'occulte et le religieux, le feu et l'eau comme éléments symboliques et un certain type de discours magique ou pseudo - discours, si l'on prend en considération le code et le canal de transmission du message : d'un côté le regard, de l'autre côté le langage musical du violon. Dans *La morte amoureuse*, le regard a un rôle essentiel dans la trame fantastique, il s'agit surtout d'un regard-flamme, point de départ de l'amour-foudre, cause initiale d'une vie double, du brouillage des limites entre rêve et réalité, entre vie et mort, cause suprême de ce que Romuald appelle en fin de récit, moralisateur mais nostalgique, « perte de l'éternité ». Romuald est à la fois moralisateur (de par le rôle de narrateur qu'il assume et en tant que prêtre âgé de soixante six ans) et nostalgique, car il regrette la belle Clarimonde (de par le rôle d'acteur de son propre récit, en tant qu'amoureux qui aime « d'un amour insensé et furieux »). L'aventure fantastique de la vie double que Romuald mène pendant la nuit, où il n'est plus prêtre mais amant de Clarimonde ressuscitée par son baiser et maintenue en vie grâce à son sang (la femme-vampire), est d'autant plus vraisemblable

qu'elle est jouée à la première personne, au mode sérieux, par un personnage qui ne cesse de se demander (même à distance des années) si l'expérience extraordinaire qu'il a vécue tient au rêve ou à la réalité. La présence d'un tiers personnage, l'abbé Sérapion, qui s'oppose à la vie nocturne, de Sardanapale, que mène Romuald, et qui raconte sans aucun doute la mort de Clarimonde qu'on appelle « vampire femelle » et qu'il croit être « Belzebuth en personne », ce même abbé qui participe à la destruction finale de Clarimonde offre l'épreuve matérielle de l'événement surnaturel.

Un tout autre type de fantastique est exposé dans *Copca Rădvanului*. Au niveau de la structure narrative, la différence essentielle entre les deux récits est la présence dans le récit de plusieurs narrateurs : le narrateur premier, celui qui commence son récit par une interrogation sur l'étymologie du nom du lieu et un narrateur secondaire, le jeune Oance. Mais aucun des deux n'est acteur ou même témoin de l'histoire racontée, car il s'agit de raconter la légende derrière le nom du lieu en question. La matière du récit étant la légende derrière un nom de lieu, la nouvelle de Galaction est un exemple des plus « méthodiques » et traditionnels du rapport entre le surnaturel et le langage.

L'événement surnaturel proprement-dit dans les deux récits est l'histoire d'amour extraordinaire (surnaturel) entre, d'une part le prêtre Romuald et Clarimonde, vampire-femelle, courtisane ramenée à vie par le baiser nécrophile de Romuald, et d'autre part l'union de Mură et d'Oléana dans et par la mort, grâce à l'intervention d'une force non naturelle.

Les deux histoires d'amour sont différentes, de même il s'agit de deux formules différentes d'écriture fantastique. Pourtant, ce qui nous intéresse dans les deux nouvelles c'est l'organisation du récit en tant que conflit. Une telle organisation se prête le mieux à l'analyse actantielle, telle qu'elle est structurée par A. J. Greimas, car il s'agit d'une histoire amoureuse (où l'axe principal est par excellence celui du désir du sujet vers l'objet) et, en plus, le modèle de Greimas a eu comme base l'étude de V. Propp sur les contes merveilleux.

C'est dans cette perspective que nous nous arrêtons sur les adjuvants et les opposants de l'amour dans les récits en question. Les quatre séquences de l'analyse sont disposées en paire. Le premier couple relève de deux figures spirituelles : d'une part le PRÊTRE et d'autre part la SORCIÈRE. Le deuxième couple est constitué de deux éléments primordiaux : le FEU et l'EAU. Ces éléments seront subordonnés à un « fil

conducteur », but de notre analyse : le rôle d'un « discours autre » dans l'événement surnaturel : d'un côté, le regard-flamme qui remplace le langage et en reçoit toutes les fonctions, auxquelles il ajoute un pouvoir à dimensions surnaturelles dans la *Morte Amoureuse* ; de l'autre côté, le pathos des paroles de Mură suppliant sa mère quant à une intervention magique, ainsi que le feu de l'archet et les sons du violon de Mură, un violon qui n'est plus un simple instrument en bois, mais un « langage arraché au monde des sortilèges » dans *Le Trou du Carrosse*.

1. 5. 1. Prêtre / Sorcière

Qu'il s'agisse de prêtre ou de magicien, J. Goimard¹ les définit comme « être(s) humain(s) alié(s) de l'au-delà », comme des « médiateurs » entre le monde terrestre et l'au-delà. Etymologiquement, commente Goimard, la magie faisait partie de la religion, étant l'art de la caste sacerdotale de Mèdes. L'évolution ultérieure lui a accolé une valeur négative. Nous ajoutons que, par rapport au magicien, le terme « sorcier » a une connotation négative plus forte, vu son emploi dans le latin vulgaire - *sortarius* - du *lat. sors*, au sens de « diseur des sorts », la définition enregistrée dans le Petit Robert illustrant justement cette connotation négative, illicite : « personne qui pratique une magie de caractère primitif, secret et illicite ».

Le jour de la cérémonie religieuse, Romuald est dans un état qui touche « à l'extase » et l'évêque lui paraît Dieu descendu sur terre. Pourtant, une fois le regard jeté sur la belle courtisane présente à l'église, tout bascule, même le caractère divin des représentants de l'église.

Romuald, dont l'unique objet de désir était Dieu et donc la vie pure, spirituelle, élevée à des hauteurs divines, subit le coup d'un regard-flèche « à damner un cardinal, à faire agenouiller un roi à mes pieds (Clarimonde, n.n) devant toute sa cour ». A partir de cet instant, Romuald aura un deuxième objet de désir, Clarimonde, qui entre en conflit avec le premier. Comme être prêtre est synonyme d'« être chaste, occupé de la prière et des choses saintes » et aimer Clarimonde d'un amour sensuel est synonyme de perte de la chasteté, l'abbé Sérapion occupera des fonctions différentes selon qu'il aide Romuald à

¹ Goimard, J., *Critique du fantastique et de l'insolite*, Editions Pocket, Paris, 2003, p. 408.

acquérir son objet de désir, Dieu, ou qu'il l'empêche à obtenir cet autre objet de désir qu'est Clarimonde.

L'abbé Sérapion, mentor spirituel de Romuald, remplit également la fonction de Destinateur, puisqu'il est le garant du système de valeurs (spirituelles, morales) ; la mission qu'il confie à Romuald (il est la source des discours moralisateurs et c'est toujours lui qui aide Romuald à obtenir la nomination à la cure de C***) finira par ne plus coïncider avec le désir de Romuald (ou, du moins, avec le désir de Romuald dans son hypostase d'acteur d'une vie double, nocturne, en tant qu'amant de Clarimonde).

L'incapacité de Romuald de décider laquelle de ses deux vies est véritable (« Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre »¹) donne à l'abbé Sérapion tantôt la fonction d'Adjuvant, tantôt celle d'Opposant. Il est l'Opposant d'un amour dans lequel il voit les traces de Satan :

Mon fils, je dois vous en avertir, vous avez le pied levé sur un abîme ; prenez garde d'y tomber. Satan a la griffe longue, et les tombeaux ne sont pas toujours fidèles. La pierre de Clarimonde devrait être scellée d'un triple sceau ; car ce n'est pas, à ce qu'on dit, la première fois qu'elle est morte.²

En tant qu'Opposant, il acquiert dans les yeux de Romuald des attributs sévères. Dans la relation [Romuald-sujet désire Clarimonde-objet] il se produit un renversement de valeurs, Clarimonde acquiert des traits de divinité, alors que l'abbé Sérapion, s'opposant à cet amour passionnel, à la fois violent et doux, acquiert des traits négatifs. La scène finale est révélatrice à ce propos :

(...) quant à lui, courbé sur son œuvre funèbre, il ruisselait de sueur, il haletait, et son souffle pressé avait l'air du râle d'un agonisant. C'était un spectacle étrange, et qui nous eût vus du dehors nous eût plutôt pris pour des profanateurs et des voleurs de linceuls, que pour des prêtres de Dieu. Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange, et sa figure aux grands traits austères et profondément découpés par le reflet de la lanterne n'avait rien de rassurant. Je me

¹ Gautier, Th., *La Morte Amoureuse*, in *Récits fantastiques*, GF- Flammarion, Paris, 1981, p. 143.

² *Ibid.*, p. 137.

sentais perler sur les membres une sueur glaciale, et mes cheveux se redressaient douloureusement sur ma tête ; je regardais au fond de moi-même l'action du sévère Sérapion comme un abominable sacrilège, et j'aurais voulu que du flanc des sombres nuages qui roulaient pesamment au-dessus de nous sortît un triangle de feu qui le réduisit en poudre.¹

Nuit, cimetière, pioche, souffle pressé, râle d'agonisant, ce sont des éléments associés plutôt à quelque science occulte, à quelque sorcellerie, à quelque esprit maléfique.

Safta agit, elle aussi, pendant la nuit, car elle demande à son fils de lui laisser encore « deux nuits » avant qu'il ne se noie dans l'Olt. Aucun détail n'est donné quant à sa pratique obscure, sauf le fait qu'elle dit des formules d'incantation et qu'elle essaie de voir le sort de Mură à l'aide des fèves (une pratique tzigane). Il n'y a rien de dur, rien de satanique chez Safta. Safta, la sorcière, est surtout mère. Il n'y a que de la douceur dans son discours et une sorte de résignation devant le sort. Mură lui demande de faire des sortilèges pour qu'il s'endorme à jamais. Il ne veut pas vivre sans Oleana car, dit-il, le feu qui brûle dans son cœur, ne peut être éteint que dans la tombe ou dans les profondeurs de l'Olt. Le délai passé, Safta, la bohémienne, va tôt le matin, avant même le chant du coq, trouver son fils qui dormait « comme l'Olt et comme les étoiles » (de nouveau la comparaison anticipe l'événement tragique et fonctionne comme un panneau d'avertissement). Elle pleure et déplore le sort de son fils, car chose mystérieuse, dit-elle, ce sera l'Olt à jouir de la jeunesse et des chansons de Mură.

La sorcière a le rôle de « médiateur » et, si en comparant prêtre et magicien, Goimard révèle le caractère passif du prêtre en ce sens qu'il « s'adresse aux dieux par la prière qui leur laisse toute liberté d'exaucer ou de ne pas exaucer ses vœux », en opposition avec le magicien, qui agit sur la nature, tout en utilisant « les forces immanentes »² de celle-ci par des formules et des enchantements, dans les deux récits dont il est question ici le rapport est à rebours. Le prêtre austère agit en exorciste, il n'attend pas que Dieu agisse et il met fin à l'idylle de Romuald et de Clarimonde. Il déterre, avec l'aide de Romuald, le cercueil de Clarimonde et fait disparaître définitivement son corps en l'aspergeant d'eau bénite.

¹ Gautier, Th., *La Morte Amoureuse*, in *Récits fantastiques*, GF- Flammarion, Paris, 1981, pp. 148-149.

² Goimard, J., *op.cit.*, p. 409.

Dans la description du « sévère » Sérapion en pleine action d'exorcisme, le lecteur ressent plus le point de vue du personnage Romuald, jeune amoureux, que celui du narrateur Romuald, prêtre âgé : « Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange, et sa figure aux grands traits austères et profondément découpés par le reflet de la lanterne n'avait rien de rassurant ». Est-ce toujours le charme de Clarimonde qui agit sur Romuald ou le regret ultérieur pour une vie « de rêve » (et en rêve) manquée, regret compris dans ce « Hélas » résumatif : « Hélas ! elle a dit vrai : je l'ai regrettée plus d'une fois et je la regrette encore » ?¹

Par contre, Safta, la sorcière, interroge ou épie les forces du destin; elle veut voir dans l'au-delà pour suggérer à son fils le meilleur chemin à prendre:

– *Mură, Mură, Oltul are parte de tinerețea și de cântecele tale!*

– *Am ales care vârtoare, de mult, de mult.*

– *Mămucă, mămucă, nu așa, într-altfel, nici eu nu știu cum. Căci te-am văzut în rădvanul de nuntă, la picioarele Olenei, gătită de mireasă, cântându-i din vioară, și apoi pe tine și pe ea, îmbrățișați și morți în fundul Oltului, și pe blestemata de mine m-am văzut cu un stol de corbi pe cap...*²

Même si elle agit sur les forces de la nature, le récit n'y insiste pas, puisqu'il suffit de la voix populaire qui l'appelle «Safta, la sorcière» pour que toute une tradition sorcière tzigane soit rappelée, de manière implicite, chez le lecteur roumain. Elle a aussi la fonction de Destinateur, mais à la différence de l'abbé Sérapion qui ne cède pas à l'amour de Romuald pour Clarimonde, Safta rappelle avec du regret plutôt que sur un ton moralisateur l'art de la musique, auquel son fils aurait dû se dédier, en allant chez les parents musiciens hongrois, loin du « feu » qui l'attend à la cour du boyard : « Dacă ascultai tu pe mama, fugeai de multă vreme dinaintea focului și te duceai în Țara Ungurească (...)»³. Elle aide

¹ Gautier, Th., *La Morte Amoureuse*, op.cit., p.150.

² Galaction, G., *Copca Rădvanului*, op.cit., p. 146.

« – Mură, Mură, c'est l'Olt qui jouira de ta jeunesse et de tes chansons !

– C'est depuis longtemps que j'en ai choisi le tourbillon.

– Mon enfant, mon chéri, pas comme ça, autrement, moi non plus je ne sais pas comment. Car je t'ai vu dans le carrosse de noce aux pieds d'Oléana, parée comme une mariée, lui jouer de ton violon et puis, elle et toi, je vous ai vus enlacés et morts au fond de l'Olt ». Galaction, G., *Le Trou du Carrosse*, in *Nouvelles et récits*, traduction d'Ileana Cantuniari, Editions Minerva, Bucarest, 1982, p. 48.

³ Galaction, G., *Copca Rădvanului*, op.cit., p. 145.

Mură à accomplir son désir, remplissant ainsi, au niveau de l'organisation sémantique du récit, la fonction d'Adjuvant de l'amour des deux jeunes. Malheureusement, leur amour n'est possible que dans la mort et son rôle d'Adjuvant est d'autant plus complexe et plus touchant que cela suppose le sacrifice de son amour de mère en faveur de l'union, dans la mort, de son fils avec la belle Oléana. A partir de ce moment, après avoir obtenu l'aide et en quelque sorte la bénédiction de sa mère, c'est le tour de Mură d'agir à travers ce qu'il sait faire le mieux: jouer du violon et aimer.

1. 5. 2. Feu /vs/ Eau

Jouer du violon à faire pleurer les fleurs et aimer à en mourir (Mură et Oléana, ces Tristan et Iseult de l'espace traditionnel de l'Olténie, meurent d'amour) sont des manifestations de passion extrême. Et c'est en même temps une image exotique du monde bohémien, une image faite de stéréotypes positifs : la sorcière, Adjuvant de l'amour, la musique et l'amour passion. C'est sur des stéréotypes (images stéréotypées ou stéréotypes linguistiques) que le texte fantastique aime bâtir la trame surnaturelle dans beaucoup de récits fantastiques, comme on le verra plus loin par la suite de notre étude.

Prendre à la lettre une expression figurée est premièrement le mécanisme des malédictions ou des formules magiques, où le mot, le langage agit sur le monde environnant. Voici comment le texte se présente-t-il lorsque Mura demande l'aide à sa mère, la sorcière: « Fă-mi de moarte, mamă, să mor până în două săptămâni, că focul care arde în mine numai în mormânt, ori în fundul Oltului mai are stângere »¹.

« Si tu avais obéi à ta mère, tu te serais sauvé depuis longtemps du **tourment** et tu serais allé au Pays des Hongrois » Galaction, G., *Le Trou du Carrosse*, in *Nouvelles et récits*, *op.cit.*, p. 48.

On souligne le fait que dans le texte original en roumain, l'auteur utilise le mot « foc » (« feu ») là où la traductrice opte pour un synonyme partiel, « tourment », qui ne rend que le sens figuré du nom « feu », notamment, douleur, supplice, peine, affres d'amour. Ce choix de traduction n'est pas conforme au jeu littéral du langage figuré que nous considérons comme stratégie essentielle du récit fantastique dans son processus de déconstruction d'un monde donné et de reconstruction d'un monde fantastique. Le feu que produit l'archet qui frotte les cordes du violon est le symbole de la passion sensuelle, mais outre ce sens connoté, que l'usage fréquent a transformé en sens propre (le feu en tant que métaphore lexicalisée de « l'amour »), le sens littéral y subsiste et c'est précisément dans le feu, au sens propre, que réside l'événement surnaturel, car le violon jaillit en flammes et vole en aval de l'Olt, « en jouant des rondes comme pour des noces infernales, dansant et brûlant sans être consumé par le feu ».

¹ « Donne-moi un philtre de mort, ma mère, pour que je passe d'ici deux semaines, car le feu qui me brûle les entrailles ne s'éteindra que dans la tombe ou au fond de l'Olt ». Galaction, G., *Le Trou du Carrosse*, in *Nouvelles et récits*, *op.cit.*, p. 48.

Malheureusement la traduction en français est plutôt explicative, car c'est dans la forme d'un impératif à la fois à valeur de requête, supplice et ordre de l'expression « a face de moarte » que réside la force expressive.

Le feu intérieur de Mură est sa passion pour Oleana. Mais le feu n'apparaît pas dans le récit de Galaction seulement comme substitut lexical et métaphorique de l'amour. Il apparaît de même dans son sens propre : le violon de Mura jaillit en flammes, à la surface de l'Olt. Le récit deviendra accomplissement, au niveau de l'histoire, de la requête de Mură, une requête qui revêt la forme d'une incantation et d'un appel désespéré aux forces maléfiques.

Feu et eau sont présents dans le texte de Gautier aussi. Le feu, dans son effet de brûlure, sera manifeste au tout premier toucher de Clarimonde: « l'empreinte m'en resta brûlante comme la marque d'un fer rouge », mais il apparaît d'abord et avant tout dans la description des yeux de Clarimonde : « Quels yeux ![...] Je ne sais si **la flamme** qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer »¹. Leur premier contact est un contact visuel. Si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer, voilà la question que Romuald ne cessera de se poser, hésitant tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. L'impossibilité d'établir la nature diabolique ou divine de la flamme / brûlure subie par Romuald tient justement au caractère ambivalent du feu.

Clarimonde réussit à revenir « d'un endroit dont personne n'est encore revenu », car, dit-elle, « l'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre ». C'est ce que le récit accomplit en effet dans les pages à suivre, car la belle Clarimonde est ressuscitée et les deux commencent à vivre une vie parallèle si vive, si forte, faite d'amour et entretenue par l'amour, à tel point que l'on ne sait plus laquelle des deux est la vie réelle.

Le regard joue un rôle essentiel dans le « discours amoureux » entre la belle Clarimonde et le prêtre Romuald. La scène de la première rencontre visuelle entre les deux a un caractère épiphanique. Cette scène est une scène-clé tant pour l'enchaînement narratif, vu le fait que c'est la cause ou le point de départ de la vie double de Romuald, que pour l'effet d'enchantement, au sens littéral, qu'un regard peut avoir sur celui auquel il est adressé. L'étude de Jean Rousset sur la scène de première vue dans le roman en démontre l'importance : « C'est peu dans la continuité d'un roman ; c'est beaucoup si l'on admet qu'elles constituent une scène-clé, à laquelle se suspend la chaîne narrative, c'est beaucoup aussi dès que l'on jette un coup d'œil sur l'ensemble de notre trésor littéraire, la scène de

(trad. littérale : faire mourir, traduction de même partielle, puisqu'elle perd le sémantisme de la préposition « de » du roumain).

¹ Gautier, Th., *La Morte Amoureuse*, op.cit., p. 120.

rencontre est partout-ou presque »¹. Tout en suivant le fil de la première rencontre, on fait premièrement une remarque d'ordre quantitatif : dans l'économie du récit bref, la scène comprend 5 pages sur les 35 de la nouvelle, sans prendre en compte les multiples reprises ultérieures, parmi lesquelles celle de Clarimonde.

Du point de vue narratif, il y a trois aspects à prendre en considération : les personnages engagés dans la scène de la première vue, l'espace et le temps. Les personnages sont Romuald, jeune homme qui veut dédier sa vie à Dieu, et Clarimonde dont il ne connaît pas le nom au moment du premier regard. L'espace est un espace public, institutionnalisé, l'église. Quant au temps, c'est le moment solennel, le moment faste de la cérémonie d'ordination de Romuald en tant que prêtre. C'est dans ce contexte que Romuald lève les yeux et voit une jeune femme d'une beauté rare. Il s'ensuit la description de la femme, objet de son regard et la louange de sa beauté suit les mouvements du regard qui perçoit la beauté d'un plan général, une vision d'ensemble comme dans un tableau qui se dévoile soudainement et sur lequel le regard ne peut s'arrêter qu'après avoir eu une vision d'ensemble : « 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 de cette fabuleuse réalité »². La beauté de la femme, décrite par le recours au blason, son encadrement dans le portrait de la Madone, est aussi manifestée par l'impression produite sur Romuald, le sujet du regard (« Oh !comme elle était belle ! »; « quoique je fusse dans un trouble extrême » ; « A mesure que je la regardais, je sentais s'ouvrir en moi des portes qui jusqu'alors avaient été fermées »...). Tout s'annule devant cette perception et, si dans le paragraphe qui précède la scène de la première vue, Romuald était dans un état touchant à l'extase spirituelle à même d'effacer les limites entre esprit et matière (« (...) je marchai à l'église d'un pas si léger, qu'il me semblait que je fusse soutenu en l'air ou que j'eusse des ailes aux épaules. Je me croyais un ange »), l'expérience mystique pâlit devant la beauté de la femme révélée aux yeux de Romuald, c'est-à-dire devant la réalité sensuelle.

¹ Rousset, J., *Les yeux se rencontrèrent – la scène de première vue dans le roman*, José Corti, Paris, 1981, p. 7.

² Gautier, Th., *La Morte Amoureuse*, *op.cit.*, p. 119.

Le regard est polysémique, il peut traduire toutes sortes de sentiments, il peut avoir plusieurs signifiés. Selon Brossard¹, « le regard peut être un indice spécifique de certaines émotions » . Les émotions à leur tour peuvent être de nature positive ou bien de nature négative, selon l'état de bien-être qu'éprouve le personnage. Corina Georgescu², dans son étude sur le regard en tant que signe de la mentalité dans le roman au XIX^e siècle partage les émotions du regard en deux catégories : les sentiments positifs et les sentiments négatifs. Ce côté du Sé du regard soutient l'indétermination ange / démon, puisqu'il y a une transformation des sentiments transmis à travers le regard. Romuald, observateur novice, ayant l'œil curieux de celui qui voit pour la première fois, est attentif à tout détail :

*Le regard de la belle inconnue **changeait d'expression** selon le progrès de la cérémonie. De tendre et caressant qu'il était d'abord, il prit un air de dédain et de mécontentement comme de ne pas avoir été compris.*³

La tendresse du regard ajoute à l'amour l'aspect angélique que Romuald attribue à Clarimonde. Il s'agit d'une tendresse qui anticipe la scène où Clarimonde, la femme-vampire, fait une piqûre à Romuald pour en boire quelques gouttes de sang. Il n'y a rien de violent, ses gestes sont tendres, preuve d'un fort sentiment d'amour. L'amour tendre d'une femme-vampire, voilà l'argument suprême.

Le regard devient aussi expression de sentiments négatifs : dédain ou mécontentement. **Mécontentement** pour ne pas avoir été compris, car Romuald ne renonce pas à son Dieu. Comme un mot engendre l'autre, une réplique engendre une autre, il en est de même dans le cas du regard, un regard en engendre un autre, signe de changement de l'état et des sentiments du personnage. C'est ainsi que le regard de Clarimonde passe par toutes les étapes de son cœur : amour passionnel, tendresse, mécontentement, **supplice**, **désespoir** :

*La belle me jeta un second coup d'œil si **suppliant**, si **désespéré**, que des lames acérées me traversèrent le cœur, que je me sentis plus de glaives dans la poitrine que la mère de douleurs.*¹

¹ Brossard, A., *Psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, cité par Georgescu, C., *Le regard comme signe de la mentalité dans le roman au XIX^e siècle*, Thèse de doctorat, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2005, p. 323.

² Georgescu, C., *op.cit.*, p. 323.

³ Gautier, Th., *La Morte Amoureuse*, *op.cit.*, p. 122.

Le regard est moyen de communication, discours muet. Dans la *Morte amoureuse*, le regard de Clarimonde n'est pas contemplatif, il s'agit plutôt d'un regard-expression des sentiments et d'un regard qui a pour but d'engendrer une réaction chez Romuald.

Le paradoxe de l'emploi littéraire du regard c'est qu'il traduit par des mots ce que le regard exprime. Ce n'est qu'un avantage, preuve du fait qu'un message peut être transmis à l'autrui par le regard, là où les paroles ne peuvent pas le faire, soit par contrainte sociale, soit à cause de la distance entre les deux protagonistes, soit par l'incapacité d'exprimer par des mots certains sentiments, soit ... par pur rituel de fascination. Là où le trouble d'une forte émotion nous rend muets, le regard devient expressif.

Pour des raisons méthodologiques, nous nous servons du tableau des fonctions du regard que Georgescu² construit à partir du schéma communicationnel de Jakobson et des observations de Mireille Labouret-Grare sur les fonctions du corps. Selon le but du regard, on distingue sept fonctions : la fonction informative (but : s'informer), la fonction émotive (but : exprimer une émotion), la fonction contemplative (but : contempler), la fonction expressive (but : émettre un message), la fonction performative (but : provoquer une réaction), la fonction métalinguistique (but : expliciter le discours), et la fonction d'altération (but : contredire le discours / les sentiments).

Si nous prenons en considération le regard de Romuald dont nous ne connaissons pas la forme, puisque c'est lui le sujet qui perçoit, la seule information sur le type de regard est donnée par la description qui en résulte. Le regard de Romuald est plutôt contemplatif. En revanche, du point de vue fonctionnel, le regard de Clarimonde est beaucoup plus intéressant. Il accomplit prioritairement trois fonctions : émotive (exprimer ses émotions, voire son amour), expressive (la transmission d'un message : « je t'aime ») et surtout performative (renonce à ton Dieu pour moi). Le regard de Clarimonde est employé consciemment dans un but performatif. Elle l'avouera, d'ailleurs :

Je te jetai un regard où je mis tout l'amour que j'avais eu, que j'avais et que je devais avoir pour toi ; un regard à damner un cardinal, à faire agenouiller un roi à mes pieds devant toute sa cour. Tu restas impassible et tu me préféras ton Dieu.³

¹ Gautier, Th., *La Morte Amoureuse*, op.cit., pp. 122-123.

² Georgescu, C., op.cit., p. 359.

³ Gautier, Th., *La Morte Amoureuse*, op.cit., p. 140.

Au moment de la première rencontre, le regard devient suppléant de la parole, il en acquiert la sonorité et devient l'écho intérieur qui atteint directement le cœur de Romuald. Ce fragment nous semble révélateur à cet égard :

Il me semblait entendre ces paroles sur un rythme d'une douceur infinie, car son regard avait presque la sonorité, et les phrases que ses yeux m'envoyaient retentissaient au fond de mon cœur comme si une bouche invisible les eût soufflées dans mon âme.¹

Le recours au discours visuel pourrait s'expliquer par la distance physique entre les deux, ainsi que par d'autres contraintes. Premièrement, les deux ne se connaissent pas, ensuite, la position de Romuald ne le permettrait pas, car il est en train de devenir prêtre, de plus il subit le regard oblique d'une tierce personne : le sévère évêque, et les regards de ses compagnons. Mais le regard devient suppléant de la parole au niveau spirituel aussi, tout en exerçant une magie mentale (les croyances populaires ne parlent-elles pas du mauvais-œil ?; l'amour n'est-il pas considéré comme hypnose par certains cliniciens experts en hypnose ?). Sous cet angle, le regard de Clarimonde a un pouvoir magique et, sans recourir aux paroles, accomplit des actes de langage : la promesse (« œillade pleine de divines promesses »), l'injonction (« romps », « répands »...), la demande (« regard suppliant ») :

*Elle me lança une œillade pleine de divines promesses. **Ses yeux étaient un poème dont chaque regard formait un chant.***

Elle me disait :

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

« Répands le vin de ce calice, et tu es libre. Je t'emmènerai vers les îles inconnues ; tu dormiras sur mon sein, dans un lit d'or massif et sous un pavillon d'argent ; car je t'aime et je veux te prendre à ton Dieu. »²

¹ *Ibid.*, p. 122.

² Gautier, Th., *La Morte Amoureuse*, *op.cit.*, p. 122.

« Ses yeux étaient un poème dont chaque regard formait un chant », dit le narrateur. L'amour est avant tout, comme le dit R. Barthes, « discours amoureux », au sens d'« air syntaxique », d'« hallucination verbale »¹. Le regard, plein de « promesses divines », est à la fois poème et chant, mais surtout **enchantement**. A une première analyse, la fonction performative du regard de Clarimonde ne semble accomplie que partiellement, par cela que la réaction immédiate de Romuald est de tomber amoureux : « Cet amour né tout à l'heure s'était indestructiblement enraciné. (...) Un seul regard avait suffi pour me changer », alors que le regard échouerait dans sa tentative de faire Romuald renoncer à son devenir religieux, de rompre implicitement avec la vie dédiée uniquement à Dieu et s'enfuir avec elle, car l'on sait, Romuald devient prêtre, malgré la force exercée par « l'éclat phosphorique des yeux » de Clarimonde. Pourtant, cette seconde valeur performative est actualisée d'une façon autre que celle à laquelle s'attend la belle courtisane, car renoncement à Dieu il y a, si l'on pense à ces mots de Romuald : « le changement subit qui s'était opéré en moi » et surtout à ce « hélas » conclusif qui renferme un drame du regret, du repentir projeté jusqu'au moment de la narration : « je l'ai regrettée [...] et *je la regrette* encore ». L'événement surnaturel consiste justement dans la voie d'actualisation de l'invitation à l'amour en dépit de toute limite entre rêve et réalité ou entre mort et vie. C'est l'abri de la mort ou du rêve qui permettra à Romuald de vivre son amour.

Le premier contact entre Romuald et Clarimonde a donc comme support le regard qui remplace la parole et devient à la fois « chant » et « enchantement ». La flamme du regard de Clarimonde est l'expression de son amour et signe de sa nature diabolique (« prunelles vert de mer », « yeux phosphoriques »). Cette polysémie du regard avertit sur le risque d'ambiguïté que peut comporter l'approche thématique du fantastique telle qu'elle est envisagée par Todorov². Il y a deux aspects du regard qui donnent lieu à des ambiguïtés

¹ Barthes, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Ed. du Seuil, Paris, 1977, p. 9-10.

² Tzvetan Todorov structure les thèmes fantastiques dans deux grands réseaux généraux : les *thèmes du je* et les *thèmes du tu*. Les premiers sont également appelés « thèmes du regard », alors que les seconds reçoivent, par parallélisme, la dénomination de « thèmes du discours » : « Ils (*les thèmes du je*) concernent essentiellement la structuration du rapport entre l'homme et le monde ; nous sommes, en termes freudiens, dans le système perception-conscience ». (p. 126).

Todorov inclut dans cette catégorie, qui a à la base le principe de la mise en question de la limite entre matière et esprit, des thèmes comme : le pan-déterminisme, la multiplication de la personnalité, la rupture de la limite entre sujet et objet, la transformation du temps et de l'espace. Le regard y est employé pour renvoyer à une attitude passive, de perception du monde et du rapport entre l'homme et le monde. L'on se trouve à un niveau plus spirituel, de recherche identitaire. Les lunettes, le miroir sont autant de matérialisations du regard.

dans l'interprétation des récits fantastiques selon la typologie proposée par Todorov : l'aspect affectif : expression de la passion amoureuse chez le sujet du regard et moyen d'engendrer chez l'autre la passion amoureuse (Todorov inclut le thème de l'amour dans les thèmes du *tu*, non pas dans les « thèmes du regard ») et le regard en tant qu'instrument de communication, type particulier de communication non-verbale (Todorov oppose les thèmes du regard aux thèmes du discours). Pourquoi un récit tellement « visuel » comme *La Morte amoureuse* entrerait-il dans les « thèmes du tu » ou « thèmes du discours » et non pas dans les « thèmes du regard » ? Parce que le regard parle, il est langage et instaure par cela un rapport avec l'autrui ; de même parce qu'il est expression de l'amour passionnel, intense, charnel, excessif. Il est la promesse d'une sexualité que Romuald vivra dans le rêve (si toutefois ce fût un rêve). Certes, la figure de l'abbé Sérapion qui incarne les principes chrétiens s'y oppose, mais le renversement des valeurs repérable dans le portrait de Sérapion, vu à travers les yeux d'un Romuald follement amoureux, enlève toute valorisation négative à l'expérience sexuelle, qui est dans ce cas une expérience des limites.

Tout en continuant la théorie de Bachelard, qui reconnaît l'ambivalence du feu, Gilbert Durand fait la distinction entre le feu spirituel et le feu sexuel, selon que le procédé employé pour l'obtention du feu est la percussion ou le frottement.¹ Le feu est par là symbole de l'amour passionnel, sexuel, mais il peut être purificateur aussi: c'est à la lumière répandue par les *torches chrétiennes* que l'autre feu, celui de l'archer qui *frotte* les cordes du violon, sera éteint grâce aux prières des prêtres dans *Copca Rădvanului* (Le Trou du Carrosse).

La catégorie des thèmes du *tu* comprend le thème de l'amour dans ses formes excessives : le désir sexuel, le vampirisme, la cruauté, la nécrophilie : « Il s'agit plutôt de la relation de l'homme avec son désir et, par là même, avec son inconscient » (p.146).

Todorov appelle cette seconde catégorie « thèmes du discours » pour rendre l'idée de relation de l'homme non pas avec le monde mais avec l'autrui, puisque le langage est « la forme par excellence, et l'agent structurant, de la relation de l'homme avec autrui » (p. 147). Cela veut dire aussi interaction ou action sur l'autrui et le monde.

Les « thèmes du regard » relèvent donc d'un rapport statique, passif entre l'homme et le monde qu'il perçoit (au niveau mystique, métaphysique), alors que les « thèmes du discours » rendent compte d'une relation active de l'homme avec autrui, passant par le langage, par le discours. Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, (Editions du Seuil, 1970), rééd., Collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1976.

¹ Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969, pp. 194-202.

Nous soulignons le fait que Durand reprend l'idée de Bachelard relative à la rythmique sexuelle et au fait que c'est dans ce « tendre travail », de faire du feu, « que l'homme a appris à chanter ». Il ajoute aussi l'argument des ethnologues qui ont confirmé que, chez le primitif, ce sont justement les techniques rythmiques du feu, parmi lesquelles celle du forgeron, à s'accompagner de la danse ou du chant. Nous rappelons que Mură, dans sa tradition tzigane, est forgeron avant d'être musicien (ou c'est pendant qu'il travaille à la forge qu'il se rend compte qu'il veut faire seulement de la musique). Pourtant, il fera du feu par la musique.

« Nous pourrons (...) recevoir le feu dans ses violences et dans son réconfort, tantôt comme l'image de l'amour, tantôt comme l'image de la colère », dit Bachelard dans l'introduction d'un ouvrage qui ne sera malheureusement pas terminé, sa *Poétique du feu*.¹ Il s'agit encore une fois des « contradictions du feu ».

La musique de Mură, son chant n'est qu'un discours enflammé, car le violon n'est plus un instrument, mais « un cœur tourmenté et un langage arraché au monde des sortilèges ». Il n'y a plus de limites entre le sujet et l'objet, car Mură ne joue pas du violon mais du cœur et les sons pénètrent tous « comme autant de frissons de la passion et de la mort »². Mură est un Orphée capable de charmer par la musique du violon l'Olt et la nature entière, voire même les enfers, pour y descendre dans l'union nuptiale avec Oléana. C'est lui qui agit maintenant en sorcier et son instrument magique est le discours enflammé du violon :

*La picioarele domniței, Mură nu mai trăia decât în ce cânta și aștepta. Când au intrat în valea Oltului, s-a ridicat în genunchi și și-a întors privirea spre Olt. Vioara lui despica inima! Aci horă, aci doină, aci zbeg de nuntă, aci arșiță și patimă, aci rugăciune, aci urgie. Și Oltul se rostogolea ca mii și mii de berbeci, behăia și urla, se năpustea după un rădvan și se frângea de mal, plin de turbare și de spumă, gemea în vâltori, fluiera printre stânci și, cu plânsetul vioarei și cu blestemele ei, se amesteca, se plămădea – soartă năprasnică și cruntă.*³

On assiste à un spectacle des plus émouvants, dont le dramatisme vient de l'accumulation des sonorités graves en assonance [â], [ă], [oa], [o], de la matérialité du Sa, de sa réalité phonique. Entre l'agitation de l'Olt et les lamentations du violon il y a un rapport causal, car le fantastique n'admet pas le hasard⁴. Point de hasard au niveau du langage non plus : « soartă năprasnică și cruntă » (destin terrible et cruel) où les sons [pR], [KR] anticipent phoniquement l'effondrement de la terre. Le fantastique exclut le hasard et

¹ Bachelard, G., *Fragments d'une Poétique du Feu*, PUF, Paris, 1988, p. 8.

² Galaction, G., *Le Trou du Carrosse*, in *Nouvelles et récits*, *op.cit.*, p. 50.

³ « Assis aux pieds de la princesse, Mură ne vivait plus que de ce qu'il jouait et attendait. Lorsqu'on entra dans la vallée de l'Olt, il se leva à genoux et tourna son regard vers la rivière. Son violon fendait le cœur ! Tantôt c'était la hora, tantôt la doină, tantôt une musique pétulante de noce, tantôt le feu et la passion, tantôt c'était la prière, tantôt la violence. Et l'Olt roulait ses flots comme autant de béliers, il bêlait et hurlait, se ruait après le carrosse et se brisait contre la rive, enragé et écumant, il gémissait aux tourbillons, sifflait à travers les rochers et, mêlé aux lamentations du violon et à ses blasphèmes, il préparait un destin terrible et cruel ». Galaction, G., *Le Trou du Carrosse*, in *Nouvelles et récits*, *op.cit.*, p. 51.

⁴ Voir à ce propos l'idée de pan-déterminisme chez Tz. Todorov, *op.cit.*, pp. 116-118.

cherche des causes d'ordre surnaturel, d'autant plus que ce fantastique-ci a sa source dans une légende qui procède par mythification du réel:

*Câinele de Olt săpase pe dedesubt tot malul cât ține astăzi Copca! Dar nu era întâmplare, ci lucru necurat. Căci vioara lui Mură a fîșnit din Olt în văzduh și a luat foc. Și zbura pe apa Oltului devale, cu arcușul peste ea, și ardea cât o căpiță și cânta și juca! Toți au priceput că e o mișelie a diavolului și au pornit-o cu cruci.*¹

Les croix, les cierges chrétiens, l'Évangile, les prières, voilà les instruments qu'il faut pour rompre le sortilège. Le feu des cierges chrétiens doit éteindre le feu du violon.

Dans *La Morte Amoureuse*, « le feu d'animus »² dans sa violence est invoqué par Romuald lorsque l'abbé Sérapion, dans la position d'opposant à l'amour, s'efforce de déterrer Clarimonde : « j'aurais voulu que du flanc des sombres nuages qui roulaient pesamment au-dessus de nous sortît **un triangle de feu** qui le réduisit en poudre »³.

Réduire en poudre, c'est l'effet qu'a l'eau dont se sert l'abbé Sérapion dans son « rituel » exorciste : « La pauvre Clarimonde n'eut pas été plutôt touchée par la sainte rosée que son beau corps tomba en poussière ; ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés »⁴.

L'eau bénite est l'eau à effet purificateur. Elle est, selon l'expression de Durand, « la substance même de la pureté », puisque c'est l'attribut qualitatif qui compte, non pas l'aspect quantitatif, quelques gouttes d'eau bénite suffisent à purifier « tout un monde »⁵. L'eau bénite a l'effet qu'aurait eu le feu, dans sa variante extrême, de brûlure : notamment faire fondre ou réduire en cendres.

Dans le contexte de la *Morte amoureuse*, l'eau lustrale a cet effet purificateur (par le fait qu'elle enlève l'élément satanique – l'abbé Sérapion ne voit pas en Clarimonde une

¹ Galaction, G., *Copca Rădvanului*, *op.cit.*, p. 148.

« Ce chien d'Olt avait creusé toute la rive en dessous, sur toute la longueur du Trou d'aujourd'hui. Mais ce n'était pas un pur hasard, c'était de la magie. Car le violon de Mura jaillit de l'Olt dans l'air et prit feu. Il volait en aval de l'Olt, l'archet posé sur les cordes, il brûlait comme une meule de foin, jouait et dansait à la fois ! Tous comprirent que c'était une infamie du diable et commencèrent à faire le signe de la croix ». Galaction, G., *Le Trou du Carrosse*, in *Nouvelles et récits*, *op.cit.*, p. 51.

² Bachelard, G., *Fragments d'une Poétique du Feu*, PUF, Paris, 1988, p. 44.

³ Gautier, Th., *La Morte Amoureuse*, *op.cit.*, p. 149.

⁴ *Ibid.*

⁵ Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969, p. 194.

femme, mais le Satan lui-même). Ces quelques gouttes d'eau lustrale suffisent à détruire l'objet d'un grand amour « à même de vaincre la mort ».

Par contre, dans *Copca Rădvanului*, l'eau est quantitative : ce sont les eaux de toute une rivière, avec leurs profondeurs mystérieuses et leur rythme violent. Eau et feu deviennent complices sous le charme du violon. Il nous semble même que, par opposition à l'observation que faisait Bachelard¹ en ce qui concerne l'attitude spontanée devant les deux types d'eau (l'eau pure et l'eau souillée), dans *Copca Rădvanului*, le lecteur n'attache pas de valeur négative à l'eau de l'Olt, bien que la rivière soit source de mort. Il n'attire pas de répugnance, puisque l'Olt est charmé et il ne fait qu'accomplir le désir de Mură : l'unir avec Oleana. Pourtant, Gala Galaction, en prêtre qu'il l'est (Grigore Pisculescu), prend garde à introduire dans les dernières lignes un commentaire qui nous rappelle que l'aventure extraordinaire a été l'oeuvre du diable. Tout est dit pourtant sur une voix neutre, de « *l'on dit* » spécifique au merveilleux légendaire.

La valeur positive « inconsciente attachée à l'eau pure »² est modifiée par le commentaire de Romuald lorsqu'il attribue à l'abbé des traits sataniques. La même orientation est produite par l'exclamation finale de Romuald : « Hélas ! elle a dit vrai : je l'ai regrettée plus d'une fois et je la regrette encore »³.

Eau et feu, deux éléments ambivalents, purificateurs ou destructifs, lents ou violents, sont l'image de l'amour violent ou de la spiritualité ; ils peuvent être les opposants (l'eau bénite et la flamme des torches chrétiennes) ou les adjuvants de l'amour (l'Olt et le discours, à rythme enflammé, du violon).

Le thème de l'amour est commun aux deux récits choisis pour l'analyse. De plus, ce sont des formes extrêmes d'amour associé à la mort. Si au début de l'analyse des deux récits nous avons utilisé un syntagme consacré pour renvoyer à une thématique fantastique : « l'amour impossible, sinon dans le rêve ou dans la tombe », nous concluons en disant que le récit fantastique (dans ses formes les plus différentes) s'efforce de rendre possible l'impossible ; par conséquent les deux récits traitent de l'amour possible même

¹ Bachelard, G., *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1997, p. 180.

² *Ibid.*, p. 182.

³ Gautier, Th., *La Morte Amoureuse*, *op.cit.*, p. 150.

au-delà de la vie réelle, dans le rêve ou dans la tombe : il suffit du chant d'un regard-feu ou d'un violon dont l'archet frotte les flammes du cœur.

2. Art du mystère et intertextualité - un autre type de (dé)construction

Remember et Le Rideau cramoisi

Dans la nouvelle *Remember* de Mateiu Caragiale il y a un renvoi explicite à Barbey d'Aureville, en d'autres termes, l'intertextualité à l'oeuvre, qui réclame des flux et des reflux d'un texte à l'autre. Le point commun le plus évident entre *Remember* et *Les Diaboliques* (surtout «Le Rideau cramoisi» et «Le Dessous de cartes d'une partie de whist») est le mystère dans lequel plongent les personnages et l'histoire, un mystère entretenu comme tel jusqu'à la fin du récit, qui au lieu d'éclaircir, reste opaque. Il s'agit d'un fantastique de la réalité, où toute „l'atrocité” réside peut-être dans la manière de raconter. «L'enfer vu par un soupirail», «l'illusion d'histoire» ou, autrement dit, laisser deviner le surnaturel, en donner le frisson par un discours qui déplace l'accent de l'histoire vers le discours, car le fantastique de l'histoire est engendré par la manière de conter.

Dans les *Diaboliques* de Barbey d'Aureville, nous l'avons déjà dit, il ne s'agit pas d'un surnaturel proprement-dit, dans l'acception qu'il avait dans la première moitié du XIX^e siècle mais plutôt des faits qui choquent par les circonstances bizarres, mystérieuses où ils se produisent. Mlle Alberte est enveloppée de mystère, on ne sait rien d'elle sauf la description qu'en donne le héros (devenu narrateur), elle ne parle pas, elle s'expie pendant l'acte sexuel dans la chambre du jeune sous-lieutenant Brassard. Le même mystère couvre la présentation de Marmor de Karkoël, de la comtesse du Tremblay de Stasseville ou de Mesnilgrand, pour ne nommer que quelques uns des personnages des *Diaboliques*.

Avec les deux nouvelles, on transgresse des époques et des contextes différents, étant donné que Barbey d'Aureville publie certains de ses *Diaboliques* à partir de 1850, l'ouvrage paraissant en entier en novembre 1874, et Mateiu Caragiale écrit *Remember* en 1911 et la publie dans la revue *Viața Românească* (La Vie roumaine) en 1921¹. Cinquante ans séparent les deux ; pourtant ce «dandy», comme la critique a souvent nommé Mateiu

¹ En ce qui concerne la période de création de la nouvelle, Mateiu Caragiale a laissé une note où il indique l'année 1911 en tant que moment initial de conception de la nouvelle, qu'il allait écrire en 1913 et revoir définitivement et publier en 1921.

L'édition de l'Académie Roumaine de 2001 dont les notes et commentaires appartiennent à Barbu Cioculescu précise de même le fait que lors de la parution de la nouvelle dans la revue *Viața Românească* (La Vie Roumaine), l'on mentionne l'année 1914 en tant que moment où la nouvelle ait été conçue. Caragiale, M.L., *Remember*, in *Opere*, Academia Română, Colectia „Opere fundamentale”, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001, p. 776.

Caragiale, lit Barbey d'Aureville, celui qui avait écrit *Du Dandysme et de George Brummel*. Sont nombreuses les comparaisons entre Mateiu Caragiale et les deux grands décadents français, Barbey d'Aureville et Villiers de l'Isle Adam. Nous ne sommes pas intéressés à l'image du dandy, ni à l'aspect décadent qui ferait de Mateiu Caragiale un cas à part dans la littérature roumaine, à renvois multiples à des aspects de la littérature décadente française. Ce qui nous intéresse c'est l'art de raconter des « faits atroces » chez Mateiu Caragiale et chez Barbey d'Aureville, comparaison justifiée par l'entrée du nom français, Barbey d'Aureville, dans le récit de Mateiu Caragiale.

*M-am oprit și privirea mi-a rămas îndelung pironită asupra acelei ferestre. Ah! Fermecul ferestrelor luminoase în întunecime, cine s-ar mai încumeta a-l spune după Barbey d'Aureville ? Dar, în nemuritoarea sa povestire e perdeaua cârmezie, în altele, scrise mai târziu și atât de timpuriu uitate, sunt geamuri de nu mai știu ce culori; la fereastra mea nu era nici perdea, nici geam și totuși, în ceața verzuie, afară de poleieli și de oglinzi ce și ele păreau înzăbrănite, nu se vedea nimic.*¹

Qu'il s'agit des « faits atroces » c'est ce que nous annonce le paratexte de *Remember* en épigraphe : « Ceci est un fait-divers atroce » (*Les Mémoires du Bal Mabilie*), et le commentaire anticipatif de la jeune Sibylle dans *Le Dessous de cartes* : « Empêche-le, maman (...) de nous dire ces atroces histoires qui font frémir »

Pourtant, l'intérêt de *Remember* n'est pas dans le fait atroce, la mort de cet être mystérieux, Aubrey de Vere (un nom à forte résonance avec Barbey d'Aureville), dont le sceau avait au centre un sphinx (motif omniprésent chez Barbey d'Aureville), l'intérêt et l'originalité du récit de Mateiu Caragiale sont dans le caractère volontaire de son art du mystère, un mystère créé et entretenu par le discours subjectif du narrateur. Il s'agit bien d'une mort, une mort qui ne surprend plus le lecteur moderne, habitué à ces « atrocités » de la réalité quotidienne, comme elle ne devait pas trop surprendre le lecteur à l'époque où paraît la nouvelle (par ailleurs, au niveau diégétique, l'histoire fait l'objet des journaux

¹Caragiale, M. I., *Remember*, in *Opere*, Academia Română, Colectia „Opere fundamentale”, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001, p. 45.

« Je m'arrêtais, et mon regard s'attachait longuement à cette fenêtre. Ah, charme des fenêtres illuminées dans l'obscurité, qui oserait encore vous décrire après Barbey d'Aureville ? Mais dans son immortel récit, le rideau est cramoisi ; dans d'autres, écrits plus tard et trop tôt oubliés, il y a des vitres de je ne sais plus quelle couleur ; à ma fenêtre, il n'y avait ni rideau, ni vitre, et pourtant, dans le brouillard verdâtre, au-delà des dorures et des miroirs qui paraissaient eux aussi voilés, on ne percevait rien. » Caragiale, M., *Remember*, in *Les Seigneurs du Vieux-Castel (précédé de Remember)*, Traduction de Claude B. Levenson, Lausanne, 1969, p. 29.

pendant quelques jours, pour être totalement oubliée ensuite ; d'autres faits-divers feront la une des journaux) :

*Pretutindeni aceeași tăcere. Citeam ziarele și-mi venea aproape ciudă; nici măcar un rând în care să se mai pomenească de groaznica pescuire. Sfinxul își păstra taina neștirbită.*¹

Il n'y a donc pas de fait surnaturel proprement dit ; il y a plutôt le sentiment de manque, puisque le mystère n'est autre chose que manque de lumière, non-savoir. Le narrateur aime la nuit, il est un passionné de la nuit, de l'obscurité. C'est lors d'une de ses promenades dans la nuit qu'il reconnaît Aubrey de Vere (aux sept saphirs), travesti en femme. Ce sera toute une nuit qu'il attendra Aubrey de Vere et s'arrêtera devant l'unique fenêtre illuminée dans l'obscurité d'une nuit étrange, une de ces nuits « plus dangereuses que l'ivresse », où « l'on tue », comme l'insinue Aubrey de Vere, faisant référence à Stendhal.

Et une autre référence littéraire, appartenant cette fois-ci au narrateur, entretient l'atmosphère de mystère, où tant de symboles de la nuit et de la mort réclament un événement tragique, qu'on pressent et redoute. Ovidiu Cotruș² voit dans le sentiment du mystère, de la nuit et de la mort les trois facteurs fondamentaux de la nouvelle. Mystère, nuit, mort ont des sèmes communs /+Obscurité/ ou / -Savoir/, /-Voir/. La fenêtre est symbole du /pouvoir voir/ par excellence, symbole de la transparence, tout comme la lumière. Toute une tradition romanesque en fait le prétexte des descriptions d'intérieurs. Quand la lumière est « étouffée » et qu'elle ne laisse transparaître que de faibles rayons, elle projette des ombres et au lieu de faire voir, elle devient source de mystère et de rêverie. Le narrateur s'exalte devant le charme d'une telle fenêtre et l'image de la fenêtre illuminée dans le noir le porte vers une autre fenêtre dont la lumière diffuse dans la nuit s'entrevoit au delà du rideau cramoisi dans le récit de Barbey d'Aurevilly, *Le rideau cramoisi*. L'intertextualité est explicite. Le procédé dont Bakhtine est le premier à parler en termes

¹ Caragiale, M.I., *Remember*, in *Opere, op.cit.*, p. 50.

« Partout le même silence. Je lisais tous les journaux et j'en étais presque dépité ; nulle souvenance de l'horrible pêche. On n'avait sans doute rien découvert. Le sphinx gardait intact son secret. »

Caragiale, M.I., *Remember*, in *Les Seigneurs du Vieux-Castel (précédé de Remember)*, Traduction de Claude B.Levenson, Lausanne, 1969, p. 35.

² Cotruș, O., *Opera lui M. I. Caragiale*, Ed. Minerva, București, 1977, p. 100.

de dialogisme ouvre la « porte »¹ donnant sur un texte où il est question de nuit, mort et mystère.

Le rideau cramoisi porte en titre le prétexte du récit même ; c'est sous la fenêtre d'une demeure provinciale dans une petite ville de l'Ouest, que la voiture dans laquelle voyagent le narrateur et le vicomte de Brassard s'arrête en raison d'un léger accident. C'est la même fenêtre au rideau cramoisi qui avait caché une étrange aventure de jeunesse du vicomte Brassard, comme on va l'apprendre par la suite du texte, devenu récit du vicomte. Jeune sous-officier de dix-sept ans, il logeait dans cette maison, chez un couple de bourgeois. Son seul intérêt était le métier des armes. La fille des hôtes, Mlle Alberte, rentre de la pension. Les seules choses dont on parle à table sont le temps et des politesses banales. Un soir, elle prend la main de Brassard sous la table. Elle répète le geste plusieurs fois, jusqu'au jour où elle ne fait plus rien, ne donne plus aucun signe au jeune homme. Après des semaines de silence, elle vient une nuit le rejoindre dans sa chambre, cette chambre au rideau cramoisi qui cache des moments de la plus intense volupté. Au cours d'une de leurs étreintes voluptueuses, elle s'expire dans les bras de son amant. Affolé, celui-ci veut s'enfuir, il ne sait pas que faire de ce corps dépourvu de vie, un corps qui dévoilerait leur affaire et déshonorerait la morte. Il écarte le rideau et veut jeter le corps par la fenêtre. Il finit par s'enfuir, demandant de l'aide à son colonel qui lui donne de l'argent et l'envoie dans une autre ville. De nouveaux ordres l'emmènent dans un autre régiment, il participe à des batailles ; le colonel, qui devait lui envoyer des nouvelles, meurt dans le combat. Il ne saura jamais ce qui était arrivé après son départ.

Le *Dictionnaire des écrivains roumains* commente le renvoi au *Rideau cramoisi* dans le récit de Caragiale, insistant sur la différence « fondamentale » de « l'esthétique du mystère » chez Mateiu Caragiale par rapport à celle de Barbey d'Aurevilly :

Deși elogiază „farmecul ferestrelor luminoase în întunecime”, estetica mateină a tainei diferă fundamental de aceea a lui Barbey d'Aurevilly. În Le Rideau cramoisi, naratorul, le „chasseur aux histoires”, își ascunde ipocrit curiozitatea, își ispitește în mod savant victima, înviorându-i destăinuirea ori de câte ori aceasta șovăie. (...)

¹ Terme que G. Genette emploie dans *Proust Palimpeste*, in *Figures I*, Editions du Seuil, Paris, 1976, p. 47.

*totul rămâne mister numai din cauza unor conjuncturi exterioare, în afara celui ce se destăinuie sau a celui ce-l provoacă.*¹

Il ne s'agit pas d'une esthétique différente, il est bien question d'esthétique du mystère, du non-dit, d'un fantastique recherché chez les deux écrivains. Et c'est de Barbey d'Aurevilly que Mateiu Caragiale l'apprend. Premièrement, même si on limitait la comparaison à ces deux récits, tout reste enveloppé en mystère dans *Le Rideau cramoisi*, mais cela ne tient qu'apparemment à des circonstances extérieures. N'oublions pas la dernière phrase du récit du vicomte de Brassard :

*J'aurais pu depuis bien des années, et changé comme j'étais, revenir sans être reconnu dans cette petite ville-ci et m'informer du moins de ce qu'on savait, de ce qui y avait filtré de ma tragique aventure. Mais quelque chose qui n'est pas, certes, le respect de l'opinion, dont je me suis moqué toute ma vie, quelque chose qui ressemblait à cette peur que je ne voulais pas sentir une seconde fois, m'en a toujours empêché.*²

C'est un sentiment intérieur qui empêche le vicomte de Brassard de chercher la vérité. Les circonstances permettent, voire facilitent son retour dans la ville. Par contre, il ne veut pas ressentir la peur qu'il a eue lors de cette tragique aventure. Il la ressent pourtant tout au long de son récit et c'est là une stratégie narrative de Barbey d'Aurevilly de donner la parole conteuse à un personnage qui revit sous les yeux du narrateur premier une histoire dont il augmente la véridicité par ces moments d'hésitation, de silence, d'anticipations et de trouble préfigurant quelque chose d'effrayant. Il s'agit bien de la même esthétique du mystère chez Mateiu Caragiale ; la technique narrative y est pourtant différente.

Revenant à la présence littéraire de Barbey d'Aurevilly dans *Remember*, on pourrait considérer que « le rideau cramoisi » a deux faces, un Sa et un Sé. En tant que métaphore de la lumière étouffée derrière un rideau à couleur elle même mystérieuse, à mi-chemin entre le rouge foncé et le violet (fait d'une combinaison de rouge et de bleu, ce bleu si cher à Aubrey de Vere), le « rideau cramoisi » a une fonction esthétique, stylistique dans le texte de Caragiale.

¹ Zăciu, M., Papahagi, M., Sasu, A., *Dicționarul Scriitorilor Români*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995, p. 465-466.

² Barbey d'Aurevilly, J. A., *Le Rideau cramoisi*, in *Les Diaboliques*, Gallimard, (1973), 2003, p. 84.

« Le rideau cramoisi » ne suggère pas seulement « le charme des fenêtres illuminées dans l'obscurité », c'est le titre même du récit de Barbey d'Aurevilly, il renvoie donc à toute l'histoire derrière ce titre. C'est la face signifiante, à fonction informative, du rideau cramoisi. Et c'est justement ce Sé qui renvoie à la même esthétique du mystère. *Le Rideau cramoisi* reflète *Remember* en miroir. Le mystère est volontairement entretenu dans l'un comme dans l'autre. Le grand mérite de Mateiu Caragiale c'est justement le niveau de métatextualité, de réflexion sur le discours artistique, si naturellement incorporé dans le récit-confession à première personne, où le narrateur premier raconte une histoire dont il a été témoin et participant.

La mise en abîme est également présente à un autre niveau. La héraldique, passion du narrateur (ainsi que de l'auteur, Mateiu Caragiale), est le symbole par excellence de la mise en abîme (on connaît la définition que Gide a donnée par analogie au procédé utilisé en héraldique, qui consiste à en mettre le blason au centre de l'écu). Le récit du narrateur a comme point déclencheur une lettre portant le sceau d'Aubrey de Vere qui représente un sphinx et sur lequel on lit l'inscription *Remember*.

Les réflexions littéraires surgissent ça et là dans les nouvelles de Barbey d'Aurevilly, à cette différence près qu'elles sont émises occasionnellement en tant que commentaire du narrateur premier ou d'un des personnages sur le discours d'un narrateur secondaire (comme c'est le cas des exemples cités du *Dessous de cartes*).

La lettre d'Aubrey de Vere est l'unique objet témoin de la réalité des événements racontés. Elle est point de départ et point d'arrivée de l'histoire. Le narrateur finit par la brûler, détruisant ainsi tout objet-preuve, donc toute « objectivité », pour que cet événement vécu finisse par être pris pour un rêve ou pour un conte lu quelque part. Le narrateur veut garder l'image subjective qu'il a sur le mystérieux et séduisant personnage Aubrey de Vere. Tant de détails renvoient à cette dimension artistique de la nouvelle. Le narrateur rencontre pour la première fois Aubrey de Vere dans un musée, son image étant associée aux visages des portaits anciens. Quand un ami de Berlin veut lui raconter la suite, il refusera de savoir ce qui s'était réellement passé, et la motivation de ce choix est donnée toujours sur le mode littéraire :

L-am oprit scurt : „Nu țin să aflu nimic.” [...] „Îți va părea ciudat, am urmat, dar după mine, unei istorii frumusețea îi stă numai în partea ei de taină; dacă i-o dezvălui, găsesc că își pierde tot farmecul. Împrejurările au făcut să întâlnesc în

viață un crâmpoi de roman care să-mi împlinescă cerința de taină fără sfârșit. De ce să las să mi-l strici ?”¹

C’est ce que dit en effet la baronne de Saint-Albin à la fin du récit du *Dessous de cartes d’une partie de whist* :

A moitié montré il fait plus d’impression que si l’on avait retourné toutes les cartes et qu’on eût vu tout ce qu’il y avait dans le jeu.²

Et le fragment de roman que vit le narrateur de *Remember* n’est rien d’autre que « le fantastique de la réalité », dont parle le docteur suite à l’affirmation de la baronne dans le texte de Barbey d’Aurevilly.

Le geste final du narrateur de *Remember* témoigne encore une fois de l’esthétique du mystère cultivée en tant que principe artistique. Le sphinx sur le sceau ainsi que l’inscription *Remember* figurent maintenant sur un autre objet, le récit-même qui porte le titre *Remember*. Quel besoin encore de cet autre objet, la lettre, pour rappeler le mystère d’un fragment de roman vécu réellement, quand on a sa transcription sur le mode littéraire ? Et, pour nous, lecteurs, le geste de brûler la lettre coïncide avec l’effet escompté par le narrateur : on s’en souviendra comme d’un récit lu (puisque c’est en effet une création littéraire dont nous finissons la lecture).

La présence littéraire de Barbey d’Aurevilly dans le texte de Mateiu Caragiale nous a servi de pré-texte dans notre analyse du phénomène *Remember* dans la littérature roumaine, un phénomène, puisque, puisant ses sources au mystère créé par une manière de conter chez Barbey d’Aurevilly, le caractère volontaire du mystère, un « fantastique de la « volonté de mystère »³, comme l’appelle Sergiu Pavel Dan, devient chez Mateiu Caragiale principe artistique, solidement construit.

Le geste final du narrateur dans *Remember* (faire brûler la lettre) serait un acte de déconstruction du réel à travers lequel le réel est enveloppé de mystère et reçoit les

¹ Caragiale, M.I., *Remember*, in *Opere, op.cit.*, p. 53.

« Je l’ai arrêté brièvement : « Je tiens à ne rien savoir ». (...) Cela te paraîtra bizarre – continuai-je – mais selon moi, toute histoire garde sa beauté dans sa seule partie de mystère ; si tu le dévoiles, je trouve que tout le charme est rompu. Les circonstances m’ont fait rencontrer au cours de ma vie des bribes de roman qui comblèrent mon exigence de mystère infini. » Caragiale, M.I., *Remember*, in *Les Signeurs du Vieux-Castel (précédé de Remember)*, *op.cit.*, p. 39.

² Barbey d’Aurevilly, J. A., *Dessous de cartes d’une partie de whist*, in *Les Diaboliques*, Gallimard, (1973), 2003, p. 222.

³ Dan, S.P., *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975, p. 278.

apparences d'un roman: « Împrejurările au făcut să întâlnesc în viață un crâmpei de roman care să-mi împlinească cerința de taină fără sfârșit. De ce să las să mi-l strici ? »¹ ; Un geste qui rappelle ces propos de Barbey d'Aurevilly dans *Le Dessous de cartes d'une partie de whist*: „ ... Les plus beaux romans de la vie, -disait-il, quand je m'établis sur mes coussins de canapé, à l'abri des épaules de la comtesse de Damnaglia, - sont des réalités qu'on a touchées du coude ou même du pied, en passant ”².

¹ Caragiale, M.I., *Remember*, in *Opere, op.cit.*, p. 53.

« Les circonstances m'ont fait rencontrer au cours de ma vie des bribes de roman qui comblèrent mon exigence de mystère infini. »

Caragiale, M.I., *Remember*, in *Les Seigneurs du Vieux-Castel (précédé de Remember)*, *op.cit.*, p. 39.

² Barbey d'Aurevilly, J. A., *Dessous de cartes d'une partie de whist*, in *Les Diaboliques*, Gallimard, (1973), 2003, p. 175.

CHAPITRE 8 : L'OBJET DANS LA RHÉTORIQUE FANTASTIQUE - INDICE RÉALISTE ET GÉNÉRATEUR DU FANTASTIQUE -

Le statut de l'objet, sa position dans l'organisation du récit, les opérations qu'il subit au cours de l'histoire et surtout le rôle qu'il joue au niveau de l'interprétation de l'événement soi-disant surnaturel et au niveau plus ample du récit fantastique en tant qu'énonciation... Ce sont des points d'intérêts qui naissent d'une lecture à la fois en progression et en compréhension, employant les termes de Bertrand Gervais¹, ou d'une « double lecture », comme l'appelle Matei Călinescu², où première lecture, innocente, est doublée des traits de la relecture (analyse, retour, investissement plus grand de la part du lecteur).

A une première lecture ou lecture-en-progression (puisqu'on est intéressé à la progression des événements de l'histoire) on assiste dans *La cafetière*, par exemple, à l'animation des objets dans la chambre du héros, des objets qui deviennent personnages dans l'aventure nocturne du héros, reprenant le rôle d'objets au lever du jour. Ces objets comportent pourtant les traits d'un changement survenu au cours de ce laps de temps qui sépare le moment où le narrateur se retire dans sa chambre et le matin où ses camarades le trouvent étendu à terre, serrant dans ses bras un morceau de porcelaine brisée.

Toujours une première lecture du *Pied de momie* nous révèle la même animation d'un objet, cette fois-ci, un pied embaumé, à partir duquel reprend la vie la princesse égyptienne Hermonthis. L'événement survient une fois de plus pendant la nuit. Le lendemain matin, le narrateur trouve la figurine en pâte verte que la princesse lui avait offerte pendant le rêve. La première lecture d'un grand nombre de récits fantastiques n'est donc plus simple lecture-en-progression d'un lecteur séduit par l'histoire en cours, elle est

¹ Gervais, B., *A l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, Collection Essais critiques, 1994, p. 238, cité par Bouvet, R., *Etranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique dans la littérature*, Coll. l'univers des discours, Balzac-Le Griot éditeur, Québec, 1998, p. 47.

² Călinescu, M., *Rereading*, Yale University Press, 1993, cité par Bouvet, R., *Etranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique dans la littérature*, Collection l'Univers des discours, Balzac-Le Griot éditeur, Québec, 1998, p. 46.

Călinescu parle aussi de la « relecture », le temps de laquelle la lecture linéaire est reconstituée de manière analytique, c'est-à-dire elle est doublée de rétropections réflexives. Călinescu, M., *Mateiu I. Caragiale : recitiri*, Ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2007, p. 126.

en même temps, sans qu'on le veuille, lecture-en-compréhension, puisqu'un texte nous renvoie à un autre.

Ne fût-ce que le cas unique de Gautier d'employer des objets à partir desquels naît l'événement surnaturel (des objets que nous appellerons générateurs du fantastique), l'intérêt ne serait pas moins grand, vu leur rôle final dans l'interprétation du récit. Notre intérêt pour l'objet est d'autant plus important que celui-ci occupe une place centrale dans un grand nombre de récits fantastiques, tels que *La Vénus d'Ille* (Mérimée), *La chevelure*, *La main*, *La main d'écorché* (Maupassant), *Le pied de momie*, *La cafetière*, *Arria Marcella* (Gautier), *Véra* (Villiers de l'Isle-Adam), *Le Dessous de cartes d'une partie de whist*, *Le rideau cramoisi* (*Les Diaboliques* de Barbey d'Aureville), pour ne citer que quelques uns des récits français. Parmi les écrivains roumains qui expérimentent l'écriture fantastique, on retient l'emploi de l'objet dans *La hanul lui Mânjoală* (Ion Luca Caragiale), *Remember* (Mateiu Caragiale), *Sărmanul Dionis* (M. Eminescu), *Copca Rădvanului* (G. Galaction).

Le sens étymologique du mot *objet*, tel que nous le retrouvons dans le Petit Robert, dérive du latin *objectum* et dénote « ce qui est placé devant », dérivant, à son tour, de *obicere*, « jeter (jacere) devant ». Linguistiquement, l'objet est associé à ce qui est directement repérable, ce qui est évident, objectif, au-delà de la sphère du sujet, puisqu'il désigne ce qui est placé devant. De même, il est antonyme de subjectif, qui renvoie à la sphère du « je ». Le sens linguistique est gardé au niveau de la signification culturelle, car l'objet est associé à la notion d'objectivité, au monde extérieur et à la notion de vérité, s'opposant ainsi à la notion de subjectivité. Notre examen du rôle de l'objet dans le récit fantastique a comme points de départ les deux premiers sens du mot objet : toute chose (y compris les êtres animés) qui affecte les sens et surtout la vue (ex. la perception des objets) ; et le deuxième sens, plus courant : chose solide ayant unité et indépendance et répondant à une certaine destination (synonyme de chose). La première acception renvoie à un sujet qui perçoit l'objet, l'objet étant repérable par les sens, surtout par la vue. Le récit fantastique retrace une histoire survenue à un personnage, le plus souvent personnage-narrateur et détenteur du point de vue. La deuxième acception dénote l'unité et l'indépendance de l'objet. Pourtant, dans un grand nombre de récits fantastiques, l'objet prend vie et l'indépendance n'en est qu'apparente, car il s'inscrit dans un réseau de liens avec d'autres objets et êtres. La même acception dénote l'utilité de l'objet. Nous

considérerons l'utilité de l'objet au niveau intérieur de l'histoire et au niveau du récit dans sa globalité.

Définir l'objet dépend aussi du type d'approche qu'on aborde, car plusieurs sciences s'y intéressent : la philosophie (la phénoménologie en particulier), la psychologie cognitive, la psychanalyse, la sociologie, l'esthétique, la technologie... Selon les époques et les courants littéraires à de diverses époques, la littérature a adopté telle ou telle conception de l'objet ou plutôt a employé l'objet à ses propres fins, tel savoir sur l'objet étant subordonné au « système sémiotique du texte littéraire qui le mettra en perspective », comme le note Laurent Lepaludier dans son ouvrage sur l'objet et le récit de fiction¹. Dans une acception psychologique, l'objet est tout ce qui n'est pas « moi », alors que selon un point de vue positif, l'objet a des propriétés telles que : /-animé/ (non vivant), fabriqué (artificiel), délimité dans l'espace, instrument dont la fonction principale est la « médiation entre le monde et le moi, un moyen entre mon désir et son accomplissement »².

1. L'objet – élément du rapport merveilleux / fantastique

L'usage de l'objet en littérature est abondant ; depuis l'emploi archaïque dans les contes populaires ou merveilleux, dans les légendes et les mythes, jusqu'à une littérature objective où les objets prennent le devant de la scène comme chez Robbe-Grillet ou Perec.

Le rapport entre le fantastique et le merveilleux, cette pierre angulaire de la critique fantastique, peut être considéré à partir de l'usage spécial qu'ils font de l'objet. Dans les contes merveilleux, une catégorie spéciale est représentée par les objets doués de pouvoirs magiques, le plus souvent des objets qui deviennent des outils –adjuvants du héros dans sa quête. V. I. Propp³ enregistre un changement dans la perception de ce type d'objets une fois survenu le développement des populations primitives. En ce sens, l'objet est d'abord étroitement lié à l'adjuvant (animal) ; les cheveux, les dents, les griffes de l'animal

¹ Lepaludier, L., *L'Objet et le récit de fiction*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 16. Lepaludier fait dans l'introduction un court rappel des théories sur l'objet, p. 13-17.

² Beuchat, R., « Deuil, mélancolie et objets. *Véra* de Villiers de L'Isle-Adam et *Bruges-la-Morte* de Rodenbach », in *Poétique*, Novembre 2004, no. 140, p. 483.

³ Propp, V. I., *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, traducere de Radu Nicolau, Editura Univers, București, 1973, pp. 235-249.

adjuvant, une fois dans la possession du héros, offrent à celui-ci le pouvoir de l'animal-même.

Les objets-outils sont la deuxième sous-catégorie de l'histoire des objets magiques ; ce sont des outils divinisés doués d'un pouvoir propre indépendant de l'action humaine.

La troisième catégorie est celle des objets qui appellent les esprits, des objets à vie intérieure, des objets-partie d'un tout (d'habitude animal) qui valent pour le tout entier. L'exemple que donne Propp est celui des poils du cheval à l'aide desquels surgit le cheval-même. À partir de là se développe dans le conte merveilleux une nouvelle conception, une sorte d'émancipation : on peut investir tout objet d'une vie intérieure.

Cette dernière catégorie sera retrouvée pleinement dans le fantastique, sur le mode métonymique de l'animation d'un « objet-partie » qui donne vie à un « tout » (*Le pied de momie, La Vénus d'Ille, La main d'écorché, La chevelure*).

Même si fantastique et merveilleux entrent dans la même catégorie quant au mode de rapport au monde, le mode anti-mimétique, puisqu'il s'agit du non respect des lois du monde empirique, il y a une nette différence entre le statut de l'objet dans le conte merveilleux et dans le récit fantastique. Cette différence réside dans l'effet que l'objet produit sur le personnage. Dans le premier cas, le fait que l'objet est doué d'un pouvoir magique, qu'il subit des métamorphoses ou qu'il s'anime ne surprend en rien le héros. L'objet fait partie d'un monde merveilleux où objets magiques, animaux qui parlent, monstres, princes, princesses, rois, coexistent sans rupture et où les événements sont placés sur le plan de l'imaginaire affirmé et dont la lecture n'est pas référentielle. En revanche, toute modification d'objet dans le fantastique entraîne la surprise car elle est doublée d'une violation des lois communes et donc de la violation de l'arrière-plan réaliste sur lequel est construite la fiction fantastique. L'objet est lié dans le fantastique à la fois au référentiel et au non-référentiel : il peut être placé dans l'arrière-plan réaliste, mais être également point de départ d'une illusion perceptive qui permet le glissement dans le surnaturel, le brouillage de la distinction entre être vivant et objet inanimé, un surnaturel qui peut être expliqué du point de vue psychologique par un dérèglement de la perception – le personnage fantastique éprouve le présentiment fantastique avant même que l'événement surnaturel n'arrive. L'objet dans le fantastique pose aussi le problème de la phénoménologie de la perception et l'on a essayé d'expliquer le fonctionnement du fantastique en termes de dérèglement de la perception, glissement d'une perception

normale à une perception perturbée¹ ; c'est ainsi que la distinction entre être vivant et objet inanimé explique « tous les thèmes qui mettent en jeu cette ambiguïté : cadavre, squelette, mannequin, figure de cire, masque, ombre, reflet, partie du corps isolée : tous objets qui, par suite de leur relation avec le corps humain, conservent, isolés de lui, une sorte de charge d'animation, sont susceptibles de faire naître une illusion perceptive. Que cette charge soit réactivée, et voilà une des grandes catégories qui servent à structurer le champ de l'expérience qui s'écroule »². Ainsi de ces objets dans *Véra*, dont la valeur de signes indicieux (selon la théorie de Peirce) est justement le rapport de connexion physique avec celle qui les a possédés, les objets (oreiller, perles) conservent la charge affective dont ils ont été investis par *Véra*; et de là l'illusion perceptive déclenchée chez le comte, celle de l'animation des objets, dans une première étape, qui finit par l'animation de *Véra*, la morte.

Todorov³ structure l'analyse du fantastique sur trois aspects : *verbal* (qui comprend le niveau de l'énoncé, c'est-à-dire les modalités internes au texte lui-même : l'emploi du discours figuré, les temps grammaticaux, les pronoms... ; et le niveau de l'énonciation : le point de vue) ; *syntactique* (qui prend en compte la composition du récit considéré comme intrigue) ; *sémantique* (qui vise la référence au réel et la thématique). L'analyse sur trois niveaux fournie par Todorov nous sert d'instrument structural dans notre démarche. Nous suivrons donc l'objet selon les trois aspects du récit, avec cette différence que seuls les aspects syntaxique et sémantique occuperont l'espace de deux sous-chapitres distincts, alors que le niveau « verbal », dont nous avons déjà examiné plusieurs aspects, sera un outil d'analyse dans la recherche du rôle particulier de l'objet dans le récit fantastique.

¹ Pierrot, J., *op.cit.*, p. 31.

² *Ibid.*

³ Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, (Editions du Seuil, 1970), rééd., Collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1976., pp. 80-96.

2. L'objet et la syntaxe du récit fantastique

Roland Barthes pose dans le numéro un de la revue *Poétique* en 1970 la question du commencement (« Par où commencer ? ») et la réponse qu'il donne rappelle la totalité de l'effet dont parle Edgar Poe : « établir d'abord les deux ensembles-limites, initial et terminal, puis explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie : il faut en somme définir le passage d'un équilibre à un autre »¹.

En termes narratifs, au niveau du récit, ce passage d'un équilibre à l'autre dont parle R. Barthes est le passage d'une situation initiale à une situation finale à travers un procès (transformationnel), comme le théorise Jean-Michel Adam. Les voies, les transformations et les mobilisations sont la mise en oeuvre d'une causalité, de la « logique macro-propositionnelle (...) dont rend compte le schéma quinaire »² de Jean-Michel Adam.

Puisque le processus transformationnel entraîne une rupture de l'équilibre initial et que la situation finale n'est presque jamais l'instauration d'un nouvel équilibre dans le fantastique, nous examinons premièrement l'objet dans deux endroits stratégiques du récit, l'incipit et la clôture, qui devraient correspondre, dans un schéma narratif canonique, à la situation initiale (l'orientation ou la construction d'un monde dont la logique devrait se superposer à la logique de la mise en intrigue) et à la situation finale, un « après » (qui peut être doublée d'une évaluation finale, explicite ou implicite, qui donne « le sens configurationnel de la séquence »³).

¹ Barthes, R., « Par où commencer ? », in *Poétique*, no. 1, 1970, pp. 3-9.

² Adam, J.-M., *Les textes : types et prototypes*, Editions Nathan, Paris, 1992, p. 54.

³ *Ibid.*, p. 57.

2. 1. L'objet dans des endroits stratégiques : en Situation initiale et en Situation finale

Omphale, Sărmanul Dionis (Le Pauvre Dionis), Le Horla, Véra, Remember

L'objet peut apparaître à différents moments de l'énoncé. Son apparition dès l'incipit du récit fantastique oriente la lecture dans le sens d'une attention concentrée sur cet objet, puisque le début et la fin du texte narratif sont « des lieux stratégiques du texte »¹, points essentiels de la compréhension du texte.

Le plus souvent, l'orientation ou situation initiale occupe l'espace de l'incipit du récit. On a déjà souligné l'importance de l'incipit dans la construction de l'arrière-plan réaliste de la fiction fantastique et de l'infiltration d'un souffle, plus ou moins léger, de l'étrange. Placé dans l'ouverture du récit, lorsque le texte fantastique établit son indexation réaliste, l'objet pourrait être perçu comme élément du cadre spatial du / des personnage(s). Mais une attention particulière aux objets dans la fiction fantastique permet de prendre conscience de leur importance dans le développement de la trame fantastique, car il y a des objets dans le fantastique dont le statut est déconcertant puisqu'ambigu. Laurent Lepaludier² regroupe les objets dans deux catégories selon une typologie de genre de récit, notamment selon qu'ils témoignent du mode de la représentation mimétique ou du mode de la représentation anti-mimétique. Le fantastique entrerait dans le mode anti-mimétique de représentation du monde où la rupture d'avec le mimétique ne va pas de soi, sans bruit et sans inquiétude mais, au contraire, elle est problématique. L'objet peut donc relever de cette rupture d'avec les lois qui régissent la réalité empirique.

Théophile Gautier nous offre de riches exemples des enjeux de l'objet dans le récit fantastique classique. Dans *La Cafetière*, *Le pied de momie*, *Omphale* les objets décrits en début de récit créent moins l'illusion du réel qu'ils ne sont sources d'un sentiment d'angoisse chez le personnage-héros, qui assistera à un vrai « sabbat des objets »³, comme l'appelle Castex. Dans *La Cafetière*, par exemple, l'animation des objets et l'intervention

¹ Hamon, Ph., « Clausules », in *Poétique*, no. 24, Editions du Seuil, Paris, 1975, p. 495.

² Lepaludier, L., *L'Objet et le récit de fiction*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 19.

³ Castex, J.-P., *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*, 8^e réimpression, José-Corti, Paris, 1951, p. 218.

des personnages de la tapisserie dans l'univers « vivant » du héros marquent la complication et l'entrée dans l'univers fantastique, non-mimétique où une loi essentielle est perturbée entre autres, l'animation des objets. Pourtant, c'est en situation finale que l'objet saisit le plus dans le fantastique, car son apparition témoigne d'une transgression de niveau : la cafetière, l'objet qui est au centre de l'aventure fantastique dans les scènes de la nuit, donc dans l'univers iréel U_2 , fait irruption dans l'univers mimétique U_1 , car, lorsque Théodore reprend connaissance (donc de retour en U_1), ses amis avouent l'avoir trouvé par terre serrant dans les bras un morceau de porcelaine (la cafetière brisée en morceaux dans son « rêve »). La présence de l'objet en situation finale, ce « visible résiduel de l'invisible »¹, participe à la déconcertation, au brouillage des limites entre le réel et l'irréel, à la fameuse « hésitation » todorovienne ou indétermination du sens, conséquence inévitable du processus de réélisation de l'irréel qu'entreprend le texte fantastique.

La tapisserie présentée en situation initiale dans *Omphale*, de même que le tableau représentant le père de Dionis dans la nouvelle d'Eminescu peuvent être considérés comme des objets qui déclenchent la trame fantastique et qui constituent le relais avec l'univers fantastique du fait de leur double statut – objets du monde réel, celui donné comme fictionnellement vrai (objets qui occupent un espace bien localisé) et objets dont l'essence est la reconstruction du réel ou la composition d'un autre univers (la tapisserie qui présente une scène mythologique mais qui reconstruit un « réel » d'un autre ordre spatio-temporel – celui de la comtesse de T et de son mari, vivant au temps de la Régence, représentés symboliquement en *Omphale* et *Hercule* ; le tableau – portrait du père dans *Le Pauvre Dionis* qui renvoie à l'histoire personnelle de Dionis et que le récit met au centre comme l'une des multiples possibilités d'interprétation – l'ombre sur le mur qui permet le passage d'un univers à l'autre ne serait que le portrait aux yeux bleus).

Les objets y sont investis de la fonction de transgression des niveaux, ce qui provoque « un effet de bizarrerie »², comme appelle Genette l'effet produit par la métalepse. Au sujet d'*Omphale, ou la tapisserie amoureuse* Klaus Meyer-Minnemann a fait une fine analyse de la métalepse comme procédé narratif qui « produit un effet de

¹ Prince, N., *Le fantastique*, Armand Colin, Paris, 2008, p. 74.

² Genette, G., *Figures III*, Collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 244.

bizarrierie fantastique»¹, résultat de la transgression de deux ordres spatio-temporels différents et de la transgression de niveaux narratifs. En *Omphale*, pendant le rêve (bien que le narrateur ne soit pas sûr qu'il s'agisse réellement d'un rêve et en plus, sauf la mention initiale du rêve, il présente par la suite l'histoire comme un événement vrai), la tapisserie prend vie : Omphale descend de la tapisserie et lui dit son histoire – elle est la marquise de T***, Antoinette, vivant au temps de la Régence, que l'on a fait représenter en Omphale, alors que son mari a été déguisé en Hercule. Il y a enchevêtrement des plans, car il y a d'un côté l'univers fictionnellement vrai U₁ - le monde diégétique du jeune homme en visite chez son oncle, habitant un pavillon rococo, et d'autre côté, l'univers U₂, le monde diégétique de la marquise, un monde fictif au niveau de la fiction, un monde au deuxième degré de représentation (objet-tapisserie). Ce deuxième monde n'existe que dans le monde diégétique du jeune homme, postérieur à celui de la marquise. Il y a donc d'un côté une « transgression horizontale »² - spatiale et temporelle - d'un ordre spatio-temporel initial à un autre ordre spatio-temporel distinct, dont l'effet est d'autant plus fort qu'Antoinette, la marquise de T***, personnage de l'univers U₂, peinte en Omphale (la tapisserie figure en tant qu'objet dans le monde fictionnellement vrai U₁), ne devrait être qu'imaginaire, ce qu'on pourrait considérer de même comme une transgression d'ordre ontologique, selon le mot de Klaus Meyer-Minnemann. Et, de l'autre côté l'effet de bizarrierie fantastique tient à une « transgression verticale », d'un niveau narratif inférieur à un niveau narratif supérieur et c'est cette deuxième transgression qui englobe la première³. La tapisserie - objet d'art - est l'élément clé de la double transgression, ontologique et narrative.

Il y a pourtant une différence d'emploi dans les deux nouvelles, de Gautier et d'Eminescu, car chez Eminescu l'identification entre l'ombre qui prend vie (la vie de Dan) et le portrait aux yeux bleus n'apparaît pas clairement, elle est plutôt suggérée, ce qui permet au lecteur de construire une interprétation d'ordre psychologique : le tableau qui représentait le père de Dionis à l'âge de celui-ci est point de départ d'une projection imaginaire, d'un autre « moi » du personnage. Mais en raison de la mise à nu de ce type

¹ Meyer-Minnemann, K., « Un procédé narratif qui « produit un effet de bizarrierie » », in Pier, J., Schaeffer, J.M., direction, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2005, pp. 133-150.

² Meyer-Minnemann, K., *op.cit.*, p. 136.

³ *Ibid.*, p. 136.

d'interprétation sur le mode polyphonique dans le discours conclusif, pseudo-résolutif du narrateur extradiégétique, le lecteur est détourné de la voie d'interprétation selon le fil de la causalité qui verrait dans les objets environnants la clé du personnage : à partir du tableau, le personnage donne libre cours à une « imagination malade », à des rêves. La présence des deux objets-clé, le tableau-portrait et le vieux livre astrologique, dans des plans ontologiques différents est point d'appui, à partir duquel le personnage, tantôt Dionis, tantôt Dan, procède à la reconnaissance de la réalité, mais leur disparition dans la scène finale de la fiction fait douter du retour à la réalité, car pour Dionis, le portrait était la seule forme de son existence solitaire alors que, pour Dan, le livre de Zoroastre était le trésor le plus cher, celui qui renfermait le secret absolu. Ces deux objets permettent le passage d'un univers à l'autre, le tableau-portrait a comme correspondant l'ombre dans les deux univers fantastiques enchâssés (le voyage lunaire est enchâssé dans l'univers de Dan), alors que le livre astrologique, le « vieux livre relié en cuir et tout miteux » de l'univers mimétique initial de Dionis, se retrouve dans l'univers diégétique de Dan. Leur disparition dans la scène finale équivaut pour le personnage, Dionis, à une perte de repères :

E noapte ... o răcoreală dulce pătrunde prin ferestrele deschise, și Dionis lungit în patu-i tremură în friguri, cu buzele uscate, cu fruntea plină de sudoare și cu capul greu. I se pare că s-a trezit din niște vise lungi, obscure, fără de înțeles și el privește, fără de-ncredere în realitate, la împrejurimea lui. Portretul părintelui său lipsește din părete, cărțile cele vechi asemenea...casa e aceeași, însă mobile nouă și elegante, covoare pe jos, numai patul e același. Ciudat, gândi el, din minune în minune... eu nu mai știu ce se-ntâmplă cu mine.¹

L'espace et le temps premiers se transforment en rêve, tandis que le rêve devient la réalité et ce processus de relativisation n'a pas de limite, les événements et les scènes relevant d'ordres distincts mais à maints éléments communs sont disposés alternativement comme dans une succession d'images selon la technique des fade-in fade-out – autant de « flashes » d'une existence pluriséquentielle.

¹ Eminescu, M., *Sărmanul Dionis*, op.cit., p.77.

« Il fait nuit... un air doux et frais entre par la fenêtre et Dionis, allongé sur son lit, grelotte de fièvre, les lèvres sèches, le front couvert de sueur et la tête lourde. Il lui semble s'éveiller d'un long cauchemar incompréhensible, et il regarde les objets qui l'entourent sans bien croire à leur réalité. Le portrait de son père n'est plus au mur, les vieux livres ont disparu... c'est la même pièce, mais il ya des tapis, de beaux meubles neufs... il ne reconnaît que son lit. „C'est curieux, pense-t-il, un miracle en amène un autre... je ne sais plus du tout ce qu'il m'arrive”». Eminescu, M., *Le Pauvre Dionis*, in *Récits insolites de M. Eminescu à Ana Blandiana*, choix, traduction et notes par Annie Bentoin, Editions Minerva, Bucarest, 1983, pp. 44-45.

« L'effet de bizarrerie » dont parle Genette à propos de la transgression des niveaux engendrée par la métalepse est plus ou moins fantastique selon que le franchissement de la frontière qui sépare les deux niveaux narratifs entraîne des conséquences sur l'univers donné comme réel à l'intérieur de la diégèse fictionnelle. Chez Gautier, le thème de la tapisserie qui s'anime est récurrent (dans *La Cafetière*, dans un passage du roman *Mademoiselle de Maupin*) et la tonalité plutôt ironique et détachée à la fin d'*Omphale*¹ perd de poids devant cette notation que fait Gautier dans *Voyage en Russie* et que rapporte Castex : « La chambre à coucher contenait de grands lits de tapisserie ou de damas [...]. Voulez-vous cette chambre ? nous dit-on. Elle est d'un rococo très rassurant contre les terreurs nocturnes. Nous refusâmes. Nous n'aimons pas à voir autour de nous, dans le silence de la solitude, aux faibles clartés d'une lampe ou d'une bougie, ces figures qui semblent vouloir se détacher de la muraille et vous demander l'âme que le peintre a oublié de leur donner »².

Les objets dont il est question dans *Omphale*, dans *Le Pauvre Dionis*, dans *Le Portrait Ovale* de Poe (puisque Gautier parle de « l'âme » des figures peintes et cela renvoie, n'est-ce pas, à cet autre portrait qui représente la VIE dans la nouvelle de Poe) sont par leur nature des objets à caractère métadiégétique, l'effet fantastique vient de la « diégétisation » des scènes dont la source est métadiégétique - le tableau, le livre, la tapisserie - et qui interviennent dans le monde diégétique premier. Cette catégorie d'objets artistiques qui sont en eux une (re)création du monde est source d'une transgression du niveau de l'histoire racontée, « procédé d'un fantastique métalittéraire », comme l'appelle Bernd Häsner³. Utilisé déjà au siècle d'or du fantastique littéraire français, ce « procédé de

¹ Le narrateur retrouve la tapisserie, après la mort de son oncle dont on avait vendu la maison et les meubles, chez un marchand de bric-à-brac. Il ressent la même émotion « vive » à la vue d'Omphale. Il veut acheter la tapisserie, mais le temps qu'il va chercher l'argent chez lui, la tapisserie est vendue à un Anglais.

Voici le commentaire du narrateur :

« Au fond, peut-être vaut-il mieux que cela se soit passé ainsi et que j'aie gardé intact ce délicieux souvenir. On dit qu'il ne faut pas revenir sur ses premières amours ni aller voir la rose qu'on a admirée la veille. Et puis je ne suis plus assez jeune ni assez joli garçon pour que les tapisseries descendent du mur en mon honneur. » Gautier, Th., *Omphale*, in *Récits fantastiques*, Flammarion, Paris, 1981, p. 113.

² Castex, J.-P., *Le conte fantastique en France. De Nodier à Maupassant*, 8^e réimpression, José-Corti, Paris, 1951, p. 226.

³ Cité par Klaus Meyer-Minnemann pour rendre compte d'une vision restrictive de la métalepse. Häsner réduit la métalepse à un acte de narration « pseudo-performatif et dramatisé qui produit un rapprochement spatio-temporel du monde narré et de la situation d'énonciation de la narration ». Ainsi, selon la vision de Häsner, les exemples de métalepses d'auteur que donne Genette dans « Discours du récit » sont des exemples de vraies métalepses, dont le plus connu, celui des *Illusions perdues* de Balzac : « Pendant que le véritable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer [...] » »

fantastique métalittéraire » fera fortune dans le fantastique moderne du XX^e siècle sud-américain mais aussi dans les expériences littéraires du nouveau roman. Petit à petit, la fantastiçité siégera moins dans l'aventure surnaturelle, que dans l'aventure de l'écriture littéraire.

Même si le fantastique français subit au cours du XIX^e siècle une évolution du surnaturel extérieur vers celui intérieur (de l'angoisse, de la peur, de la folie, des illusions ou des troubles de perception), l'objet, par définition élément du monde physique, matériel, garantie de stabilité, ne cesse d'y jouer un rôle important. Le héros du récit fantastique, tourné vers l'intérieur, vit en isolement par rapport au monde extérieur et l'espace intérieur de la chambre ou de la maison est peuplé d'objets personnels, réconfortants. Ce sont les objets les plus familiers qui subissent des transformations étranges.

Le héros-narrateur dans *Le Horla*¹ vit l'expérience fantastique dans sa chambre familière, dans sa propre maison. Le récit s'ouvre sur le mode exclamatif d'un état de bien être, lié au confort de la conscience de son identité, de ses origines et de la possession de soi grâce à la possession de la maison qui renferme toute une histoire identitaire :

*8 mai. – Quelle journée admirable ! J'ai passé toute la matinée étendu sur l'herbe, devant **ma maison**, sous l'énorme platane qui la couvre, l'habrite et l'ombrage tout entière. J'aime ce pays, et j'aime y vivre parce que j'y ai **mes** racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux. (...)*

*J'aime **ma maison** où j'ai grandi. De mes fenêtres, je vois la Seine qui coule, le long de **mon jardin**, derrière la route, presque **chez moi**, la grande et large Seine, qui va de Rouen au Havre, couverte de bateaux qui passent.*²

Le monde créé dans la situation initiale est ici un monde de confort, dominé par un « je » qui prend du plaisir à retrouver dans le monde environnant sa propre identité : ma maison, mes racines, mon jardin.

Meyer-Minnemann, K., « Un procédé narratif qui « produit un effet de bizarrerie » », in Pier, J., Schaeffer, J.M., direction, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2005, pp. 137-138.

¹ Le recueil du *Horla* paraît en 1887 ; la nouvelle elle-même avait été publiée, dans une première version, dans *Gil Blas*, en octobre 1886.

² Maupassant, Guy de, *Le Horla*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 281.

La maison est espace personnel, pourtant par l'adjectif possessif répétitif, elle est surtout objet possédé. Pour comprendre les deux acceptions, nous l'appellerons *espace-objet*, qui a une double valeur : en tant qu'objet possédé et repère identitaire, la maison a une valeur euphorique, alors qu'en tant qu'espace habité par l'Autre, elle acquiert une valeur dysphorique, d'où la résolution du héros de s'en éloigner afin de retrouver sa santé et finalement de la détruire afin d'échapper à l'Autre.

La peur saisit le héros à l'arrivée de la nuit dans sa chambre où il ouvre ses armoires et regarde sous son lit. L'inexplicable, cet Autre qui guette le héros-narrateur est source d'un sentiment de peur extrême. Au début ce n'est qu'un pressentiment, mais les traces d'une présence autre deviennent matérielles, visibles. Le Horla s'installe dans ce qui au début était source de confort pour le héros. Il s'installe dans la chambre du héros, dans son « espace-refuge »¹ et dans ses objets personnels, dont il prend possession. Le héros du *Horla* vit intérieurement le pressentiment de l'atteinte d'un mal inconnu, avant que ce mal ne laisse des traces visibles sur le monde extérieur, notamment sur les objets. Plus encore, en véritable suggestion fantastique, les pressentiments sont exprimés sur le mode analogique du « comme si ». Mais, si c'est de la folie, pourtant il y a des preuves matérielles de la présence d'un autre invisible. Le Horla agit sur les objets familiers : la carafe d'eau (« *ma* carafe d'eau ») ; dans le jardin (« *mon* jardin »), la tige d'une rose qui se plie toute seule et s'élève dans l'air ; une page du livre resté ouvert sur la table (« *ma* table ») tourne toute seule ; le fauteuil (« *mon* fauteuil ») qui semblait vide se renverse ; la table (« *ma* table ») oscille ; la lampe (« *ma* lampe ») tombe ; la fenêtre (« *ma* fenêtre ») se ferme. Et finalement, il prend possession du maître de tous ces objets.

*Qu'ai-je donc ? C'est lui, lui, le Horla, qui me hante, qui me fait penser ces folies !
Il est en moi, il devient mon âme ; je le tuerai !*²

Le climax de la peur est atteint au moment où le miroir, objet symbolique dont la fonction principale est le reflet, perd cette fonction même. Il ne reflète plus le corps du héros. Pourtant la haute armoire à glace lui servant à se raser, à s'habiller et à se regarder est placée devant lui.

¹ Nous employons le terme de Jean Baudrillard qui parle de structures de rangement, notamment de l'environnement traditionnel où il y a tendance à « l'accumulation et à l'occupation de l'espace, de sa clôture ». Baudrillard, Jean, *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968, pp. 21-26.

² Maupassant, Guy de, *Le Horla*, *op.cit.*, p. 305.

(...) *je ne me vis pas dans ma glace (...) je n'osais plus faire un mouvement, sentant bien pourtant qu'il était là, mais qu'il m'échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet.*¹

La dépossession est totale, puisque, comme l'affirme Jean Baudrillard, « le miroir, objet d'ordre symbolique, non seulement reflète les traits de l'individu, mais accompagne dans son essor l'essor historique de la conscience individuelle »². « Le corps imperceptible » de l'autre s'interpose entre lui et le miroir et devient une transparence opaque, un « résiduel visible de l'invisible »³, et le héros lui-même devient celui qui a perdu son ombre, celui qui a perdu son reflet, celui qui ne fait plus partie de ce monde.

La résolution de tuer *le Horla* amène à l'accumulation d'autres objets, véritables topoï de l'enfermement : des persiennes de fer, une porte de fer, qui ne tardent pas de devenir « *ma persienne* » et « *ma porte de fer* ».

Pourtant cette nouvelle possession d'objets n'est qu'apparente. La clôture du récit renvoie circulairement à l'incipit par l'action que subit l'objet initial - la maison. Le héros met en flammes la maison pour tuer « l'Être nouveau, le nouveau maître, le Horla ! ». Hélas, *l'Être nouveau* n'est pas seulement le nouveau maître de la maison, mais aussi de son ancien propriétaire : « Alors...alors...il va donc falloir que je me tue, moi !... »

La position de l'objet de manière symétrique dans l'incipit et la clôture lui confère une fonction particulière au niveau du mode de lecture fantastique, son effet porte à rebours sur l'ensemble du récit et invite le lecteur à reconstruire, en direction inverse, l'ensemble du récit et à réenvisager la totalité du texte selon sa conclusion.

La clef dans *Véra* de Villiers de l'Isle-Adam est l'exemple par excellence du rôle de l'objet dans la trame fantastique et de l'effort d'interprétation à rebours que le fantastique réclame de son lecteur. La nouvelle s'ouvre lors du retour du comte d'Athol dans son vaste hôtel, à la tombée du soir. Chancelant, il monte les escaliers qui conduisent vers la chambre où le matin même il avait couché dans un cercueil sa bien aimée, « cette chambre » qu'il se rappelle en montant l'escalier et qui lui ramène à l'esprit le triste événement. Par le moyen de l'analepse, le narrateur retrace les événements de la journée où

¹ Maupassant, Guy de, *Le Horla*, *op.cit.*, pp. 305-306.

² Baudrillard, J., *Le système des objets*, Gallimard, Paris, 1968, p. 31.

³ Prince, N., *Le fantastique*, Armand Colin, Paris, 2008, p. 74.

commence l'histoire. Plus précisément, il s'arrête sur un événement particulier : après la cérémonie des funérailles, le comte se renferme, seul, avec Véra morte, dans le tombeau. Il y reste jusqu'au soir et au moment où il sort, il ferme la porte du sépulcre, prend la clef et la jette dans l'intérieur du tombeau, « à coup sûr d'après quelque résolution mystérieuse de ne plus revenir »¹.

Le même objet, la clef, apparaît à la fin du récit. Objet-symbole, la clef a la fonction d'ouvrir les portes fermées ou de les fermer. Il n'est pas question ici de fermer les portes, mais bien d'ouvrir la porte du tombeau. La présence de la clef suggère la possibilité d'une rencontre *post-mortem* entre les deux amants, d'autant plus si on se rappelle les mots de Salomon qui ouvrent le récit : « L'Amour est plus fort que la Mort ». La clef devient symbole du pouvoir de transgression des frontières entre dedans et dehors, entre vie et mort, entre sujet et objet. D'ailleurs, la relation sujet-objet est l'un des principes selon lesquels Todorov délimite les thèmes fantastiques en thèmes du je et thèmes du tu. C'est ainsi que l'effacement de la limite entre la matière et l'esprit et donc entre objet et sujet, est principe du thème du je, comme l'appelle Todorov. Ce thème concerne le rapport entre l'homme et le monde et la relation perception-conscience.²

Certes, dans *Véra*, outre la clé, il y a une abondance d'objets dans la description de la chambre des deux époux dont nous avons déjà mentionnés les perles, l'oreiller ou les objets personnels de Véra qui entrent au niveau textuel dans une stratégie rhétorique de suggestion et d'anticipation de l'événement surnaturel. Mais ces autres objets entrent plutôt dans la séquence de complication de la trame fantastique, en tant que générateurs du fantastique.

Puisque l'on parle de présence de l'objet de manière symétrique au début et à la fin du récit, il convient de mettre en discussion un cas particulier. Il s'agit de la lettre dans la nouvelle *Remember* de Mateiu Caragiale. Le motif de la lettre est une stratégie classique d'ouverture des récits à cadre. La lettre découverte par le narrateur un jour où il voulait faire un peu d'ordre parmi ses papiers ne contient pas une histoire entière, mais quelques lignes, à partir desquelles le narrateur-héros justifie la prise de parole, actualisant de la sorte la fonction légitimante de l'incipit. Cet objet n'est pas sujet de quelque

¹ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, in *Contes cruels*, Collection Flammarion, Garnier, Paris, 1980, p. 48.

² Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, (Editions du Seuil, 1970), rééd., Collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1976, pp. 122-126.

transformation, animation ou apparition fantastique, il n'est que point de départ du récit. Pourquoi alors l'intérêt à un tel objet ? De par l'emploi que Mateiu Caragiale en fait du point de vue de la recherche moderne de la fantastique dans les événements de la réalité environnante. La lettre d'Aubrey de Vere est l'unique trace de la réalité des événements vécus et racontés par le narrateur-personnage. En la brûlant, le narrateur efface en effet toute preuve matérielle et par là-même la limite entre rêve et réalité et, à un autre niveau, la limite entre littérature et réalité. Les premières lignes du récit sont : « Sunt vise ce parcă le-am trăit cândva și undeva, precum sunt lucruri viețuite despre cari ne întrebăm dacă n-au fost vise »¹. Le décadent Mateiu Caragiale joue avec un topos romantique et fantastique : la vie en tant que rêve et le rêve en tant que vie ; la volonté de mystère qui transparait dans son œuvre se traduit dans une reconstruction visible du réel pour en affirmer sa fantastique ; un jeu inverse, si l'on veut, la monstration d'une stratégie d'« invraisemblabilisation » du réel.

2. 2. Quand l'objet est limite entre Situation initiale et Complication

La Hanul lui Mânjoală (A l'Auberge de Manjoala), L'Intersigne

L'objet, le plus souvent à valeur magique ou, du moins, objet ancien ou enfoui, peut ne pas apparaître dès les premières lignes, mais juste avant que l'événement étrange n'ait lieu.

La hanul lui Mânjoală (A l'Auberge de Manjoala) insère dans le segment orientatif des indices qui anticipent la complication. Dès le début on plonge dans le discours du narrateur-héros qui compte dans sa tête le temps qu'il mettra pour arriver à Popești, le village où l'attend Iordache, celui qui lui donnera la main de sa fille. Il arrive à l'auberge de Mânjoală. L'incipit remplit sa fonction orientative, donnant des informations sur l'espace (l'auberge de Mânjoală, devenu plutôt « l'auberge de Mânjoloaia », puisque

¹ Caragiale, M.I., *Remember*, in *Opere, op.cit.*, p. 35.

« Il y a des rêves qu'il nous semble avoir vécus jadis quelque part, comme il est des choses vécues dont on se demande si ce ne furent pas des rêves ».

Caragiale, M.I., *Remember*, in *Les Seigneurs du Vieux-Castel (précédé de Remember)*, trad. de Claude B. Levenson, Lausanne, 1969, p. 17.

le mari est mort), sur le moment (un soir vif d'automne) et sur les personnages (la maîtresse Mânjoloaia dont certains disent qu'elle sait faire des sorcelleries).

La présence d'un certain objet est particulièrement anticipative ou elle le devient rétrospectivement, au moment de la complication. Il s'agit du bonnet de fourrure que porte le personnage-narrateur. La première occurrence du mot « căciulă » (bonnet) tient plutôt à une expression ironique, humoristique, mais en même temps allusive qu'emploie Mânjoloaia:

*Dumneata gândești că **dacă te-ascunzi sub căciulă**, nu te mai vede nimini ce faci...Nu te duci la pocovnicu Iordache să te logodești cu fata a mai mare?...Aide, nu te mai uita așa la mine; treci în odaie la masă.¹*

Pourtant, une autre observation sur le bonnet attire l'attention. Charmé par les yeux de la femme, par la chaleur et la nourriture délicieuse, le héros y reste plus que prévu. Finalement, il décide de s'en aller en dépit de la nuit et du mauvais temps qu'il faisait dehors. Il prépare son cheval et lorsqu'il va saluer la femme, il la trouve dans la chambre, pensive, sur le lit, le bonnet dans ses mains, qu'elle tournait et retournait sans relâche. Son regard profond est concentré sur le bonnet.

*Femeia, dusă pe gânduri, ședea pe pat cu **căciula** mea în mână, o tot învărtea și-o răsucea.*

– Cât am de plată? Am întrebat.

*– Îmi plătești când treci înapoi, răspunse gazda, **uitându-se adânc în fundul căciulii.**²*

C'est à cet endroit du récit que s'ouvre la complication. Elle coïncide avec le moment où le personnage quitte l'auberge. Le vent devient de plus en plus fort. Un état de vertige et une douleur de tête saisissent le héros. Instinctivement, il sent le besoin de changer la position du bonnet sur la tête ; des sensations des plus étranges le saisissent : des brûlures sous les côtes, du côté gauche, une douleur lancinante dans la poitrine. Il

¹ Caragiale, I.L., *La hanul lui Mânjoală*, op.cit., p. 202.

« Vous croyez que si vous vous cachez sous votre bonnet, personne ne voit ce que vous faites ? Est-ce que vous n'allez pas chez le polcovnic Iordake pour vous fiancer à sa fille aînée ?... Allons, inutile de me regarder comme ça. Mettez-vous à table dans ma chambre » Caragiale, I.L., *A l'Auberge de Manjoala*, in *Œuvres*, op.cit., p. 372.

² Caragiale, I.L., *La hanul lui Mânjoală*, op.cit., p. 204.

« Perdue dans ses rêves, la femme était assise sur le lit. Elle tenait dans ses mains mon bonnet de fourrure, qu'elle tournait et retournait sans relâche ». Caragiale, I.L., *A l'Auberge de Manjoala*, in *Œuvres*, op.cit., p. 374.

éprouve la forte sensation d'avoir la tête serrée par le bonnet comme dans un étou. Il l'enlève et le met sur le pommeau de la selle. Le court moment qu'il a la tête découverte, il regrette d'être parti par un si mauvais temps. C'est comme s'il regagnait son esprit raisonneur. Par contre, le cheval, lui, sous l'effet du bonnet, perd la direction, comme s'il avait bu, lui aussi. Fănică remet son bonnet et sent le sang bouillir dans sa tête. Il perd tout contrôle, ne sachant plus où il est.

Le bonnet agit en objet charmé. On comprend que les sensations ressenties par le héros sont l'effet de quelque artifice magique exercé par l'hôtesse sur l'objet appartenant au personnage. Par analogie à Freud¹, nous pourrions parler de magie par contiguïté, en ce sens que l'objet appartenant au héros est pris pour le héros tout entier.

D'autres détails suggèrent la même influence magique. Il y a des éléments que la croyance populaire roumaine associe à la sorcellerie et au diable : le manque d'icônes dans l'auberge (l'icône devient l'objet *in absentia*), le chat, le vent qui éteint la lampe (tous ses éléments apparaissent dans la séquence-orientation), le chevreau noir (dont l'apparition constitue le climax de la complication).

La place de l'objet à la fin de l'orientation et son statut d'objet magique indiquent le rôle qu'il joue dans le récit. Il provoque l'aventure inquiétante et devient de la sorte objet-relais ou générateur de fantastique. Il est à remarquer chez I. L. Caragiale, l'emploi final qu'il en fait, de par la composante humoristique de l'oeuvre de Caragiale. Lorsque, après des années, le héros raconte de nouveau l'histoire à son beau-père, celui-ci conclut :

– *Era dracul, ascultă-mă pe mine. (...)*

– *Da dumneata de unde știi?*

– *Asta nu-i treaba ta, a răspuns bătrânul; asta-i altă căciulă!*²

¹ Freud, S., *Totem et tabou*, trad. de S. Jankélévitch, Paris, Payot/Rivages, Collection Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 131, cité par Chelebourg, Ch., *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 44.

² Caragiale, I.L., *La hanul lui Mânjoală*, *op.cit.*, p. 209.

« – C'était le diable en personne, croyez-moi.

– Peut-être, répondis-je, mais s'il en est ainsi, il semble que parfois le diable vous veuille du bien...

– Il commence par là, pour vous leurrer, et puis après il ne sait que trop à quel abîme il vous pousse.

– Mais vous-même, qu'en savez-vous ?

– Ce n'est pas ton affaire, répondit le vieillard. Ça, c'est une *autre histoire* ». Caragiale, I.L., *A l'Auberge de Manjoala*, in *Œuvres*, *op.cit.*, p. 380.

Nous soulignons le fait que le texte original emploie le mot « bonnet », là où la traduction en français procède par explication et utilise le mot « histoire ».

L'objet entre encore une fois dans une expression populaire. « Căciulă », cet objet générateur d'événement fantastique, laisse le récit ouvert, car, par le sens qu'il prend dans l'expression « asta-i **altă căciulă** », il renvoie à une autre histoire, peut-être l'histoire de Iordache, lui-même sujet aux charmes de la Manjoala.

Un objet à forte valeur symbolique apparaît dans la nouvelle *L'Intersigne*¹ de Villiers de l'Isle-Adam, Le récit nous met en présence d'un autre objet-habillement, le manteau. Le manteau est l'élément central, autour duquel s'organisent les événements. Il apparaît à trois moments importants dans la séquence événementielle : dans la scène du rêve, dans la scène des adieux et au moment de la mort de l'abbé. Mais sa première apparition au niveau textuel n'est perçue qu'après coup, lorsqu'une deuxième mention déconcerte le lecteur et réclame un retour en arrière dans son effort de compréhension du récit.

Comme chez I. L. Caragiale, la première occurrence dans le texte se présente sous la forme d'un détail insolite, la phrase où l'on se réfère à la houppelande du héros est une phrase incidente, mise entre parenthèses. Cette première occurrence coïncide avec l'arrivée du baron Xavier de la V***chez l'abbé Maucombe, son ancienne connaissance, qu'il n'avait plus vu depuis longtemps, avant que ce dernier ne parte pour un long pèlerinage en Palestine. C'est donc juste avant la séquence-complication.

« -Bonsoir, ma bonne Nanon !lui répondis-je, en lui confiant, à la hâte, ma valise et mon fusil ».

(J'avais oublié ma houppelande dans ma chambre, au Soleil-d'Or).²

Le manque de houppelande sera la cause d'un événement ultérieur. Après une seule nuit passée dans la maison de l'abbé Maucomb, le baron Xavier reçoit une lettre de son père qui l'appelle pour des affaires importantes liées à la fortune de la famille. Il doit s'en aller le soir même ; l'abbé l'accompagne un peu dans son chemin, mais une pluie froide et pénétrante le décide, au conseil de Xavier, de rentrer. L'abbé donne son manteau à Xavier pour qu'il soit protégé contre la pluie. Il s'agit de deux objets différents : la houppelande de Xavier, qu'il avait oubliée à l'auberge, et le manteau de l'abbé Maucombe mais, au niveau

¹ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Intersigne*, in *Contes cruels*, Collection Flammarion, Garnier, Paris, 1980, pp. 259-276.

² Villiers de l'Isle-Adam, *L'Intersigne*, *op.cit.*, p. 264.

de l'utilité, les deux objets remplissent la même fonction et c'est à cause du manque de la houppelande de Xavier que l'abbé se sent obligé de donner le sien à son ami.

Entre les deux moments où l'on fait référence à ces objets, il y a un événement insolite, un rêve d'une étrangeté « saisissante ? étonnante ? effrayante ? - A votre choix !- Jugez-en »¹ : dans un état de « gêne nerveuse », le héros entend trois coups à la porte. Il aperçoit une vive lumière sur le parquet (c'était la lune, en face de la fenêtre). Il voit une autre lumière s'échapper par le trou de la serrure, puis la lueur s'éteint. L'heure sonne minuit à l'église. Personne ne lui répond, la lueur s'éteint, la porte s'ouvre et il aperçoit, dans le corridor, « une forme haute et noire, - un prêtre », dont il ne voit que « le feu des prunelles ». Le prêtre lui tend « une chose lourde et vague », un manteau noir, un manteau de voyage. Un oiseau de nuit passe entre lui et le prêtre. Il repousse la porte et la ferme à clef. Finalement, il se réveille.

C'est bien un rêve (ou un accès de somnambulisme), pourtant il en reste des traces au réveil : la lune est identique à celle du rêve (bien qu'il ne l'eût pas vue avant de se coucher), la porte est fermée à clef (chose qu'il n'avait pas faite avant d'aller au lit).

Les coïncidences ne s'arrêtent pas là, d'ailleurs, l'incipit nous prépare au type d'histoire qui nous sera raconté (« ces coïncidences extraordinaires, stupéfiantes, mystérieuses, qui surviennent dans l'existence de quelques personnes »). Le rêve s'accomplira jusque dans les moindres détails au moment où l'abbé Maucombe et le baron Xavier se quittent. Le jour suivant le rêve, Xavier reçoit une lettre de son père qui lui demande de rentrer pour résoudre d'urgence une affaire de famille à Chartes. L'abbé Maucombe l'accompagne sur le chemin jusqu'à ce qu'il commence à pleuvoir. Comme Xavier a oublié sa houppelande à l'auberge, l'abbé lui offre son manteau. La scène du rêve se répète presque trait pour trait. Le manteau du rêve se retrouve dans la réalité, ce geste impose au lecteur un retour en arrière qui tend à confondre les deux scènes en une seule et qui réclame une inférence, car ce type de « coïncidence extraordinaire », de correspondance entre deux événements, l'un vécu et l'autre rêvé, suggère l'interprétation du rêve en tant que prémonition.

Dans la matérialité du texte, le mot « manteau » apparaît explicitement cinq fois entre le moment où l'abbé le lui prête et le moment où Xavier arrive à l'auberge et le donne

¹ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Intersigne*, *op.cit.*, p. 271.

au garçon pour le rapporter chez M. Maucombe. Il est présent implicitement aussi dans la notation : « Je m'efforçai de hausser les épaules : un poids secret m'en empêcha ». Il s'agit bien du manteau, car dans la scène du rêve il est décrit comme « une chose lourde et vague » (poids-chose lourde, secret-vague). S'agit-il du « secret » de la scène du manteau ou du poids réel du manteau qui empêche Xavier à hausser les épaules ? C'est à l'arrivée à l'auberge que le héros reprend sa houppelande et son calme.

Pourtant, la clôture du récit remet l'objet au premier plan. Arrivé chez lui, le héros y trouve son père, une lettre à la main, qui leur annonce la mort de l'abbé, survenue après le départ de Xavier. C'est une lettre de Nanon :

La pauvre femme paraît avoir la tête si perdue, même, qu'elle répète deux fois une phrase ... singulière... à propos d'un manteau ...Lis donc toi-même ! (...)
*« Il était très heureux, -disait-il à ses dernières paroles, -d'être enveloppé à son dernier soupir et enseveli dans le manteau qu'il avait rapporté de son pèlerinage en terre sainte, et **qui avait touché LE TOMBEAU.** »¹*

Il est de nouveau question de manteau et, de nouveau, l'objet oblige le lecteur à faire un retour en arrière et à interpréter cette fois-ci la scène du manteau non plus comme une simple prémonition, mais aussi comme l'avertissement de la mort de l'abbé Maucombe, bref, selon le folklore breton, comme un « intersigne ».

Le détail du manteau oublié à l'auberge survient au début de la séquence-complication. C'est un objet de l'univers réel dont l'absence déclenche l'apparition d'un autre objet-toujours de l'univers réel destiné à combler son manque. Le manteau est aussi objet de l'univers irréel (le rêve), de l'univers mystique (ayant touché la terre sainte) et du folklore breton (l'intersigne du linceul puisqu'il va servir de suaire à Maucombe). Objet presque insignifiant au départ, le manteau devient objet sacré à la fin du texte.

L'irréel, le mystique, la légende et le réel se rencontrent dans un objet, ce qui engendre le sentiment d'extraordinaire, de mystérieux et de stupéfaction. L'objet y remplit une fonction codifiante et fait appel à l'attention, c'est un point qui exige la lecture à rebours, orientant le lecteur et déclenchant à chacune de ses mentions un retour interprétatif en arrière.

¹ Villiers de l'Isle-Adam, *L'Intersigne*, op.cit., p. 276.

En situation initiale (Si), le récit fantastique procède le plus souvent à l'inscription du vraisemblable, comme le fait le récit non fantastique réaliste traditionnel. Le quotidien rassurant (vraisemblable) est fait d'objets reconnaissables (la maison et les objets de la chambre dans *Le Horla*, les objets de la chambre du comte d'Athol, dans *Véra*, l'auberge de Mânjoală et les objets dans la chambre de Mânjoloaia). L'étrange peut s'inscrire discrètement par un mot renvoyant à un détail qui provoque une rupture dans la sérénité des pages en Si (le manque d'icône dans *La hanul lui Mânjoală*, le sentiment de peur inexplicable dans *Le Horla*, l'image « mortellement pâle » que le héros-narrateur perçoit dans la glace de sa chambre dans *L'Intersigne*). Le phénomène inquiète parce qu'il agit sur ce quotidien même, sur des objets par ailleurs rassurants (le bonnet dans *La hanul lui Mânjoală*, la carafe d'eau dans *Le Horla*, le manteau dans *L'Intersigne*).

En Si, la découverte d'un objet peut remplir la fonction classique de la justification de la parole, devenant ainsi déclencheur du récit, comme la lettre dans *Remember*. Mais l'objet-lettre finit par attirer l'attention sur l'objet-texte, cette reconstruction sur le mode fantastique de la réalité, qui se donne pour but de brouiller les limites, par ailleurs infranchissables, du rêve et de la réalité et, sur le plan artistique, de la réalité vécue et de la réalité construite sur le mode littéraire.

Dans la séquence-Complication ou plutôt entre Si et Complication, l'objet devient générateur de l'action, générateur de la trame fantastique. D'ailleurs, dans les macro-propositions de J.-M. Adam, Pn2 est appelée Complication ou Déclencheur 1. Nous préférons utiliser le terme de Complication pour référer au moment de la séquence narrative et Déclencheur ou Générateur pour renvoyer aux éléments, dans ce cas, aux objets qui déclenchent l'événement surnaturel, l'événement qui contrevient aux lois communes : les objets dans la chambre des deux époux vivent de l'empreinte de Véra, l'appellent et elle y revient car elle y est nécessitée.

La présence de l'objet dans la Situation finale (Sf), plus précisément dans les dernières phrases, a un effet de totalité, donnant de la symétrie au récit. L'objet y participe pleinement à la monstration fantastique, car il fonctionne en tant qu'épreuve matérielle, visible, réelle, de l'événement fantastique. Le récit est ouvert aux interprétations, dont l'une logique (le plus souvent du côté psychologique, au sens que les transformations subies par les objets et les événements extraordinaires qui en résultent ne sont que l'effet de quelque faille de perception du personnage, voire d'un accès de folie) et l'autre / les

autres contrediraient les lois logiques / physiques de la réalité telle qu'elle est connue. C'est pourquoi l'apparition en situation finale des objets tels que la clef dans *Véra*, la figurine de pâte de verre dans *Le Pied de momie*, le morceau de porcelaine brisée dans *La cafetière* ou encore le gant ou les traces du parfum dans *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade déconcertent: ils sont des résidus visibles de quelque chose d'impossible. L'objet y « tient d'un vraisemblable inacceptable et pourtant vrai », comme le note L. Lepaludier¹; il est vrai justement par le fait qu'un objet final provenant d'un univers apparemment irréel pose celui-ci comme réel. En lecteur raisonneur, on cherche toujours à trouver des explications : on se dit que l'objet en tant que tel reste tel quel et que ce n'est que le personnage qui lui emprunte des capacités extraordinaires, mais le texte fantastique use au mieux du contrat de connivence avec le lecteur et la construction de la « duperie » atteint son plein justement lorsque, après avoir le plus souvent donné une explication logique, le texte fait tout d'un coup la notation de l'apparition dans l'univers fictionnel vraisemblable de quelque objet qui relève du monde fictionnel invraisemblable, impossible et irréel. Cette transgression d'un niveau fictionnel à l'autre est elle-même déconcertante et difficile à expliquer.

¹ Lepaludier, L., *L'Objet et le récit de fiction*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 27.

3. L'objet et la sémantique du texte

Copca Rădvanului (Le Trou du carrosse), La Cafetière, Le Pied de momie, La chevelure, Remember, Le Rideau cramoisi, Véra

La spécificité du récit de fiction en ce qui concerne le statut de l'objet est que celui-ci se donne au lecteur par le signifiant¹. Le signifiant engendre chez le lecteur des opérations mentales de représentation à travers lesquelles est créée l'image de l'objet, différence essentielle par rapport à la perception physique de l'objet visible ou tangible. L'objet s'inscrit par là dans le système sémiotique du texte.

Jean Baudrillard considère les objets réels comme les éléments d'un « système de significations plus ou moins cohérent » ou « système parlé des objets »². La structure technologique de l'objet (fait de « technèmes ») est la réalité technique ou la rationalité des objets qui se heurte à la réalité psychologique et sociologique des objets ou l'irrationalité des besoins humains. L'objet doit être pris en considération dans les relations qu'il entretient avec l'homme, puisqu'il est modifié, recréé, inventé ou réinventé par celui-ci. « En outre », dit Baudrillard, « les connotations formelles et techniques s'ajoutent à l'incohérence fonctionnelle, c'est tout le système des besoins - socialisés ou inconscients, culturels ou pratiques - tout un système vécu inessentiel qui vient refluer sur l'ordre technique essentiel et compromettre le statut objectif de l'objet »³. Pour le fantastique, ce dont Baudrillard parle en termes d'« inessentiel » du vécu de l'objet (la personnalisation, la connotation formelle liée à la couleur ou à une certaine forme) l'emporte, dans beaucoup de cas, sur l'essentiel technique. Outre la dimension purement technique, il y a des objets qui comportent une forte dimension affective et subjective, selon l'expérience humaine à laquelle ils ont été soumis. Le récit fantastique en fait à la fois des « adjuvants » et des « opposants » : « adjuvants » parce que certains objets investis d'une forte valeur subjective ou culturelle, tels que les objets d'art, les objets de culte, les objets anciens de

¹ Laurent Lepaludier dédie un chapitre de son ouvrage au problème du statut de l'objet ; il y traite du statut linguistique et sémiotique de l'objet. En tant que signe, « l'objet entre dans le système sémiotique du texte littéraire, ce qui le relie à l'ensemble du texte ». Lepaludier, L., *L'Objet et le récit de fiction*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 31-34.

² Baudrillard, J., *Le système des objets*, Editions Gallimard, Paris, 1968, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 14.

type « relique », fonctionnent comme des signes symboliques qui favorisent l'introduction d'un autre univers et la transgression de l'univers réel; « opposants » parce que, à cause de leur valeur symbolique, ces objets-mêmes agiraient en tant qu'éléments « mirabilisants », au sens qu'ils favoriseraient l'interprétation de l'événement étrange / bizarre / surnaturel comme une expérience subjective, imaginée, induite plutôt qu'en tant qu'expérience réelle. Mais à considérer l'objet comme signe, selon le système sémiotique général de Peirce¹, notamment selon la trichotomie de l'objet, le signe peut renvoyer au référent par trois types de rapports : par un rapport de similarité et de ressemblance (l'icône), par un rapport de contiguïté contextuelle ou connexion physique (l'indice) et par un rapport conventionnel et arbitraire (le symbole).

Dans *La hanul lui Manjoala (A l'Auberge de Manjoala)*, l'icône, en général, est en tant que signe icônique représentation (icône) d'un saint ou d'un personnage biblique, mais elle est de même symbole de la croyance en Dieu ; son absence sur les murs de la chambre de Manjoala devient, justement par cette tiercéité, la valeur symbolique de l'icône, signe d'incrédulité ou de quelque « diablerie ». Et puisque l'absence d'icône est située en contexte, elle est perçue ici et maintenant (par Fánica, dans la chambre de la maîtresse au moment précis où il veut faire le signe de la croix), elle fonctionne comme indice et entre dans un système de symboles et d'indices sur lequel est construite la trame fantastique.

Considérées du point de vue du signe indiciel, les comparaisons « animistes » des objets dans *Véra* mettent en lumière la connexion physique entre ces indices et le référent. Les objets « parlent » au comte parce qu'ils portent la trace de Véra et comblent de ce fait le manque de la femme. Les perles, l'oreiller, les pantoufles portent la trace de la peau de Véra, de sa tête, de ses pieds. Robin Beuchat propose dans son étude de l'objet dans *Véra* et dans *Bruges-la-Morte* de Rodenbach une étude du « langage » des objets dans une isotopie du deuil et de la mélancolie selon les dimensions indicielle, icônique et symbolique des objets et parle du « pouvoir quasi magique » que l'indicialité confère aux objets dans *Véra* : « celui de parler avec les morts ; leur utilité pratique est reléguée au second plan, au profit d'une fonction de transmission : c'est par leur truchement, en effet, que s'établit une communication entre la vie (ce qui reste) et la mort (ce qui a disparu) »². Ce qui en reste ce sont les objets, mais ces objets portent en eux la trace de la chair et c'est

¹ Peirce, Ch. S., *Écrits sur le signe*, Editions du Seuil, Paris, 1978.

² Beuchat, R., « Deuil, mélancolie et objets », in *Poétique*, No. 140, novembre 2004, p. 487.

à partir d'eux que naît le fantastique de la nouvelle : la résurrection de Véra qui répond à l'appel des objets dans lesquels le comte projette l'appel de l'Amour (« plus fort que la Mort »).

La même contiguïté physique est à la base de l'animation des objets chez Gautier, dans *La Cafetière*, *le Pied de momie*, *Arria Marcela*. De même, la dimension indicelle d'un objet tel que la chevelure marque l'orientation fantastique de la nouvelle de Maupassant :

*Etant riche, je recherchais des meubles anciens et les vieux objets ; et souvent je pensais aux mains inconnues qui avaient palpé ces choses, aux yeux qui les avaient admirées, aux cœurs qui les avaient aimées, car on aime les choses.*¹

Les comparaisons animées de l'objet témoignent d'un fonctionnement synecdochique ; le personnage, ce fou « atteint d'une folie érotique et macabre », « une sorte de nécrophile » comme l'appelle le docteur, voit dans la chevelure non pas un objet icônique (une simple chevelure) mais une partie du corps qui a résisté à la destruction. Le terme « relique » qu'utilise le personnage dans son journal souligne ce rapport synecdochique de la partie, visible, palpable, à un tout qui pour le moment reste invisible : « On le caresse de l'œil et de la main *comme s'il était de chair* » ; « un parfum presque insensible, *si vieux qu'il semblait l'âme d'une odeur*, s'envolait de ce tiroir mystérieux et de cette surprenante **relique** » ; « je la gardai longtemps, longtemps en mes mains, puis il me *sembla* qu'elle s'agitait, *comme si quelque chose de l'âme fût resté caché dedans* » ; « Je tournais la clef de l'armoire avec *ce frémissement qu'on a en ouvrant la porte de la bien-aimée*, car j'avais aux mains et au cœur un besoin confus, singulier, continu, sensuel de tremper mes doigts dans ce ruisseau charmant de cheveux morts » ; « je la sentais là toujours, *comme si elle eût été un être vivant, caché, prisonnier* »².

La chevelure est un relais vers l'au-delà et la confession que fait le personnage dans son journal, « l'amour est venu me trouver d'une incroyable manière », est à prendre de nouveau à la lettre. La question à apparence rhétorique : « Les morts reviennent-ils ? Les baisers dont je la réchauffais me faisaient défaillir de bonheur ; et je l'emportai dans mon lit, et je me couchai, en la pressant sur mes lèvres, *comme une maîtresse qu'on va*

¹ Maupassant, Guy de, *La Chevelure*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 186.

² *Ibid.*, pp. 188-191.

posséder »¹ est une vraie question qui reçoit une réponse affirmative au niveau de la fiction :

Les morts reviennent ! Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai tenue, telle qu'elle était vivante autrefois, grande, blonde, grasse, les seins froids, la hanche en forme de lyre ; et j'ai parcouru de mes caresses cette ligne ondulante et divine qui va de la gorge aux pieds en suivant toutes les courbes de la chair.

Oui, je l'ai eue, tous les jours, toutes les nuits. Elle est revenue, la Morte, la belle Morte, l'Adorable, la Mystérieuse, l'Inconnue, toutes les nuits.

Mon bonheur fut si grand, que je ne l'ai pu cacher. J'éprouvais près d'elle un ravissement surhumain, la joie profonde, inexplicable de posséder l'Insaisissable, l'Invisible, la Morte ! Nul amant ne goûta des jouissances plus ardentes, plus terribles !²

Le discours hyper figuré est l'expression de l'émotion suprême et monstration (la majuscule) de l'incroyable (« l'amour est venu me trouver d'une incroyable manière »). La séparation produit de l'égaré mental, des accès de fureur, car une fois que l'on lui enlève l'objet, la chevelure, on détruit la projection physique du tout, du corps entier de cette Adorable, Mystérieuse et Inconnue. A ce moment de haute tension, on assiste à un morcellement de la phrase, à une phrase haletante, interrompue, de plus en plus courte, jusqu'à la disparition complète, où il n'en reste que des points de suspension, et des cris épouvantables de « désir exaspéré ».

L'objet apparaît pourtant dans la situation finale, lorsqu'on revient au récit premier. Le docteur fait voir au narrateur la chevelure et celui-ci la touche :

*Je frémis en sentant sur mes mains son toucher caressant et léger. Et je restai le cœur battant **de dégoût et d'envie, de dégoût comme** au contact des objets traînés dans les crimes, **d'envie comme** devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse.*

Le médecin reprit en haussant les épaules :

« L'esprit de l'homme est capable de tout. »³

¹ Maupassant, Guy de, *La Chevelure*, in *Contes fantastiques complets*, Editions Marabout, 2005, p. 191.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 192.

La fin de la nouvelle est quelque peu troublante. Si le commentaire du docteur venait tout simplement comme une conclusion de l'histoire lue dans le journal, il renverrait au seul cas du journal. Mais la prise de parole du narrateur premier et la notation de ses propres sensations et pensées au contact de la chevelure renvoient moins au pouvoir imaginaire de l'esprit humain qu'à un pouvoir « presque magique » de l'objet. L'épanode, doublée d'un parallélisme en hypozeux où la première structure analogique (« comme au contact des objets trainés dans les crimes ») renvoie au crime, au « péché » presque nécrophile du personnage du journal, alors que la seconde structure correspondante (« comme devant la tentation d'une chose infâme et mystérieuse ») suggère la possibilité d'une réfiguration engendrée par l'objet-même qui agit sur le narrateur ; celui-ci sent sur ses mains « son toucher caressant et léger ». C'est la réalité physique qui a plus de poids que toute ressemblance ou symbolique. La chevelure est erotisée, elle déclenche un désir d'ordre sexuel; la chevelure, objet partiel, renvoie à un tout, la femme. La chevelure devient, par synecdoque, non pas le substitut de la femme, mais la femme-même.

Dans le fantastique, les objets sont impliqués dans des processus qui renversent ou brouillent les rapports entre le monde physique et le monde métaphysique, entre le normal et le surnaturel. Une des meilleures classifications thématiques du fantastique a été proposée par le Roumain Sergiu Pavel Dan¹ qui groupe les thèmes fantastiques en trois catégories suivant les ressorts à la base de ce court-circuit des univers. Ainsi, tout thème fantastique entre-t-il dans une des catégories suivantes : les interactions fantastiques, les mutations fantastiques, les apparitions fantastiques. Dans ce qui suit, nous nous appuyons sur la classification de Sergiu Pavel Dan pour investiguer la participation de l'objet dans ces trois processus essentiels de brouillage des limites entre le réel et l'irréel.

¹ Dan, S. P., *Fețele fantasticului : delimitări, clasificări și analize*, Paralela 45, Pitești, 2005, pp. 71-82.

3. 1. L'objet et les interactions fantastiques

Le processus d'interaction suppose la présence de deux éléments entre lesquels s'établit une relation réciproque. Le présumé fantastique est l'existence de deux ordres ou mondes, réel et irréel et d'un rapport conflictuel entre les deux. L'objet y peut figurer dans une relation de type métonymique. Il s'agit des influences de nature magique entre « le réel vraisemblable » et le « réel sur-normal ». ¹

Une telle influence magique (exercée par une femme-connaisseur des pratiques d'ensorcellement) subit Fănică dans *La hanul lui Mânjoală*. Le bonnet est l'objet qui sert de dépositaire des charmes lancés par Mânjoloaia. Cet objet devenu porteur de sortilèges agira, à son tour, sur Fănică, celui à qui appartient le bonnet. C'est un moyen ancien de jeter un charme sur quelqu'un que de se livrer à des actes rituels sur un objet appartenant à la personne visée. Il s'agit de la magie par contiguïté², où l'on prend une partie de l'individu pour l'individu tout entier. Dans le fantastique roumain, l'interaction magique au moyen des objets doués de propriétés extraordinaires, appartenant au monde des superstitions, est un topos important du fantastique littéraire. Il suffit de penser aux nouvelles de Vasile Voiculescu (1884-1963) et à son univers d'objets magiques.

La nouvelle *Intersigne* de Villiers de l'Isle-Adam présente un autre type d'interaction fantastique : le rêve prémonitoire, cas étrange d'anticipation fantastique. L'objet y occupe une place centrale. Dans le rêve il y a surtout question d'un objet-le manteau, objet symbolique, ayant touché le Tombeau. Le geste du prêtre-deviné dans le rêve est répété dans la réalité par l'abbé Maucombe. Le dialogue entre le présent et le futur (mais aussi entre le passé et le futur), entre le réel (anticipé) et l'imaginaire (du rêve) a comme point de départ un objet réel. Plus généralement, le rapport entre les rêves et la réalité est à double sens, de la réalité matérielle au rêve et du rêve à la réalité : un objet dans le monde réel peut exercer, plus ou moins consciemment, une influence sur le psychique et devenir point de départ du rêve et, inversement, le rêve est interprété de manière à répondre aux expériences survenues dans la vie consciente : « Toute science

¹ Nous employons les concepts de Sergiu Pavel Dan qui considère que la principale caractéristique du genre fantastique est la revendication du caractère réel en tant que trait essentiel de l'événement soit-dit sur-naturel. Le but de la littérature fantastique est de justifier l'existence du fantastique, de certifier la réalité du sur-naturel. Dan, S. P., *Fețele fantastului: delimitări, clasificări și analize*, Paralela 45, Pitești, 2005, pp. 18-24.

² Freud, S., *Totem et tabou*, trad. de S. Jankélévitch, Paris, Payot/Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 131, cité par Chelebourg, Ch., *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 44.

divinatoire, chiromancie, astrologie ou telle autre qu'on imagera, non moins que l'interprétation des rêves est contrainte de passer par cette porte étroite : réduire d'innombrables données dont rien ne limite la fantaisie à la douzaine des vicissitudes que chaque homme croise presque obligatoirement dans sa vie. »¹ Ou encore, « tout songe ne vaut que par l'interprétation qu'on en donne »², autrement dit, par son rapport à la réalité consciente et matérielle.

L'oeil (comme objet-partie du corps) peut exercer une influence néfaste sur la personne focalisée. La croyance populaire du mauvais oeil veut que ce type de regard provoque divers malheurs. Tel est le cas dans *La Conac* de Ion Luca Caragiale :

*Călătorul după chip și port e un negustor, (...) om plăcut la înfățișare și tovarăș glumeț; numai atâta că e șasiu, și când se uită drept în ochii tânărului, îi face așa ca o amețeală, cu un fel de durere la apropietura sprâncenelor.*³

Le jeune homme se trouve dans son chemin pour la ville. Il vient du village natal, Poenița et veut arriver dans la ville où il rencontrera le boyard à qui il doit payer les arrérages. Il a les cinquante pièces d'or de son père. Arrivé près de l'auberge, *La Conac*, il rencontre un voyageur à l'oeil louche qui exerce sur lui une influence négative, lui provoquant des maux de tête et une sorte de vertige. D'autres détails insolites suggèrent l'influence néfaste du commerçant. Au moment où le jeune homme arrive devant l'église, il fait le signe de la croix et au même moment il entend un rire strident. Il tourne la tête mais il ne voit plus le commerçant. Il le rencontrera de nouveau à l'auberge.

Le regard louche fascine le jeune homme, il en est presque charmé. Le même oeil étrange le pousse vers une jeune fille et puis dans le jeu de cartes où il perd tout l'argent :

*Înecat în gânduri, tânărul ridică fruntea-n sus și-i pare că vede în întunericul nopții strălucind ochiul ciudat care l-a stăpânit toată ziua.*⁴

La nuit, le même personnage lui donne un objet-un foulard dont le parfum provoque le sommeil ; le jeune homme réussit ainsi à endormir tous ceux qui étaient

¹ Caillois, R., *Obliques, précédé d'Images, Images*, NRF, Editions Gallimard, 1987 (1^{ère} édition, Editions Stock, 1975), Ch. « Prestiges et problèmes du rêve », p. 54.

² Mots de Rabbi Yohanan cités par Caillois. Caillois, R., *Obliques, précédé d'Images, Images*, NRF, Editions Gallimard, 1987 (1^{ère} édition, Editions Stock, 1975), Ch. « Prestiges et problèmes du rêve », p. 55.

³ Caragiale, I. L., *La Conac*, in *Opere, I. Proză literară, op.cit.*, p. 238.

⁴ *Ibid.*, p. 241.

présents à l'auberge. Il fait le signe de la croix pour remercier Dieu et de nouveau, un rire fort se fait entendre et le commerçant disparaît. Heureusement, parmi les joueurs de la partie de cartes était l'oncle du jeune homme qui lui restitue l'argent.

La discussion à caractère moralisateur entre l'oncle et le neveu se fait sur le même ton blagueur spécifique à Ion Luca Caragiale. Une expression populaire est prise, rétrospectivement, à la lettre :

« – *Cine te-a pus să joci, dacă nu știi jocul?*
– *Dracul m-a pus!* »¹

En effet, le jeune homme a été sous l'influence néfaste du mauvais oeil, une autre modalité d'interaction fantastique, la consigne fantastique.

3. 2. L'objet et les mutations fantastiques

Le surnaturel se produit au niveau de l'élément qui devrait être le garant de la réalité. L'animation de l'objet est l'une des mutations les plus récurrentes et les plus anciennes que subissent les objets dans le récit fantastique. La théorie d'Edward B. Tylor (1832-1917), le premier sociologue à avoir employé ce terme, situe l'animisme au premier stade de religiosité humaine : « l'animisme est le fondement de la religion, depuis celle des sauvages jusqu'à celle des civilisés »². L'animisme naît de la tendance de l'homme de prêter aux objets et aux animaux les qualités propres à lui-même.

La chevelure³, la cafetière⁴, la statue⁵, le violon⁶ sont autant d'objets qui prennent vie dans les récits fantastiques. L'animation des objets est parfois signe d'interaction

¹ Caragiale, I. L., *La Conac*, in *Opere, I. Proză literară, op.cit.*, p. 242.

² Tylor, E. B., *Primitive Culture*, 1903, I, p.426, cité sur <http://fr.wikipedia.org/wiki/Animisme>, 23. 03. 2008.

³ Maupassant, Guy de, *La Chevelure*, in *Contes Fantastiques Complets*, Editions Marabout, 2005, pp. 185-193.

⁴ Gautier, Th., *La cafetière*, in *Récits fantastiques*, GF Flammarion, Paris, 1981, pp. 53-67.

⁵ Mérimée, P., *La Vénus d'Ille*, Collection Folio classique, Editions Gallimard, 1999, pp. 45-97.

⁶ Galaction, G., *Copca Rădvanului*, in *Moara lui Călifâr*, Editura Minerva, București, 1973, pp. 136-149.

fantastique, car l'objet peut prendre vie suite à la magie, cette « technique de l'animisme »¹, comme la définit Freud.

Le violon de Mură² est l'objet des charmes de sa mère, Safta, la tzigane sorcière. Le violon subit une transformation : d'instrument en bois, il se transforme en « coeur tourmenté et en langage arraché au monde des sortilèges » : « Căci nu mai era sculă de lemn, ci inimă zbuciumată și grai cules din lumea vrăjilor. »³

Ce type de transformation de l'objet par la magie tient plutôt à un fantastique traditionnel. Par contre, l'idéalisme de Villiers de l'Isle-Adam se traduit par la foi dans le pouvoir de l'imagination et de la volonté d'agir sur le monde extérieur afin de le transformer. Le comte d'Athol rappelle à la vie son épouse, non pas par le charme de quelque magie, mais par le pouvoir de sa volonté.

Dans *Le Convive des dernières fêtes*⁴, les objets peuvent être transfigurés par l'imagination du narrateur et de son compagnon :

Les objets se transfigurent selon le magnétisme des personnes qui les approchent, toutes choses n'ayant d'autre signification, pour chacun, que celle que chacun peut leur prêter.

*Ainsi, le moderne de ces dorures violentes, de ces meubles lourds et de ces cristaux unis était racheté par les regards de mon camarade lyrique C*** et par les miens.*

Pour nous, ces candélabres étaient, nécessairement, d'un or vierge, et les ciselures en étaient, certes ! signées par un Quinze-Vingt authentique, orfèvre de naissance. (...)

*Puis la Nuit jetait ses ombres, ses effets étranges et ses demi-teintes sur les objets, renforçant la bonne volonté de nos convictions et de nos rêves.*⁵

¹ Freud, S., *Totem et tabou*, trad. de S. Jankélévitch, Paris, Payot/Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 131, cité par Chelebourg, Ch., *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Armand Colin, Paris, 2006, p. 42.

² Galaction, G., *Copca Rădvanului*, in *Moara lui Călifâr*, Editura Minerva, București, 1973, pp. 136-149.

³ *Ibid.*, p. 147. Pour la traduction en français : Galaction, G., *Nouvelles et récits*, traduction d'Ileana Cantuniari, Editions Minerva, Bucarest, 1982, p. 51.

⁴ Ce conte a paru pour la première fois dans la Revue du monde nouveau en 1874, sous le titre *Le Convive inconnu*. Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*, GF Flammarion, Paris, 1980, pp. 127-152.

⁵ Villiers de l'Isle-Adam, *Le Convive des dernières fêtes*, in *Contes cruels*, GF Flammarion, Paris, 1980, p. 136.

Ils transfigurent ainsi, volontairement, le luxe banal d'un salon de la Maison dorée, après être sortis de l'Opéra. Le décor réimaginé contribuera à l'impression d'étrangeté et de « mort » que provoque chez le narrateur le mystérieux baron Saturne (comme il décide d'être présenté).

La philosophie idéaliste de Villiers de l'Isle-Adam implique la croyance en une possibilité d'action directe de la pensée. « *Ah ! les Idées sont des êtres vivants !* ». Les objets dans la chambre veuve du comte d'Athol forment bien un système animé, doué de parole : ils parlent en première instance de Véra et ultérieurement avec Véra. C'est le comte d'Athol qui observe les objets dans la chambre et ces objets « parlent » avec lui. Le refus de la mort de Véra se transforme en vie des objets qui sont en rapport de contiguïté avec elle.

3. 3. L'objet et les apparitions fantastiques

Dans *Véra*, l'apparition fantastique de la clef du tombeau clôt le récit. La valeur indicielle de l'objet tient aussi à l'emploi du démonstratif, qui confère une fonction particulière à « l'objet-clé » dans l'interprétation globale du récit ou plutôt dans la réinterprétation à rebours de celui-ci.

La position incertaine du démonstratif quelque part entre les deux modalités de référence - anaphorique et déictique - se trouve au centre des analyses portant sur le démonstratif et les descriptions définies, en général. Le texte littéraire semble brouiller ces deux types d'emploi du démonstratif en tant qu'anaphorique ou déictique et la dimension référentielle semble ne plus occuper la place centrale dans le texte littéraire, dépourvu de référence. Dans un article sur le démonstratif, Marie-Noëlle Gary-Prieur et Martine Leonard¹ rassemblent les principales caractéristiques du démonstratif et proposent une explication de ses emplois :

- le sens du démonstratif apparaît comme paradoxal : il dit le nouveau comme s'il était connu (en début de récit) ou reprend le connu comme s'il était nouveau (c'est

¹ Gary-Prieur, M-N., Leonard, M., « Le démonstratif dans les textes et dans la langue », in *Langue Française, Les Démonstratifs*, no. 120, 1998, pp. 5-20.

d'ailleurs une de ses particularités d'opérer une nouvelle saisie du référent, une recatégorisation, ce qui justifie son classement dans la catégorie des adjectifs)

- il entretient « une double relation » : avec *le* et avec *un* : avec *le* il partage la propriété d'identifier un objet et de le présenter comme déjà connu ; il partage avec *un* la propriété d'introduire un objet nouveau dans le discours sans imposer l'identification de cet objet ;
- « Ce N = un *x* qui est un N et sur lequel *je* attire l'attention de *tu* ; selon que le référent de ce N est envisagé dans sa relation au locuteur ou au destinataire, il se rapproche des propriétés de *le* ou de *un* »

La thèse soutenue par Gary-Prieur est que la double valeur du démonstratif (dont il faut analyser non seulement le côté défini, mais aussi la part d'indéfini) est l'effet de sa position originale par rapport aux deux personnes du discours. On reproduit ci-dessous le résumé qu'elle fait des différences entre les trois déterminants du point de vue de la dimension référentielle :

- **un** : n'impose aucune condition d'identification du référent de *un N*
- **le** : présuppose que le référent de *le N* est identifié pour le locuteur et pour le destinataire
- **ce** : pose que le référent de *ce N* est identifié pour le locuteur, et n'impose aucune condition d'identification préalable pour le destinataire

Dans *Véra*, les deux premières occurrences du démonstratif tiennent au stéréotype de l'incipit du texte littéraire, qui répond dès le début aux questions *où ? quand ? qui ?*. Ils tiennent aussi au mécanisme réaliste qui sous-tend le texte fantastique, notamment la construction vraisemblable du réel qui sera ensuite la scène du brouillage fantastique : « C'était à la tombée d'un soir d'automne, en **ces** dernières années, à Paris ».

Il n'y a rien de surprenant si le narrateur fixe au début du récit le cadre spatio-temporel. Le démonstratif « c'était » marque l'entrée dans l'énonciation narrative. L'emploi déictique « en ces dernières années » fixe le moment de l'histoire racontée à partir du cadre de la narration de cette histoire : « ces dernières années » prennent leur référence du présent de la narration. Pour compléter le sens de cet emploi déictique, le lecteur fait appel à un savoir extratextuel, l'année de parution de la nouvelle.

Par contre, la référence spatiale est absolue : à Paris. Une fois l'entrée dans le récit faite, celui-ci devient en quelque sorte autonome, construisant des tissus de renvois internes. L'espace de l'histoire est mieux localisé : le faubourg Saint-Germain, un vaste hôtel seigneurial. Il s'ensuit l'introduction du personnage principal, faite toujours par ce narrateur hétérodiégétique et extradiégétique, à la troisième personne :

*Chancelant, il monta les blancs escaliers qui conduisaient à **cette chambre** où, le matin même, il avait couché dans un cercueil de velours et enveloppé de violettes, en des flots de batiste, sa dame de volupté, sa pâlisante épousee, Véra, son désespoir.*¹

La formule de Wilmet (Ce = LE+Δ), citée dans l'article de Gary-Prieur², où « ce N=le N que *je* montre, le N dont *je* parle », porte sur la dimension subjective du démonstratif, car si le démonstratif « démontre », il le fait par le « geste » du locuteur. Si le locuteur montre N c'est parce que N entre en rapport avec lui. La proximité spatiale impliquée par le démonstratif peut se doubler par une « proximité » affective (tant en emploi déictique qu'anaphorique), une importance subjective que le locuteur accorde à l'objet déterminé par CE.

La forte charge affective accompagnant l'emploi du démonstratif dans notre exemple est claire, la suite de la nouvelle en est la preuve. Il s'agit d'un emploi cataphorique du démonstratif où le nom « chambre » est modifié par une phrase relative : « cette chambre où ... ». Dominique Maingueneau note à propos de ce type d'emploi du démonstratif qu'il « provoque l'identification immédiate du référent en fournissant grâce aux modificateurs du nom les propriétés qui permettent de justifier une telle identification ».³

L'emploi du défini au lieu du démonstratif est possible sans que la fonction référentielle soit affectée : « chancelant il monta les blancs escaliers qui conduisaient à **la** chambre où, le matin même, il avait couché... ». Par contre, l'indéfini ne pourrait pas y apparaître, car il ne présuppose pas l'unicité de la chambre. La chambre est donc unique, identifiée par la phrase relative qui détermine CE N. Il s'agit bien de la chambre où est

¹ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, in *Contes cruels*, Garniers-Flammarion, Paris, 1980, p. 47.

² Gary-Prieur, M-N., Leonard, M., *op.cit.*, p. 17.

³ Maingueneau, D., *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Nathan/HER, Paris, 2000, p. 173.

morte Véra. Le défini peut y apparaître aussi, sans changer le référent de N, mais non pas sans changer, profondément, l'intention du discours. Le démonstratif pose que le référent de *ce N* est identifié par le locuteur et n'impose pas d'identification préalable de la part du destinataire. Il met donc sur la scène le connu (du locuteur) qui est inconnu pour le destinataire. Le défini présupposerait l'identification du référent soit pour le locuteur que pour le destinataire. Or l'emploi du démonstratif est bien un artifice de présenter une nouvelle information au lecteur, surtout s'il s'agit du début du récit. Le démonstratif aide à la concentration narrative nécessaire au récit bref.

Le narrateur attire l'attention du lecteur sur le N déterminé par *ce*, sur « cette chambre », car la chambre a une forte valeur affective pour le personnage, c'est le lieu où son épouse est morte et, comme on l'apprendra par la suite du texte, où ils ont vécu leur amour passionnel, cause de la mort de Véra, la chambre où le comte d'Athol s'isolera et créera toute l'atmosphère préparant la résurrection de Véra. On touche là, inévitablement, le problème du point de vue. L'astuce dans l'emploi du démonstratif est qu'il est employé par le narrateur pour attirer l'attention du lecteur sur un élément fondamental dans le développement ultérieur du récit et, surtout, qu'il est marque du point de vue du personnage. Là où le défini réduirait le paragraphe au seul récit du narrateur, le démonstratif est marque de la subjectivité du percepteur, comme l'indique l'adjectif « blancs (escaliers) ». Qui autre pourrait en être le percepteur sinon le comte d'Athol qui, chancelant, monte les escaliers dont il perçoit la couleur? La même indication du point de vue du personnage dans l'énumération subjective : « sa dame de volupté, sa pâissante épousée, Véra, son désespoir ».

En ce qui concerne le type de repérage : déictique ou non-déictique, nous retenons l'idée de « proximité », au sens que le référent du nom déterminé par le démonstratif est perceptible et identifié grâce au contexte (déictique) ou grâce au cotexte (non-déictique) :

Je n'ai pas le droit de dire Ce X, s'il n'existe pas un X qui, ou bien est perceptible par mon interlocuteur au moment où je parle, ou bien est mentionné par ailleurs dans le discours : le démonstratif ne s'emploie qu'en présence de l'objet (présence dans le contexte linguistique ou dans la situation extra-linguistique).¹

¹ Ducrot, O., *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1991, p. 241.

La subjectivité associée au démonstratif justifie l'emploi de « cette chambre » au sens qu'elle appelle une identification du référent par sa « présence » dans la mémoire du comte d'Athol. En rentrant, il se rappelle le moment de départ, il entre dans la chambre d'où il est parti. C'est ici la première manifestation du retour en arrière, dans le passé, auquel procède le comte d'Athol qui se refusera d'accepter la mort de Véra. Ce qu'il refusera sera justement l'identification de la chambre à « cette chambre, où le matin même il avait couché dans un cercueil (...) Véra ». En effet, une fois entré dans la chambre, le comte revoit la « chambre veuve » et tous les objets lui rappellent Véra. Vivre sans elle lui paraît impossible et absurde. Ses pensées sont présentées en discours indirect libre :

Et le comte s'abîmait en des pensées inconnues.

*Il songeait à toute l'existence passée. – Six mois s'étaient écoulés depuis ce mariage. N'était-ce pas à l'étranger, au bal d'une ambassade qu'il l'avait vue pour la première fois ?... Oui. Cet instant ressuscitait devant ses yeux, très distincts. Elle lui apparaissait là, radieuse. Ce soir-là, leurs regards s'étaient rencontrés. Ils s'étaient reconnus, intimement, de pareille nature, et devant s'aimer à jamais.*¹

« Cet instant » est un emploi anaphorique évident, une anaphore « résomptive » (selon la terminologie de Maingueneau), qui condense la phrase « il l'avait vue pour la première fois » dans « cet instant », illustrant ainsi, par la recatégorisation « instant », le caractère fortement passionnel de l'amour du comte envers Véra, qui est un coup de foudre. « Ce soir-là » renvoie au même moment, le moment de la première rencontre.

En revanche, le contexte linguistique ne parle pas de « mariage », mais c'est le « contexte psychologique » du comte qui en parle. La présence vive de sa vie auprès de Véra dans la mémoire et dans le cœur d'Athol permet l'emploi du démonstratif à forte valeur subjective.

D'Athol refuse la mort de Véra et il s'efforce de donner à l'hôtel et surtout aux objets de la chambre la vivacité qu'ils avaient avant le tragique événement, de telle façon que la chambre sentira Véra comme d'habitude. D'Athol ordonne à Raymond de servir le souper vers dix heures, puisque lui et la comtesse « sont fatigués ». Et il se comporte comme si Véra était encore là, auprès de lui. Cela dure un an, jusqu'au jour de l'anniversaire de Véra. Les efforts du comte de redonner la vie aux objets préférés de Véra

¹ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, *op.cit.*, p. 49.

et de créer un espace qui l'appelle ne sont pas vains. C'est ainsi que le jour de l'anniversaire de Véra « la chambre semblait joyeuse et douée de vie, d'une façon plus significative et plus intense que jamais ». Et l'événement surnaturel préparé par le comte a lieu : « ce soir-là, (...) la comtesse s'efforçait adorablement de revenir dans cette chambre tout embaumée d'elle ». Le référent auquel renvoie le nom déterminé par le démonstratif est le même du point de vue physique : la chambre des deux époux dans le château du comte. Cependant c'est justement le démonstratif par sa dimension affective qui permet la recatégorisation de la chambre qui, d'espace rappelant la mort, devient espace appelant la vie : « Elle y était nécessitée. Tout ce qu'elle aimait, c'était là. »

La même charge affective liée à l'expérience du comte et implicitement de Véra, dans : « Elle devait avoir envie de venir se sourire encore en **cette glace mystérieuse** où elle avait tant de fois admiré son lilial visage ». L'espace désigné par le démonstratif : espace physique et affectif proche au personnage réflecteur s'oppose à l'espace éloigné de la mort, plus précisément de la tombe, désigné par le déictique « là-bas » : « La douce morte, là-bas, avait tressailli, certes, dans ces violettes, sous les lampes éteintes. »

L'événement surnaturel se produit car il y était nécessité, Véra apparaît :

Et là, devant ses yeux, faite de volonté et de souvenir, (...) belle à en mourir, enfin ! la comtesse Véra le regardait un peu endormie encore.

Pour décrire l'union des deux un autre démonstratif y figure : « Les heures effleurèrent d'un vol étranger cette extase où se mêlaient, pour la première fois, la terre et le ciel ». On pourrait interpréter cet emploi comme étant une anaphore résomptive, permettant à la fois de condenser le fragment antérieur : « Il vint auprès d'elle. Leurs lèvres s'unirent dans une joie divine, - oublieuse, - immortelle » et de le constituer dans la définition du concept employé ensuite dans la structure Ce N : « cette extase ». Le démonstratif permet et justifie la nouvelle saisie apportant un contenu nouveau par la relative : « cette extase où se mêlaient, pour la première fois, la terre et le ciel ».

Un dernier exemple d'emploi du démonstratif coïncide avec la fin de la nouvelle :

– Quelle est la route, maintenant, pour parvenir jusqu'à toi ? Indique-moi le chemin qui peut me conduire vers toi !

Soudain, comme une réponse, un objet brillant tomba du lit nuptial, sur la noire fourrure, avec un bruit métallique (...)

*L'abandonné se baissa, le saisit, et un sourire sublime illumina son visage en reconnaissant cet objet : c'était la clef du tombeau.*¹

Ce *N* attire l'attention sur l'objet et brouille la distinction déictique / anaphorique : on peut l'interpréter comme anaphore de « un objet », présent dans le cotexte.

L'indéfini désigne un objet non identifié. Le comte d'Athol saisit l'objet et le reconnaît ; « cet objet », par la valeur déictique du démonstratif indique le fait que l'objet est connu par le comte, puisqu'il se trouve dans sa présence ; le référent en est encore inconnu pour le lecteur. Ce sera seulement le modifieur (spécifique aux emplois cataphoriques du démonstratif²) qui l'identifiera : « la clef du tombeau ».

Le démonstratif mime la présence de l'objet sous les yeux du lecteur, lui permettant ainsi d'entrer dans la conscience du personnage. Le lecteur aura la même réaction devant la présence textuelle de l'objet qu'a le personnage devant la présence matérielle de l'objet : sa reconnaissance. Le lecteur le reconnaît par un rappel rapide de l'histoire qu'il est en train de lire.

La présence d'un tel objet est la preuve du surnaturel car seule Véra aurait pu avoir laissé la clef du tombeau. Ce n'est qu'elle qui aurait pu y avoir accès, étant donné que le comte, après avoir refermé le sépulcre, avait jeté la clef à l'intérieur du tombeau. Sa résolution était bien claire : de ne plus y retourner. Par contre, Véra, si elle était vive, aurait pu avoir la clef du tombeau. Véra meurt de nouveau au moment où le comte, « frappé d'une réminiscence fatale », dit « mais tu es morte », doutant ainsi de son existence, une existence ressuscitée qui ne semble que le produit de l'imagination, de la folie ou du rêve. Personnage et lecteur sont tous les deux guidés vers cette interprétation. Tombant du lit nuptial, la clef du tombeau propose une lecture fantastique, car après avoir conclu à l'imagination, le personnage trouve cet objet étrange qu'il se souvient d'avoir manipulé dans le monde de sa veille mais dont l'apparition devrait être impossible. La formule finale, « cet objet », montre par le « geste » du locuteur un objet sur lequel celui-ci veut attirer l'attention. Tout en brouillant les limites entre emploi déictique et emploi non-

¹ Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, *op.cit.*, p. 56.

² Dominique Maingueneau note à propos de ce type d'emploi du démonstratif qu'il « provoque l'identification immédiate du référent en fournissant grâce aux modifieurs du nom les propriétés qui permettent de justifier une telle identification. » Maingueneau, D., *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Nathan/HER, Paris, 2000, p. 173.

déictique, le démonstratif joue avec la mémoire du lecteur qui se voit forcer d'employer tous les moyens d'identification du référent et donc d'avoir toujours l'histoire présente à l'esprit comme un tout.

Dans le processus de lecture, la clef d'argent annoncée cataphoriquement par la structure démonstrative passe du statut de lisible au statut de perceptible, l'objet ainsi rendu perceptible a finalement le rôle d'apporter aux yeux du lecteur, de lui « montrer » l'évidence de l'événement surnaturel.

Conclusion

Interactions, mutations, apparitions fantastiques de l'objet sont interdépendantes. L'interaction fantastique de l'objet est la rencontre de l'irréel et du réel dans un objet qui peut avoir fonction d'indice ou de symbole. Comme prêtres et magiciens sont les médiateurs entre le monde terrestre et l'au-delà, l'une des formes les plus « charmantes » d'interaction fantastique de l'objet est l'influence magique. Le plus souvent l'interaction se double de la transformation de l'objet. Dans les récits fantastiques roumains, la transformation de l'objet par la magie tient à un fantastique traditionnel, puisé à un univers de croyances populaires roumain fortement superstitieux.

L'animisme est la forme la plus ancienne de mutation que connaît l'objet. Le « sabbat d'objets » chez Gautier trouve une des expressions les plus saisissantes chez Maupassant, dans la nouvelle *Qui sait ?*

Sous l'influence de l'idéalisme, le fantastique de Villiers de l'Isle-Adam nous met devant la possibilité d'action directe de la pensée sur les objets.

Dans le fantastique intérieur, de la peur, des troubles mentaux, du spiritisme, les mutations se produisent au niveau des objets les plus familiers qui formaient l'univers clos et rassurant du héros.

L'apparition d'un objet à la fin du récit peut déconcerter le héros et le narrateur, car après avoir conclu à une interprétation naturelle, logique, le personnage trouverait, comme par hasard, devant soi, un objet étrange auquel il est entré en contact au cours de son expérience supposée imaginée (rêvée, fruit de la folie ou de l'hallucination), car surnaturelle.

La mutation que subit la lettre dans *Remember* n'est point le résultat de quelque magie, mais d'une action volontaire exercée par le narrateur. L'objet trouvé au début du récit ne provoque aucun scandale. Il provoque seulement la résurrection d'un moment grâce à la mémoire déclenchée par la découverte de la lettre. Tout y est mystère et surtout volonté de mystère. C'est ainsi que s'explique le geste final du narrateur de faire brûler l'objet qui, traditionnellement, aurait servi à témoigner d'un événement étrange. Décision à effet métadiscursif, puisque la destruction de la lettre coïncide avec la construction du récit-même, trait du modernisme de l'écriture.

Des expériences fantastiques différentes... L'objet y est pourtant un élément particulier à rôle important : générateur du fantastique et trace de l'expérience surnaturelle; sujet et objet, agent et patient. Plus encore, il fait relais entre réel, irréel et fiction ; il sert de base à la construction du « réel » objectif et devient support des « déviations » fantastiques, ayant en même temps, paradoxalement, la responsabilité d'entretenir l'illusion de vérité / réalité / objectivité des événements étranges, bizarres, impossibles, surnaturels.

Conclusion générale

« *Tout le monde dit et répète « fantastique ». Il faut faire attention aux mots. Ne pas les répéter à tout bout de champ. Ni les employer à tort ou à travers, les uns pour les autres, en racontant des mensonges. Autrement, les mots s'usent. Et parfois, il est trop tard pour les sauver. »*

On aura reconnu les mots d'Erik Orsenna¹, que nous avons adoptés et adaptés pour la problématique qui nous occupe, en substituant le terme « fantastique » à la phrase « je t'aime » qui figurait dans le texte original.

Il faut faire attention aux mots. Combien de fois se sera-t-on exclamé dans les circonstances les plus diverses : « C'est fantastique ! ». Et combien de fois encore nous nous sommes exclamés, nous aussi, devant un texte : « c'est vraiment fantastique ! » ; Jouissance première de la lecture... Et quelle précaution, maintenant, à faire usage de ce vocable. C'est justement cet aspect onomastique, histoire du passage d'un mot à un genre, qui a constitué pour nous un grand défi, puisque derrière ce terme général il a fallu chercher l'identité du genre mais surtout la modalité qui soit commune à des textes qui peuvent sembler hétérogènes, d'autant plus que notre entreprise a impliqué aussi ce que Brunel nommait un « passage », passage d'un espace littéraire à l'autre.

Certes, le fantastique peut être envisagé en tant qu'attitude mentale, modalité subjective de se rapporter au monde par déformation, négation, modification, exagération de ses données. Mais cela signifie plutôt s'interroger sur une ontologie du fantastique.

Le fantastique littéraire français connaît son grand essor et la célébrité au XIX^e siècle. L'on parle même à ce propos de « fantastique classique ». Deux figures étrangères, Hoffmann et Poe, sont particulièrement liées à l'histoire du fantastique littéraire français. Avec le premier, les Français proposent un mot, une étiquette à coller à des récits qui ne sauraient entrer dans un moule déjà connu (tel avait été le cas du *Diable amoureux* de Cazotte), mais la réception d'Hoffmann est surtout le prétexte à un débat théorique autour de la nouvelle manière d'écrire et autour d'une littérature « prise au sérieux » (Nodier).

¹ Orsenna, E., *La grammaire est une chanson douce*, Editions Stock, 2001, p. 99.

Avec Poe, l'on va plus loin dans ce "fantastic mode of writing", vers une codification de la technique fantastique, mais aussi vers l'intériorisation du fantastique. La science et la logique sont mises au service de l'art littéraire et plus encore, de l'imaginaire. Gautier et Mérimée assurent en France la continuité entre les deux vagues d'écriture fantastique.

Le fantastique roumain est plus pauvre au XIX^e siècle. Ce n'est qu'après la seconde moitié que les écrivains roumains font l'expérience du fantastique. Mais Eminescu inaugure le genre par un chef d'œuvre, *Le Pauvre Dionis*, point convergent des topoï fantastiques (le thème romantique du rêve dans le rêve, le voyage dans le temps et dans l'espace, le personnage solitaire, épris de métaphysique et d'astrologie). Eminescu y réunit le discours philosophique, le discours magique populaire, le discours astrologique, le discours historique dans un brouillage intermittent des limites entre rêve et réalité, entre présent et passé, entre présent et avenir. Nul étonnement que la réaction immédiate soit de nommer la nouvelle une « élucubration philosophique », « une extravagance », chose qui rappelle la réception d'Hoffmann et la critique véhémement qu'en avait faite Walter Scott.

La première étape du fantastique roumain a été identifiée par Ioan Vultur justement au processus de constitution du nouveau contrat de lecture qu'impose le fantastique. Les récits de Caragiale, ainsi que ceux de Gala Galaction soumis à notre analyse entrent dans ce processus.

Nier la vocation du fantastique des écrivains roumains ? Ce serait gommer une partie importante de l'œuvre des écrivains roumains du XX^e siècle tels que : Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Cezar Petrescu, Adrian Maniu, Ion Minulescu, Ion Vinea ou encore Pavel Dan, V. Benes, Emil Botta, V. Papilian, Laurențiu Fulga, Dinu Nicodin, Oscar Lemnar, Ștefan Bănulescu, A. E. Baconsky.

Pourquoi avoir alors choisi ces écrivains, Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale, Gala Galaction, Mateiu Caragiale, plutôt que d'aller chercher du matériel fantastique chez ces autres auteurs où le fantastique est plus qu'une expérience singulière ? Parce que c'est avec des récits tels que *Sărmanul Dionis* (*Le Pauvre Dionis*), *La hanul lui Mânjoală* (*A l'Auberge de Manjoala*), *O făclie de Paște* (*Un cierge pascal*), *Moara lui Călifar* (*Le Moulin de Călifar*), *Copca Rădvanului* (*Le Trou du Carrosse*) que se forme une modalité d'écriture fantastique roumaine et un modèle de réception du fantastique. Le fantastique roumain se différencie par rapport à son équivalent français par une composante folklorique fortement marquée, d'où cette pratique de la critique roumaine qui opère avec

des « sous-catégories » du fantastique, à tel point que l'on multiplie à l'infini « les fantastiques »: le fabuleux féérique, le miraculeux de la mythologie autochtone, le fantastique absurde, le fabuleux folklorique, le miraculeux mythico-magique, le fantastique énigmatique, le fantastique légendaire, les hypostases fantastico-sataniques, etc.

C'est peut-être par trop de cohabitation avec le « nébuleux » (populaire et par cela familier) que le fantastique a mis du temps à s'imposer dans la conscience littéraire roumaine en tant que genre, le besoin de mystère s'étant ouvertement manifesté dans les légendes, dans les ballades, dans une création de type populaire et orale.

Cette « cohabitation », cette familiarité avec le monde surnaturel des croyances et des superstitions populaires permet à Ion Luca Caragiale de jouer habilement, finement, voire perfidement, avec le familier, l'allusion érotique, les symboles « sataniques », la suggestion du magique, la question du réel, l'adjuvant alcoolique, l'errance nocturne. *La hanul lui Manjoala (A l'auberge de Manjoala)* est en ce sens un « échantillon » de fantastique fin, à dosage mathématique, où des éléments inquiétants, à peine observables, surgissent dans un univers familier et rassurant, ouvrant ainsi la voie à l'interprétation surnaturelle. Tantôt le soupçon du surnaturel (ici l'ensorcellement) est miné par un certain aspect badin de l'allusion sexuelle, tantôt cette dernière est mise dans l'ombre par le soupçon du surnaturel. D'ailleurs, il y aurait grand profit à relire cet usage badin de l'élément fantastique, plus fort encore dans d'autres récits de Caragiale (qui n'entrent pas dans le corpus étudié – *Calul dracului, Kir Ianulea*) pour mieux découvrir la saveur de la langue, le sarcasme, l'ironie mordante, l'humour noir d'un écrivain français toujours assez peu connu en Roumanie – Marcel Aymé. Saveur de la langue mise au service de la suggestion du surnaturel – voilà ce qui fait le délice du récit *La hanul lui Manjoala (A l'auberge de Manjoala)*.

Mais de l'autre côté le climax du point de vue de la complexité et du raffinement de la construction de la trame fantastique est touché par *Véra* de Villiers de l'Isle-Adam, le récit fantastique par excellence, dont la lecture exerce sur nous, à chaque fois, du magnétisme, du charme, de la jouissance, de la perplexité. Chaque détail, chaque élément dans *Véra* soutient l'idée centrale de notre étude : comportant deux ordres, réel et surnaturel, le récit fantastique instaure une tension entre les deux, puisque le texte va dans le sens de la représentation de ce qui ne devrait (à lire aussi comme « ne pourrait ») pas être. Il y a tension entre le réel vraisemblable et un surnaturel dont l'acceptation

supposerait la transgression des lois logiques, tension causée par le fait que le texte s'efforce de « vraisemblabliser » ce dernier, ce qui implique aussi, une menace du premier.

Se pose alors la question de la poétique du fantastique, en d'autres termes d'une rhétorique, effort et art de persuasion quant à la « réalité » de la chose surnaturelle, moyennant (i) le dire en chuchotement - la suggestion – ou (ii) le dire à haute voix qui devient plutôt spectacle hypervisible, « monstration ».

La construction des univers dans le fantastique est sous le signe du double : à la fois un travail de ressemblance et un travail d'écart, de décomposition et de subversion. Le double mouvement de composition et décomposition touche aussi le niveau textuel, le discours figuré devient ainsi un lieu tout autant de garantie que de sape.

Le discours figuré est porteur de valences à effet spécial dans le récit fantastique, puisqu'il est chargé de mettre devant le lecteur la possibilité de l'impossible, de revêtir le texte d'un manteau magique qui mette le lecteur en contact avec le mystère, l'inexplicable, le bizarre, le magique.

Le discours fantastique s'apparente au « merveilleux hyperbolique » par sa tendance à procéder par une excessive visibilité figurale dans les épisodes de confrontation avec le surnaturel, de *monstration* du surnaturel (*Sărmanul Dionis*, *Qui sait ?*, *Moara lui Călifar*). Comme toute figure est avant tout, par son sens littéral, une micro-fiction (G. Genette), le récit fantastique peut ainsi actualiser et développer dans sa fiction le sens propre d'une expression figurée ; le discours figuré devient générateur de fantastique par la littéralisation du figuré, mais aussi démonstration (d'une idée développée par la trame fantastique) (*Véra*, *Sărmanul Dionis*).

Finalement, le principe de la scission entre croire et savoir (Kerbrat-Orecchioni, *via* Freud), marque caractéristique du récit fantastique, surtout si l'on tient compte des définitions de celui-ci en termes d' « hésitation » ou d'« indétermination », nous a servi d'instrument dans la fameuse dichotomie fantastique / merveilleux. Dans le merveilleux, le discours figuré s'inscrit, au même titre que les formules initiale et finale, dans un rituel stylistique qui instaure un pacte de lecture spécifique : le « savoir » (que c'est une convention) est plus fort que « le croire » (à la réalité des faits évoqués). Par contre, dans le fantastique, le discours figuré comporte des éléments brouilleurs du décryptage

conventionnel du figuré : le « croire » au sens littéral, quelque étonnant / fantastique que ce sens littéral puisse être, mine le « savoir » rationnel.

Au terme de ce périple, il nous faut résumer la question de la (dé)construction : (i) *(Dé)construction* au niveau d'une onomastique, car le terme « fantastique » est associé aux récits d'Hoffmann dans la traduction fautive de Loève-Weimars et un discours théorique et critique est construit à partir de Charles Nodier ; (ii) *(Dé)construction* au niveau de l'identité générique du fantastique. D'un côté, par la composante surnaturelle, le fantastique puise ses sources, surtout thématiques, à la matière des mythes, des textes religieux, des croyances et superstitions populaires, des légendes et des idéologies ou des pratiques occultes, des progrès scientifiques, de la philosophie des temps, de tout ce qui met en question l'homme envisagé dans son rapport avec le monde et l'inquiétude qui l'habite. De l'autre côté, le remaniement fantastique (la poétique fantastique) consiste à construire un rapport fantastique entre le réel et les autres éléments généralement considérés comme surnaturels, invraisemblables ou impossibles (donc illogiques) donnés pourtant comme sérieux, perceptibles et donc réels ; (iii) *(Dé)construction* des modèles étrangers – jeu de traduction chez I.L.Caragiale, imitation chez N. Gane, etc. - et construction d'un discours fantastique autochtone ; (iiii) *(Dé)construction* en tant que poétique du fantastique : plus la construction de la réalité est solide, plus son brouillage devient inquiétant, d'autant plus qu'il coïncide avec la (re)construction d'un surnaturel qui se fait voir d'emblée ou se laisse deviner petit à petit.

Conclure ? Et si c'était à refaire, à commencer à cet endroit-même ? Nous nous poserions peut-être les mêmes questions, et nous craindrions ce sentiment terrible de l'impuissance à maîtriser, à contrôler de manière totale et cohérente cette catégorie de produit artistique (littéraire) dont le mot d'ordre est l'incertitude, l'incertitude, l'incertitude.

Denis Mellier faisait une observation critique, derrière laquelle on peut même déceler une sorte de regret en ce qui concerne le trajet de l'histoire critique du fantastique qui a privilégié le « réel », la perception de la réalité derrière la figuration extraordinaire, bref une « herméneutique » du fantastique, au détriment de l'autre aspect du fantastique, le surnaturel. L'on risque de recevoir, nous aussi, la même critique en ce qui concerne l'insistance sur le processus de construction « réaliste » du surnaturel. Mais si c'était vraiment à refaire, nous prendrions comme sources des textes contemporains ou des textes

parus dans la seconde moitié du XX^e siècle, nous parcourions donc le chemin en sens inverse – histoire de vérifier si tous les chemins mènent à ... la (dé)construction fantastique.

ANNEXE

CITATIONS DE POE EN ANGLAIS

The Cask of Amontillado

(pp. 881-888)

‘Nitre?’ he asked, at length.

‘Nitre,’ I replied. ‘How long have you had that cough?’ (p.883)

‘Drink’, I said, presenting him the wine. (p.883)

‘Come,’ I said with decision, ‘we will go back; your health is precious. You are rich, respected, admired, beloved; you are happy, as once I was. You are a man to be missed. For me it is no matter. We will go back; you will be ill, and I cannot be responsible. Besides, there is Luchesi –’ (p.883)

‘These vaults,’ he said, ‘are extensive.’

‘The Montresors,’ I replied, ‘were a great and numerous family.’ (p.883)

A Tale of Jerusalem

(pp. 1-4)

‘Let us hurry to the walls,’ said Abel-Phittim to Buzi-Ben-Levi and Simeon the Pharisee, on the tenth day of the month Thammuz, in the year of the world three thousand nine hundred and forty-one – ‘let us hasten to the ramparts adjoining the gate of Benjamin, which is in the city of David, and overlooking the camp of uncircumcised; for it is the last hour of the fourth watch, being sunrise; and the idolaters, in fulfillment of the promise of Pompey, should be awaiting us with the lambs for the sacrifices.’ (p.1)

‘On the contrary, between the level of the ditch and the basement of the rampart, sprang up a perpendicular cliff of two hundred and fifty cubits, forming part of the precipitous Mount Moriah. So that when Simeon and his associates arrived on the summit of the tower called

Adoni-Bezek – the loftiest of all the turrets around about Jerusalem, and the usual place of conference with the besieging army – they looked down upon the camp of the enemy from an eminence excelling by many feet that of the Pyramid of Cheops, and, by several, that of the temple of Belus.’ (p. 2)

‘This wall was adorned, at regular interspaces, by square towers of white marble; the lowest sixty, and the highest one hundred and twenty cubits in height.’ (p. 2)

‘Simeon, Abel-Phittim, and Buzi-Ben-Levi, were the Gizbarim, or sub-collectors of the offering, in the holy city of Jerusalem.’ (p. 1)

The System of Doctor Tarr and Professor Fether

(pp. 726-743)

‘*Mon dieu!* Ma’m’selle Salsafette!’ here cried a dozen voices at once. ‘What are you about? – forbear! – that is sufficient!- we see, very plainly, how it is done! – hold! hold!’ and several persons were already leaping from their seats to withhold the Medicean Venus, when the point was very effectually and suddenly accomplished by a series of loud screams, or yells, from some portion of the main body of the *château*.’ (p. 736)

‘We had a fellow here once,’ said a fat little gentleman, who sat at my right, - ‘a fellow that fancied himself a tea-pot; and by the way, is it not especially singular how often this particular crotchet has entered the brain of the lunatic? There is scarcely an insane asylum in France which cannot supply a human tea-pot. Our gentleman was a Britannia-ware tea-pot, and was careful to polish himself every morning with buckskin and whiting.’ (p. 732)

‘Hold your tongues, every one of you!’ said my host, in a great rage. Where upon the whole company maintained a dead silence for nearly a minute. As for one lady, she obeyed Monsieur Maillard to the letter, and thrusting out her tongue, which was an excessively long one, held it very resignedly, with both hands, until the end of the entertainment.’

(p. 737)

‘And then, perhaps, this *Clos de Vougeôt* is a little heady, you know – a little *strong* – you understand, eh?’ (p. 738)

The Masque of The Red Death

(pp. 604-609)

‘He had directed, in great part, the movable embellishments of the seven chambers, upon occasion of this great *fête*; and it was his own guiding taste which had given character to the masqueraders. Be sure they were grotesque. There were much glare and glitter and piquancy and phantasm – much of what has been since seen in ‘Hernani’. There were arabesque figures with unsuited limbs and appointments.’ (p. 606)

Poe, E. A., *The Complete Stories*, Everyman’s Library (1908, 1992), London, 1999.

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES* :

BARBEY D'AUREVILLY, J., *Les Diaboliques*, E. Dentu éditeur, Paris, 1874. (édition princeps)

BARBEY D'AUREVILLY, J., *Les Diaboliques (Le Dessous de cartes d'une partie de whist, Le Rideau cramoisi)*, Collection Folio Classique, Edition dérivée de la Bibliothèque de la Pléiade (1973, 2003), Editions Gallimard, Paris, 2005. (édition citée)

CARAGIALE, I.L., *Trei novele (O făclie de Paște)*, Tip. Gutenberg, J. Göbl, București, 1892. (édition princeps)

- *O făclie de Paște*, in *Convorbiri literare*, XXIII, nr. 5, 1 august 1889.

CARAGIALE, I.L., *Momente (La Hanul lui Mânjoală, La Conac)*, Editura „Ancora”, București, 1901. (édition princeps)

- *La Hanul lui Mânjoală*, in *Revista ilustrată Gazeta Săteanului*, XV, nr.1, (288), 5 februarie 1898.

- *La Conac*, in *Gazeta Săteanului*, XVII, nr. 2, 5 martie 1900.

CARAGIALE, I.L., *Reminiscente (O balercă de Amontillado, Masca)*, Volum postum, Editura Flacăra, București, 1915. (édition princeps)

- *O balercă de Amontillado*, in *Epoca literară*, I, nr. 8, 3 iunie 1896.

- *Masca*, in *Epoca literară*, I, nr. 1, 15 aprilie 1896.

CARAGIALE, I.L., *Opere*, IV (*O întâmplare la Ierusalim, Sistema doctorului Catran și a profesorului Pană*), Ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București, 1938. (édition princeps)

- *O întâmplare la Ierusalim*, in *Timpul*, 31 mai 1878.

- *Sistema doctorului Catran și a profesorului Pană*, in *Timpul*, 1,2,3,4 iunie 1878.

CARAGIALE, I.L., *Opere*, I, *Proză literară (La Hanul lui Mânjoală, O făclie de Paște, La Conac, O balercă de Amontillado, Sistema doctorului Catran și a profesorului Pană, O întâmplare la Ierusalim, Masca)*, Academia Română, Colecția „Opere fundamentale”, Editura Univers enciclopedic, București, 2000. (édition citée)

CARAGIALE, M.I., *Remember*, Editura Cultura Națională, București, 1924. (édition princeps)

CARAGIALE, M.I., *Opere (Remember)*, Academia Română, Colecția „Opere fundamentale”, Editura Univers enciclopedic, București, 2001. (édition citée)

CAZOTTE, J., *Le Diable amoureux, nouvelle espagnole*, Naples, 1772. (édition princeps)

* Nous indiquons entre parenthèses les textes auxquels nous faisons référence dans la thèse.
Indicăm între paranteze textele la care ne referim în teză.

- CAZOTTE, J., *Le Diable amoureux*, Flammarion, Paris, 1979. (édition citée)
- EMINESCU, M., *Proză și versuri (Sărmanul Dionis, Făt-Frumos din Lacrimă)*, Editor, V.G. Mortun, Iași, 1890. (édition princeps)
- *Făt-Frumos din Lacrimă*, in *Convorbiri literare*, IV, nr. 17, 1 noiembrie 1870.
 - *Sărmanul Dionis*, in *Convorbiri literare*, VI, nr. 9, 1 decembrie 1872.
- EMINESCU, M., *Opere II. Proză. Teatru. Literatură populară (Sărmanul Dionis, Făt-Frumos din Lacrimă)*, Academia Română, Colecția „Opere fundamentale”, Editura Univers enciclopedic, București, 1999. (édition citée)
- ERCKMANN-CHATRIAN, *Histoires d'Alsace et de Lorraine (Mon illustre ami Selsam)* Omnibus, 1999. (édition citée)
- GALACTION, G., *Bisericuța din Răzoare (Moara lui Călifar, Copca Rădvanului)*, Editura „Vieții românești”, Iași, 1914. (édition princeps)
- *Moara lui Călifar*, in *Literatură și artă română*, an VI, nr. 3, 25 martie 1902.
 - *Copca Rădvanului*, in *Revista idealistă*, an V, nr. 2, februarie 1907.
- GALACTION, G., *Moara lui Călifar (Copca Rădvanului, Moara lui Călifar)*, Editura Minerva, București, 1973. (édition citée)
- GAUTIER, Th., *Une larme du diable (Omphale, histoire rococo ; La morte amoureuse)*, 3^e édition, Paris, Desessart, 1839. (édition originale pour *Omphale, histoire rococo* et *La morte amoureuse*)
- *Omphale. Histoire Rococo*, in *Journal des gens du monde* (sous le titre *Omphale ou la tapisserie amoureuse*), 7 février 1834. Recueilli dans *Une larme du diable*, Desessart, Paris, 1839 et dans *Nouvelles*, Charpentier éditeur, 1845.
 - *La morte amoureuse*, in *La Chronique de Paris*, 23 et 26 juin 1836. Recueilli dans *Une larme du diable*, Desessart, Paris, 1839 et dans *Nouvelles*, Charpentier éditeur, 1845.
- GAUTIER, Th., *Romans et contes (Arria Marcella, Le Club des Hachichins, Le pied de momie)*, Charpentier, Paris, 1863. (édition princeps)
- *Le Club des Hachichins*, in *La Revue des Deux Mondes*, le 1^{er} février 1846. Inséré dans *Partie carrée*, Hippolyte Souverain, 1851, et dans *Romans et contes*, Charpentier éditeur, Paris, 1863.
 - *Le pied de momie*, in *Le Musée des familles*, septembre 1840. Recueilli dans *La Peau de tigre*, Hippolyte Souverain, 1852 et dans *Romans et contes*, Charpentier éditeur, Paris, 1863.
 - *Arria Marcella, souvenir de Pompéi*, dans *La Revue de Paris*, le 1^{er} mars 1852. Recueilli dans *Un trio de romans*, Victor Lecou, 1852, et dans *Romans et contes*, Charpentier éditeur, Paris, 1863.
 - *La cafetière*, in *Le Cabinet de lecture*, 4 mai 1831. Recueilli dans *La Peau de tigre* (sous le titre d'Angéla), Hippolyte Souverain, 1852, et dans

La Peau de tigre, 2^e édition (sous le titre de *La Cafetière*), Michel Lévy, 1866.

GAUTIER, Th., *Récits fantastiques (Omphale. Histoire Rococo, Arria Marcella, La Morte Amoureuse, Le Club des Hachichins, La cafetière, Le pied de momie)*, GF Flammarion (rééd.), Paris, 1981. (édition citée)

HOFFMANN, E.T.A., *Contes fantastiques*, traduction de A. Loève-Veimars, Paris, Renduel, 1830. (édition princeps)

HOFFMANN, E.T.A., *Le Vase d'or*, in *Contes. Fantaisies à la manière de Callot, Tirées du Journal d'un voyageur enthousiaste 1808 -1815*, Préface de Claude Roy, Traduction d'André Espiau de la Maëstre pour *Le Vase d'or*, Collection Folio, Editions Gallimard, 1994. (édition citée)

MAUPASSANT, Guy de, *Clair de Lune (Apparition, La nuit)*, E. Monnier, Paris, 1884. (édition princeps)

- *Apparition*, in *Le Gaulois*, 4 avril 1883. Recueilli dans *Clair de Lune*, E. Monnier, Paris, 1884. (édition princeps)

- *La nuit*, in *Le Gil Blas*, 14 juin 1887, sous le titre : *Cauchemar*. Recueilli dans *Clair de lune*, E. Monnier, Paris, 1884. (édition princeps)

MAUPASSANT, Guy de, *La petite Roque (La Peur)*, V. Havard éditeur, Paris, 1886.

- *La Peur*, in *Le Figaro*, 25 juillet 1884. Recueilli dans *La petite Roque*, V. Havard éditeur, Paris, 1886. (édition princeps)

MAUPASSANT, Guy de, *L'inutile beauté (Qui sait ?)*, V. Havard, Paris, 1890. (édition princeps)

- *Qui sait ?*, in *L'écho de Paris*, 6 août 1890. Recueilli dans *L'inutile beauté*, édition originale, V. Havard, Paris, 1890. (édition princeps)

MAUPASSANT, Guy de, *Les contes du jour et de la nuit (La Main)*, C. Marpon et E. Flammarion éditeurs, Paris, 1885. (édition princeps)

- *La Main*, in *Le Gaulois*, 23 décembre 1883. Recueilli dans *Les contes du jour et de la nuit*, C. Marpon et E. Flammarion éditeurs, Paris, 1885. (édition princeps)

MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla*, Deuxième version, P. Ollendorff éditeur, Paris, 1887. (édition princeps)

MAUPASSANT, Guy de, *Boule-de-suif (La Chevelure)*, A. Magnier éditeur, Paris, 1897. (édition princeps)

- *La Chevelure*, in *Le Gil Blas*, 13 mai 1884. Recueilli dans *Boule-de-suif*, A. Magnier éditeur, Paris, 1897. (édition princeps)

MAUPASSANT, Guy de, *Contes fantastiques complets (La Peur, Apparition, La Nuit, Qui sait ?, La Main, Le Horla, La Chevelure)*, Editions Marabout, 2005. (édition citée)

MÉRIMÉE, P., *Dernières nouvelles (Lokis)*, Michel-Lévy frères, Paris, 1873. (édition princeps)

- *Lokis*, in *La Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1869, sous le titre de *Le manuscrit du professeur Wittenbach*.

MÉRIMÉE, P., *Lokis*, in *Nouvelles complètes*, II, *Carmen et treize autres nouvelles*, Editions Gallimard, 1965. (édition citée)

MÉRIMÉE, P., *Colomba (La Vénus d'Ille)*, Magen et Comon éditeurs, Paris, 1841. (édition princeps)

- *La Vénus d'Ille*, *La Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1837.

MÉRIMÉE, P., *La Vénus d'Ille*, in *Récits fantastiques. Nodier. Balzac. Mérimée. Gautier*, Collection « Lire et voir les classiques », dirigée par Cl. Aziza, Préface et commentaires de D. Mortier, Presses Pocket, Paris, 1992. (édition citée)

NODIER, Ch., *Les cent-et-une nouvelles nouvelles des Cent-et-un, ornée de cent-et-une vignettes, (Jean-François les Bas-Bleus)*, Ladvocat, Paris, 1833. (édition princeps)

NODIER, Ch., *Le Salmigondis, contes de toutes les couleurs (La Combe de l'homme mort)*, t.XI, H. Fournier, Paris, 1833. (édition princeps)

NODIER, Ch., *Contes (Jean-François les Bas-Bleus, La Combe de l'homme mort)*, Edition de P.-G. Castex, Editions Garnier, Paris, 1961. (édition citée)

NODIER, Ch., *Inès de Las Sierras*, Dumont, Paris, 1837. (édition princeps)

- *Inès de Las Sierras*, in *La Revue de Paris*, mai-juin 1837.

NODIER, Ch., *Récits fantastiques (Inès de Las Sierras)*, Collection « Lire et voir les classiques », dirigée par Cl. Aziza, Préface et commentaires de D. Mortier, Presses Pocket, Paris, 1992. (édition citée)

POE, E. A., *Œuvres complètes (La Barrique d'Amontillado, Le Système du docteur Goudron et du Professeur Plume, Un événement à Jérusalem, Le Masque de la Mort Rouge)*, traduites par Charles Baudelaire, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1951. (édition citée)

VILLIERS de L'ISLE-ADAM, Auguste de, *Contes cruels*, C. Lévy éditeur, Paris, 1883. (édition princeps)

- *L'Intersigne*, in *La Revue des lettres et des arts*, 8 décembre 1867, 12 janvier 1868.

- *Le Convive des dernières fêtes*, in *La Revue du Monde nouveau*, 1^{er} mars 1874 (sous le titre *Le Convive inconnu*).

- *Véra*, in *La Semaine parisienne*, 7 mai 1874.

VILLIERS de L'ISLE-ADAM, Auguste de, *Contes cruels (L'Intersigne, Véra, Le Convive des dernières fêtes)*, Editions Garnier-Flammarion, Paris, 1980. (édition citée)

II. OUVRAGES CRITIQUES CONSACRÉS AU FANTASTIQUE

1. LIVRES

BARONIAN, J.B., *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, (Ed. Stock, Paris, 1978), rééd., Editions La Renaissance du livre, Tournai, Belgique, 2000.

BESSIÈRE, I., *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Librairie Larousse, Paris, 1974.

BIBERI, I., *Eseuri literare, filosofice și artistice*, Cap. „Fantasticul, atitudine mentală”, Editura Cartea Românească, București, 1982.

BOUVET, R., *Etranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique dans la littérature*, Collection L'Univers des discours, Balzac-Le Griot éditeur, Québec, 1998.

BOZZETTO, R., *L'Obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Publications de l'Université de Provence, Aix-Marseille I, 1992.

BOZZETTO, R., *Le fantastique dans tous ses états*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2001.

BOZZETTO, R., *Fantastique et mythologies modernes*, Collection Regards sur le Fantastique, Publications de l'Université de Provence, 2007.

CAILLOIS, R., *Au cœur du fantastique*, Editions Gallimard, Paris, 1965.

CAILLOIS, R., *În inima fantasticului*, trad. de Iulia Soare, Editura Meridiane, București, 1971.

CAILLOIS, R., *Approches de l'imaginaire*, (Editions Gallimard, Stock, 1970), rééd., NRF, Editions Gallimard, Paris, 1974.

CASTEX, P. – G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris, 1951.

CHELEBOURG, C., *Le Surnaturel*, Armand Colin, Paris, 2006.

CIOBANU, N., *Întâlnirea cu opera*, Cap. „I. L. Caragiale : Duh balcanic și satanism – structuri ale fantasticului”, Editura Cartea Românească, București, 1982.

CIOBANU, N., *Între imaginar și fantastic în proza românească*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

CIOPRAGA, C., *Personalitatea Literaturii Române*, Editura Junimea, Iași, 1973.

CIOPRAGA, C., *La personnalité de la littérature roumaine*, Traduction de Rica Ionescu-Voisin, Editions Junimea, Iași, 1975.

DAN, S. P., *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, București, 1975.

DAN, S. P., *Fețele fantasticului : delimitări, clasificări și analize*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

FABRE, J., *Le miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, José Corti, Paris, 1992.

- FINNÉ, J., *La littérature fantastique: Essai sur l'organisation surnaturelle*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1980.
- GHIDIRMIC, O., *Proza românească și vocația fantasticului*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2005.
- GOIMARD, J., *Critique du fantastique et de l'insolite*, Editions Pocket, Paris, 2003.
- GREGORI, I., *Povestirea fantastica. Singura literatura esentială. Balzac, Villiers de l'Isle-Adam, Pieyre de Mandiargues*, Colecția Sinteze, Editura DU Style, 1996.
- MALRIEU, J., *Le fantastique*, Hachette, Paris, 1992.
- MARINO, A., *Dicționar de idei literare*, Cap. „Fantasticul”, Editura Eminescu, București, 1973.
- MELLIER, D., *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Editions Champion, Paris, 1999.
- MICA, A., *Trilogia Fantasticului Romantic*, Editura Miron, București, 2003.
- MILLET, G., LABBÉ, D., *Le fantastique*, (Editions Ellipses, Paris, 2000), rééd., Collection Sujets, Editions Belin, 2005.
- MILNER, M., *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Corti, Paris, 1960.
- MILNER, M., *La Fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, PUF, Paris, 1982.
- PELOSATO, A., *Fantastique. Des auteurs et des thèmes*, Editions Naturellement, 1998.
- PIERROT, J., *Merveilleux et fantastique. Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du Romantisme à la Décadence (1830-1900)*, Service de Reproduction de Thèses, Université de Lille III, 1975.
- POPESCU, I. R., *Proza fantastică românească. Structuri narative și conversaționale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.
- PRINCE, N., *Le fantastique*, Armand Colin, Paris, 2008.
- PRINCE, N., GUILLAUD, L., direction, *L'Indicible dans les œuvres fantastiques et de science-fiction*, CERLI, Michel Houdiard Editeur, 2008.
- PROPP, V. I., *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, traducere de Radu Nicolau, Editura Univers, București, 1973.
- RETINGER, Joseph H., *Le conte fantastique dans le Romantisme français*, Thèse de doctorat d'université, présentée à la Faculté des Lettres de Paris, Bernard Grasset Editeur, Paris, 1909.
- SCHNEIDER, M., *Histoire de la littérature fantastique en France*, Editions Fayard, Paris, 1985.
- SIMION, E., *Fragmente critice III, Mit. Mitizare. Mistificare*, Cap. „Caragiale. Reveria gastronomică. Prozatorul fantastic”, Fundația Scrisul Românesc, Univers Enciclopedic, București, 1999.
- STEINMETZ, J.-L., *La littérature fantastique*, Collection *Que sais-je ?*, PUF, Paris, 1990.
- TODOROV, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, (Editions du Seuil, 1970), rééd., Collection Points, Editions du Seuil, Paris, 1976.

VAX, L., *L'Art et la littérature fantastiques*, (PUF, 1960), 4^e édition mise à jour, Collection *Que sais-je ?*, PUF, Paris, 1974.

VAX, L., *La séduction de l'étrange. Etude sur la littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965.

VULTUR, I., *Narațiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, Editura Minerva, București, 1987.

CAILLOIS, R., *Obliques, précédé d'Images, Images*, (Editions Stock, 1975, 1^{ère} édition), rééd., NRF, Editions Gallimard, 1987.

2. ARTICLES ET PRÉFACES

AMPERE, J.-J., « *Biographie et œuvres posthumes d'Offmann, publiées par M. Hitzig* (Allemagne. Hoffmann, Aus Hoffmann's Leden und Nachlass, herausgegeben von Hitzig, Berlin, 1822) », in *Le Globe. Recueil philosophique et littéraire*, Paris, Samedi, 2 août 1828, article signé par J.-J. A (Ampère), pp. 558-559.

BELLEMIN – NOËL, J. « Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques », in *Littérature*, no. 2, mai 1971, Larousse, Paris, pp.103-118.

BOZZETTO, R., « Une (H)histoire (du) fantastique a-t-elle une signification? », in *Imaginaires et idéologies*, Cahiers du CERLI, Presses universitaires de Caen, 1984, pp.15-24.

CAILLOIS, R., « De la féerie à la Science-fiction », in *Anthologie du fantastique*, Editions Gallimard, 1966, pp.7-24.

CAILLOIS, R., « Introduction » à Mérimée, P., in *Contes étranges*, Collection Prestige de l'Académie Française, Vialetay, Paris, 1972.

CĂLINESCU, M., „Prefață” la Poe, E.A, *Prăbușirea Casei Usher*, vol. I, Editura pentru Literatură, București, 1965.

CIXOUS, H., « La fiction et ses fantômes », in *Poétique*, Vol.10, 1972, pp.199-216.

CLAUDON, F., *Les sources littéraires du fantastique*, communication présentée au Colloque de l'Opéra Comique, Acte III, *Le Fantastique dans l'Opéra Romantique Français*, 23-24 janvier 2009.

FONYI, A., « Délire et connaissance fantastique de la réalité : Aurélia de Nerval et Le Horla de Maupassant », in Cransac, F., Boyer, R., direction, *Figures du fantastique dans les contes et nouvelles*, Rencontres d'Aubrac 2004, Publications Orientalistes de France, 2006, pp. 92-103.

FREUD, S., « Inquiétante Etrangeté », in *Essais de psychanalyse appliquée*, Editions Gallimard, Idées, 1971, pp. 163-210.

GHEORGHITA, G., „Prefață” la Maniu, A., *Jupanul care facea aur. Proza poetica*, Editura Minerva, Bucuresti, 1975.

LEMNARU, O., „Romanul fantastic”, in *Omul și umbra*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975, pp. 234-237.

- MANOLESCU, N., „Povestirile lui V. Voiculescu”, in *Luceafarul*, Anul XIV, nr. 2 (454), 1971, p.1.
- MARIGNY, J., « Problématique d'un genre. Réflexions autour de la notion de fantastique », in *Les Cahiers du GERF* (Groupe d'études et de recherches sur le fantastique), no. 1, 1987, Université des Langues et Lettres de Grenoble, Grenoble, 1987, pp. 7-20.
- MAUPASSANT, Guy de, « Adieu Mystères », in *Le Gaulois*, 8 novembre 1881 (Le Gaulois numérisé, consultable à la BNF), p.1.
- MAUPASSANT, Guy de, « Le Fantastique », in *Le Gaulois*, no. 427, 7 octobre 1883 (Le Gaulois numérisé, consultable à la BNF), p.1.
- MILNER, M., « Introduction » à Cazotte, J., in *Le Diable amoureux*, Flammarion, Paris, 1979, pp. 9-45.
- MOLINO, J., « Trois modèles d'analyse du fantastique », in *Europe, Les Fantastiques*, no.611, 1980, pp. 12-26.
- NODIER, Ch., « Du fantastique en littérature », in *Revue de Paris*, décembre 1830, repris dans *Œuvres complètes*, t. V, *Rêveries*, Editions Slatkine Reprints, Genève, 1998.
- NODIER, Ch., « Préface de la première édition (1821) » de *Smarra ou les Démons de la nuit*, *Contes*, Edition de P.-G. Castex, Garnier, Paris, 1961.
- NODIER, Ch., « Préface Nouvelle à Smarra (1832) », *Contes*, Edition de P.-G. Castex, Garnier, Paris, 1961.
- PHILIPPIDE, Al., „Fantastic și senzațional”, in *Contemporanul*, nr. 8, 21 februarie 1969.
- PHILIPPIDE, Al., „Însemnări despre fantastic”, in *Scrieri*, Vol. IV, Editura Minerva, București, 1978, pp. 266-274.
- SCOTT, W., “On the Supernatural in Fictitious Composition: Works of Hoffmann”, (*Foreign Quarterly Review*, juillet 1827), « Du merveilleux dans le roman », *Contes fantastiques d'Hoffmann*, Tome 1, Editions Garnier-Flammarion, 1979.
- SIMION, E., „Vocația fantasticului”, in *România literară*, Anul II, nr. 11 (23), Joi 13 martie 1969.

3. RECUEILS D'ARTICLES

CAHIERS DU GERF, Groupe d'études et de recherches sur le fantastique.

CAHIERS DU CERLI, Centre d'études et de recherches sur les littératures de l'imaginaire.

LE FANTASTIQUE, *Littérature*, no.8, décembre 1972.

LES FANTASTIQUES, *Europe*, no. 611, mars 1980.

RICHET, X., direction, *Poétique du fantastique*, L'Harmattan, Paris, 2004.

III. OUVRAGES CRITIQUES ET THÉORIQUES GÉNÉRAUX

1. LIVRES

ADAM, J.-M., *Les textes : types et prototypes*, Editions Nathan, Paris, 1992.

ANGELA, I., coord., *La littérature française dans l'espace culturel roumain*, Editura Universității din București, București, 1984.

ANGELESCU, S., *Legenda*, (Editura Cartex, 1995), reed., Ediția a III-a, Editura Valahia, București, 2008.

ANGELESCU, S., *Mitul și literatura*, Editura Univers, București, 1999.

ANGHEL, L., *Modèles narratifs dans les contes et les nouvelles de Guy de Maupassant*, Editura Universității din București, București, 2004.

AUBRIT, J.-P., *Le conte et la nouvelle*, (Armand Collin/Masson, Paris, 1997), rééd., Collection Cursus, Editions Armand Colin, Paris, 2002.

BACHELARD, G., *Fragments d'une Poétique du Feu*, PUF, Paris, 1988.

BACHELARD, G., *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, (José Corti, 1942), rééd., José Corti, Paris, 1997.

BARBEY D'AUREVILLY, *Le XIXe siècle. Des œuvres et des hommes*. Choix de textes établi par Jacques Petit, Tome premier, *Barbey d'Aurevilly – critique au Pays, 1852-1862*, Mercure de France, 1964.

BARTHES, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Editions du Seuil, Paris, 1977.

BAUDELAIRE, Ch., « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », in *Œuvres complètes*, tII, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 1976.

BAUDRILLARD, J., *Le système des objets*, Editions Gallimard, Paris, 1968.

BRUNEL, P., CHEVREL, Y., *Précis de Littérature Comparée*, PUF, Paris, 1989.

BRUNEL, P., PICHOS CL., ROUSSEAU, A.-M., *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Armand Colin, Paris, 1983.

- CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Fundația Regală pentru Literatură și Artă (1941), Ediție facsimil, Editura SemnE, București, 2003.
- CĂLINESCU, G., *Opera lui Mihai Eminescu 2*, Editura Minerva, București, 1970.
- CĂLINESCU, M., *Mateiu I. Caragiale : recitiri*, Ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2007.
- CIOCULESCU, Ș., *Istoria literaturii române, III, Epoca marilor clasici*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973.
- CIOCULESCU, Ș., VIANU, T., STREINU, V., *Istoria literaturii române moderne*, (Casa Școalelor, București, 1944), rééd., Editura didactică și pedagogică, București, 1971.
- CLAUDON, F., HADDAD-WOTLING, K., *Précis de littérature comparée*, Editions Nathan, 1992, trad. en roumain, *Compendiu de literatura comparata* (trad. de Ioan Lascu), Colectia Syracuza, Editura Cartea românească, 1997.
- CONSTANTINESCU, P., *Scrieri*, Vol. 2, Cap. „Satanismul la I.L. Caragiale”, Editura pentru literatură, București, 1967.
- CORNEA, P., *Originile romantismului românesc*, Editura Minerva, București, 1972.
- COTRUȘ, O., *Opera lui M. I. Caragiale*, Editura Minerva, București, 1977.
- DEMANUELLI, J., DEMANUELLI, C., *La traduction : mode d'emploi. Glossaire analytique*, Editions Masson, Paris, 1995.
- DUCROT, O., *Dire et ne pas dire*, (Herman, Paris, 1972), 3^e édition Hermann, Paris, 1991.
- DUMITRESCU BUȘULENGA, Z., *Eminescu și romantismul german*, Editura Universal Dalsi, București, 1999.
- DUPOUY, A., *France et Allemagne. Littératures comparées*, Librairie Paul Delaplane, Paris, 1913.
- DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, (Presses universitaires de France, 1960), rééd., Editions Bordas, Paris, 1969.
- ELIADE, M., *Eseuri*, Editura Științifică, București, 1991.
- ELIADE, P., *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Compiègne, Paris, 1898.
- FLOREA, P., *Contribuții de Istorie Literară (1867-1885)*, Editura Junimea, Iași, 1981.
- FOWLER, A., *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Clarendon Press, Oxford, 1982.
- FROMILHAGUE, C., *Les figures de style*, Editions Nathan, Paris, 1995.
- GENETTE, G., *Figures I*, (Editions du Seuil, Paris, 1966), rééd., Editions du Seuil, Paris, 1976.
- GENETTE, G., *Seuils*, Editions du Seuil, Paris 1987.
- GENETTE, G., *Figures III*, Collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 1972.
- GENETTE, G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Collection Poétique, Editions du Seuil, Paris, 2004.
- GEORGESCU, C., *Le regard comme signe de la mentalité dans le roman au XIX^{ème} siècle*, Thèse de doctorat, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2005.

- GOLDENSTEIN, J.-P., *Pour lire le roman*, De Boeck-Duculot, Bruxelles-Paris-Louvain-la-Neuve, 1989.
- GROJNOWSKI, D., *Lire la nouvelle*, (Dunod, Paris, 1993), rééd., Collection Lire, Nathan, Paris, 2000.
- GROUPE μ , *Rhétorique générale*, (Librairie Larousse, Paris, 1970), rééd., Editions du Seuil, Paris, 1982.
- JAUSS, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Ch. « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », traduit de l'allemand par Cl. Maillard, préface de Jean Starobinski, NRF, Editions Gallimard, Paris, 1978.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986.
- LEMONNIER, L., *Edgar Poe et la critique française de 1845 à 1875*, PUF, Paris, 1928.
- LEMONNIER, L., *Edgar Poe et les conteurs français*, Paris, Aubier, 1947.
- LEPALUDIER, L., *L'Objet et le récit de fiction*, Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- LOVINESCU, E., *Istoria civilizației române moderne* (Editura Ancora, București, 1924-1925), reedit., Editura Științifică, București, 1972.
- MAINGUENEAU, D., *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Nathan/HER, Paris, 2000.
- MAINGUENEAU, D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Editions Dunod, 1997.
- MANOLESCU, N., *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Vol. III, Editura Minerva, București, 1983.
- MANOLESCU, N., *Istoria critică a literaturii române*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997. Marinescu, N., Florescu, A., direct.,
- MARINO, A., *Comparatisme et théorie de la littérature*, PUF, Paris, 1988.
- MARMONTEL, J.F., *Eléments de littérature*, Tome II, Librairie de Firmin Didot Frères, Paris, 1846.
- MOLINO, J., Lafhail-Molino, R., *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Léméac / Actes Sud, 2003.
- Mozaikul (1838 – 1839). Un proiect european*, Editura Aius, Craiova, 2005.
- MUREȘANU – IONESCU, M., *Eminescu et Nerval: un intertexte possible*, Institutul European, Iași, 2008.
- MUSTĂȚEA, A., *De la transtextualité à la pragmatique littéraire. Etudes sur le XVIII^e siècle*, Editura Paralela 45, Pitești, 2001.
- OZWALD, T., *La nouvelle*, Hachette Supérieur, Paris, 1996.
- PAVEL, Th., *Lumi ficționale*, Editura Minerva, București, 1992.
- PEIRCE, Ch. S., *Ecrits sur le signe*, Editions du Seuil, Paris, 1978.
- PLATON, M., *Dacia literară-destinul unei reviste, viața unei epoci literare*, Editura Junimea, Iași, 1974.
- RABATEL, A., *Une histoire de point de vue*, Université de Metz, Paris, 1997.
- RAȘCU, I. M., *Eminescu și cultura franceză*, Editura Minerva, București, 1976.

- REBOUL, A., MOESCHLER, J., *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Chapitre « Sens littéral et sens figuré : le cas de la métaphore », Editions du Seuil, Paris, 1994.
- ROUSSET, J., *Les yeux se rencontrèrent – la scène de première vue dans le roman*, José Corti, Paris, 1981.
- SCHAEFFER, J. – M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Editions du Seuil, Collection Poétique, Paris, 1989.
- VIANU, T., *Arta prozatorilor români*, Editura Gramar, București, 2002.
- VILLIERS de L'ISLE-ADAM, *Correspondance générale*, t. I, Paris, Mercure de France, 1962.

2. ARTICLES

- BARTHES, R., « L'effet de réel », in Barthes, R. et al., *Littérature et réalité*, Collection Points Essais, Editions du Seuil, Paris, 1982, pp.81-90.
- BASILIO, K., « „L'incipit” romanesque et coup de foudre amoureux », in *Poétique*, no.157, 2009, pp. 69-87.
- BEUCHAT, R., « Deuil, mélancolie et objets. « Vera » de Villiers de L'Isle-Adam et Bruges-la-Morte de Rodenbach », in *Poétique*, No. 140, novembre 2004, pp. 483-494.
- BRAESCU, I., « Une adaptation roumaine de „Federigo” en 1844 », in *Europe*, septembre 1975, pp. 138-142.
- DEL LUNGO, A., « Pour une poétique de l'incipit », in *Poétique*, no. 94, 1993, pp.131-152.
- DUTU, Al., « Les Débuts de la réception : modèle ou dialogue ? Aspect historiographiques », in *Œuvres et critiques. Réception de la littérature française en Roumanie*, no XIII, 1, Editions Gunter Narr Tübingen, Editions Sedes Paris, 1988, pp.11-17.
- GARY-PRIEUR, M-N., LEONARD, M., « Le démonstratif dans les textes et dans la langue », in *Langue Française, Les Démonstratifs*, no.120, 1998, pp.5-20.
- GENETTE, G., « De la figure à la fiction », in Pier, J. Schaeffer, J. - M., direction, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2005, pp. 21-35.
- HAMON, Ph., « Clausules », in *Poétique*, no. 24, Paris, Seuil, 1975, pp. 495-526.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., « Rhétorique et pragmatique : les figures révisitées », in *Langue française, Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique*, no. 101, 1994, pp. 57-71.
- KLEIBER, G., « Métaphore : le problème de la déviance », in *Langue française, Les figures de rhétorique et leur actualité en linguistique*, no. 101, 1994, pp. 35-56.
- LE GALL, J., « Brève histoire du concept d'incipit dans la critique », in Tassel, A., direction, *Narratologie. Les frontières du récit*, No. 2, 1999, Publications de la Faculté des

Lettres, Arts et Sciences Humaines de Nice, Seconde Edition, Presses Universitaires de Nice Sophia Antipolis, 1999, pp. 79-92.

MAIORESCU, T., „În contra direcției de astăzi în cultura română”(1868), in *Critice*, Editura Minerva, București, 1984, pp.122-130.

MEYER-MINNEMANN, K., « Un procédé narratif qui « produit un effet de bizarrerie » », in Pier, J., Schaeffer, J.M., direction, *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2005, pp.133-150.

RABATEL, A., « L'introuvable focalisation externe. De la subordination de la vision externe au point de vue du personnage ou au point de vue du narrateur », in *Littérature*, no. 107, 1997, pp. 88-113.

RIFFATERRE, M., « L'illusion référentielle » in Barthes, R. et al., *Littérature et réalité*, Collection Points Essais, Editions du Seuil, Paris, 1982, pp. 91-118.

MAIORESCU, T., „Literatura română și străinătatea” (1882), in *Critice*, III, Editura Minerva, București, 1984.

BARTHES, R., « Par où commencer ? », in *Poétique*, no. 1, 1970, pp. 3-9.

IV. DICTIONNAIRES ET ANTHOLOGIES

CAILLOIS, R., *Anthologie du fantastique*, Editions Gallimard, Paris, 1966.

CAILLOIS, R., *Antologia nuvelei fantastice*, Ediția românească (reproducere parțială cu o secțiune aparte consacrată unor nuvele fantastice românești), Prefață de Matei Călinescu, Studiu introductiv de Roger Caillois, Editura Univers, București, 1970.

CĂLINESCU, G., *Scriitorii străini*, Antologie și text îngrijit de Vasile Nicolescu și Adrian Marino, Prefață de Adrian Marino, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967.

CASTEX, P.-G., *Anthologie du conte fantastique français*, Editions José Corti, Paris, 1987.

DAUZAT, A., DUBOIS, J., MITTERAND, H., *Nouveau dictionnaire étymologique et historique*, Larousse, 1971.

GLAUDES, P., direction, *La Représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*, Presses universitaires du Mirail, Grenoble, 1999.

MAVRODIN, I., *Proză fantastică franceză*, Antologie, prefață și prezentări de Irina Mavrodin, Collecția Biblioteca pentru toți, Editura Minerva, București, 1982.

TITIUCA, D., dir., *Antologia nuvelei romanesti*, Editura Albatros, Bucuresti, 1990.

TUPAN, M.-A., *Proză fantastică americană. Vol. I Himera*, Traducere, antologie, prefață și note de Maria-Ana Tupan, Editura Minerva, București, 1984.

VIANU, T., *Nouvelles roumaines. Anthologie des Prosateurs Roumains*, Préface de Tudor Vianu, Editions Seghers, Paris, 1962.

ZACIU, M., PAPAHAĞI, M., SASU, A., *Dicționarul Scriitorilor Români*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995.

*** *Micul Dicționar Academic D-H*, Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Jordan – Al. Rosetti”, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.

*** *Dictionnaire de l'Académie*, version électronique (version de 1694 et 1831); www.chass.utoronto.ca/~wulfric/academie/acadXIX/35n-f.htm, 10.06.07.

*** *La dimension fantastique 1, 2, 3*, Anthologie présentée par Barbara Sadoul, Collection Imaginaire, Editions Librio, Paris, 2008.

V. TRADUCTIONS EN FRANÇAIS DES ŒUVRES ROUMAINES ANALYSÉES

CARAGIALE, I.L., *A l'Auberge de Manjoala* (La hanul lui Mânjoală), in *Œuvres*, préface et notes de Silvian Iosifesco, textes traduits sous la direction de Simone Roland et de Valentin Lipatti, Editions Meridiens, Bucarest, 1962.

CARAGIALE, I.L., *Un cierge pascal* (O făclie de Paște), in *Œuvres*, préface et notes de Silvian Iosifesco, textes traduits sous la direction de Simone Roland et de Valentin Lipatti, Editions Meridiens, Bucarest, 1962.

CARAGIALE, M.I., *Remember*, in *Les Signeurs du Vieux-Castel (précédé de Remember)*, trad. de Claude B. Levenson, Lausanne, 1969.

EMINESCU, M., *Le Pauvre Dionis* (Sărmanul Dionis), in *Récits insolites de M. Eminescu à Ana Blandiana*, choix, traduction et notes par Annie Bentoin, Editions Minerva, Bucarest, 1983.

GALACTION, G., *Le Trou du Carrosse* (Copca Rădvanului), in *Nouvelles et récits*, traduction d'Ileana Cantuniari, Editions Minerva, Bucarest, 1982.

GALACTION, G., *Le Moulin de Călifar* (Moara lui Călifar), in *Récits insolites de M. Eminescu à Ana Blandiana*, choix, traduction et notes par Annie Bentoin, Editions Minerva, Bucarest, 1983.

VI. RESSOURCES ÉLECTRONIQUES

ADERMAN, R.M., *Poe in Rumanie: A Bibliography*, in *Poe Newsletter*, June 1970, vol. III, no. 1, 3:19-20.

<http://www.eapoe.org/pstudies/PS1960/P1970108.htm> (consulté le 15.12.2008).

ALECSANDRI, V., *Prosper Mérimée*, 1871.

[http://ro.wikisource.org/wiki/Prosper_M%C3%A9rim%C3%A9e_\(Alecsandri\)](http://ro.wikisource.org/wiki/Prosper_M%C3%A9rim%C3%A9e_(Alecsandri)) (consulté le 22.07. 2007).

BOZZETTO, R., *Poe ou le visionnaire expérimental*, Colloque E.A. Poe, Nice, 1987, repris in *Métaphores* no. 15/16, 1988, pp. 269-282.

<http://www.noosphere.com/bozzetto/article.asp?numarticle=388>, (consulté le 05.05.09).

BOZZETTO, R., *Une (H)histoire (du) fantastique a-t-elle une signification?*, in *Imaginaires et idéologies*, Cahiers du CERLI, Presses universitaires de Caen, 1984, pp. 15 – 24.

<http://www.noosphere.org/bozzetto/article.asp?numarticle=363&pdf=1> (consulté le 23.04.09).

BOZZETTO, R., *L'irrationnel, l'époque romantique et le fantastique*.

<http://www.noosphere.org/bozzetto/article.asp?numarticle=363&pdf=1> (consulté le 23.04.09).

CARPENTIER, A., *Embrayage et modalisation dans l'incipit de la fiction fantastique brève*, in *Voix et images*, vol. XXIV, no.1, (70), automne 1998, pp. 141-150.

<http://id.erudit.org/iderudit/201411ar> (consulté le 01.02.2011).

CERLI (Centre d'études et de recherches sur les littératures de l'imaginaire)

<http://www.cerli.org/>

CLAUDON, Fr., « Walter Scott et l'opéra romantique: limites, caricatures, transfigurations », *Revue Silène*. Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense

http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=37 (consulté le 22.06.11).

GOODMAN, N., *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis, Indiana, 1987.

<http://ru.philosophy.kiev.ua/library/goodman/00.html> (consulté le 4.07.2010).

INDEX CRITIQUE DE LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE

<http://indexfantastique.phpnet.org/essai/queryessai.php> (consulté le 07.03.2007).

GUILLEMETTE, L.; COSSETTE, J., « Déconstruction et différance », dans Louis Hébert, direction, *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), 2006.

<http://www.signosemio.com>. (consulté le 10.06.11).

DERRIDA, J., *L'écriture et la différence*, Collection « Tel Quel », Editions du Seuil, Paris, 1967.

Format PDF - http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/ecriture_difference.pdf (consulté le 10.06.11).

INDEX DES AUTEURS

A

Adam, J. - M., 6, 286, 295, 298, 314, 354
Adam. J. - M., 298
Aderman, R. M., 119
Agârbiceanu, I., 117
Alecsandri, V., 85, 90, 94, 103, 234
Alexandrescu, Gr., 92
Ampère, J.-J., 26, 55, 70, 349
Angelescu, S., 103, 104, 176, 177, 178, 204,
215, 239, 248
Asachi, Gh., 86

B

Bachelard, G., 280, 281, 282, 283
Bănulescu, Șt., 11, 117, 135, 335
Barbey d'Aurevilly, J. A., 4, 5, 13, 14, 21,
51, 70, 71, 72, 73, 74, 76, 79, 117, 158,
160, 165, 167, 170, 172, 210, 219, 285,
286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 294,
351
Barițiu, G., 86
Baronian, J. - B., 50, 51, 53, 61, 79, 80
Barthes, R., 23, 149, 150, 208, 238, 279, 298,
354, 355
Basilio, K., 145, 146, 154, 155, 203
Baudelaire, Ch., 11, 18, 50, 53, 57, 64, 70,
71, 73, 75, 79, 98, 116, 121, 122, 126, 129,
132, 226, 346, 348
Baudrillard, J., 305, 306, 316
Bellemain - Noël, J., 11, 37, 160, 170, 171,
218
Bentoin, A., 173, 176, 195, 201, 302, 356
Bersani, L., 149, 150, 238
Bessière, I., 4, 5, 11, 12, 30, 136, 140, 145,
205, 207, 229, 259
Beșteliu, M., 45
Beuchat, R., 295, 317
Biberi, I., 15, 45, 109
Borgès, J. L., 11
Botta, E., 117
Bouvet, R., 228

Boyer, R., 143
Bozzetto, R., 11, 25, 27, 51, 56, 61, 62, 65,
66, 75, 76, 202, 264
Brăileanu, C., 177
Breton, A., 65
Brunel, P., 64, 334
Buzzati, D., 209

C

Caillois, R., 10, 13, 24, 28, 29, 31, 35, 37, 38,
39, 62, 139, 142, 208, 245, 322, 355
Călinescu, G., 87, 111, 112, 134, 185
Călinescu, M., 81, 293
Caragiale, I. L., 4, 5, 6, 7, 14, 18, 46, 81, 90,
91, 101, 102, 103, 110, 114, 115, 116, 119,
120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127,
128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 161,
186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193,
194, 210, 212, 226, 227, 286, 287, 288,
289, 293, 294, 308, 309, 310, 311, 322,
323, 335, 336, 338, 347, 348, 352
Caragiale, M., 14, 20, 116, 161, 162, 163,
171, 172, 285, 286, 287, 288, 289, 290,
291, 292, 294, 307
Carp, P. P., 95
Carpentier, A., 173, 175, 178, 186, 230
Castex, P.-G., 10, 13, 26, 29, 30, 31, 33, 34,
49, 50, 53, 55, 56, 59, 60, 61, 63, 65, 66,
67, 68, 78, 142, 234, 299, 303, 346, 350
Cazotte, J., 17, 27, 29, 49, 50, 54, 55, 56, 57,
59, 60, 62, 66, 81, 334, 348, 350
Châteaureynaud, G.-O., 32, 33
Chelebourg, C., 33, 310, 321, 324
Ciobanu, N., 108, 130, 131, 186, 191
Cioculescu, Ș., 14, 17, 90, 91, 120, 121, 234,
285, 343
Ciopraga, C., 11, 93, 99, 109, 111
Cixous, H., 30
Claudon, Fr., 16, 26, 44, 53, 65, 66, 67, 68,
79, 81, 264
Constantinescu, P., 227
Cornea, P., 85, 88, 92, 93

Cossette, J., 13
Cotruș, O., 287
Cransac, Fr., 143, 349
Creangă, I., 91, 119

D

Dan, S. P., 16, 20, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 45,
46, 99, 100, 105, 106, 107, 117, 134, 135,
140, 141, 142, 144, 174, 178, 185, 186,
201, 216, 222, 243, 291, 302, 320, 321,
335
Del Lungo, A., 146
Demanuelli, C., 127
Demanuelli, J., 127
Derrida, J., 4, 5, 12, 13
Dickens, Ch., 91
Dubois, J., 158
Dumézil, G., 62
Dumitrescu Bușulenga, Z., 97
Dupouy, A., 26, 27
Durand, G., 108, 280, 282
Duțu, Al., 88
Duvergier de Hauranne, 26

E

Eliade, M., 11, 99, 109, 135, 177, 215, 258,
315
Eliade, P., 88
Eminescu, M., 4, 5, 11, 12, 13, 14, 20, 42, 45,
46, 90, 91, 94, 96, 97, 98, 99, 102, 103,
106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113,
114, 115, 116, 119, 120, 133, 135, 137,
140, 173, 179, 186, 195, 197, 198, 201,
202, 221, 230, 231, 232, 233, 234, 235,
253, 255, 256, 294, 300, 301, 302, 335,
348, 352, 353, 356
Erckmann-Chatrion, 80, 81

F

Fabre, J., 11, 39, 45, 63, 64, 208, 209, 210,
250
Filimon, N., 101, 102
Finné, J., 136
Flaubert, G., 91, 157
Florea, P., 86, 87, 95, 96, 98
Florescu, A., 87

Fonyi, A., 11, 143
Freud, S., 29, 30, 141, 213, 310, 321, 324,
337
Fromilhague, C., 169, 219
Fulga, L., 108, 117, 135, 335

G

Galaction, G., 4, 5, 14, 20, 46, 103, 114, 117,
133, 134, 135, 173, 175, 178, 179, 180,
181, 182, 183, 184, 185, 186, 236, 237,
239, 243, 267, 268, 272, 273, 274, 281,
282, 283, 294, 323, 324, 335
Gane, N., 4, 46, 95, 96, 102, 103, 112, 115,
119, 338
Gary-Prieur, M.-N., 325
Gautier, Th., 4, 5, 13, 20, 46, 49, 51, 67, 68,
70, 78, 79, 98, 99, 107, 133, 143, 148, 149,
150, 151, 160, 161, 162, 169, 225, 244,
256, 257, 259, 267, 270, 271, 272, 274,
275, 276, 277, 278, 282, 283, 294, 299,
301, 303, 318, 323, 332, 335, 346
Genette, G., 19, 51, 145, 197, 222, 224, 225,
255, 288, 300, 303, 337
Georgescu, C., 276
Gheorghită, G., 172
Ghidirmic, O., 135
Glaudes, P., 140
Goimard, J., 269, 271
Goldenstein, J., 158
Goodman, N., 23, 145
Gregori, I., 20, 25, 137, 140, 141, 218, 265
Greimas, A. - J., 268
Grivel, Ch., 163
Guillemette, L., 13

H

Hamon, Ph., 149, 299
Hardy, Th., 91
Hoffmann, E. T. A., 4, 5, 6, 7, 17, 25, 26, 27,
28, 29, 34, 46, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56,
57, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71,
72, 74, 76, 78, 81, 82, 83, 84, 87, 103, 104,
111, 113, 136, 143, 146, 147, 208, 215,
225, 236, 334, 335, 338, 349, 350
Hoffmann, G., 32

I

Ibrăileanu, G., 88
 Ionescu, E., 99
 Iovane, G., 10

J

Jauss, H. R., 12, 18, 51, 114, 119

K

Kafka, F., 50
 Kerbrat-Orecchioni, C., 19, 219, 222, 224,
 225, 226, 246, 247, 251, 337
 King, S., 50
 Kleiber, G., 219
 Kogălniceanu, M., 17, 85, 88, 89, 101

L

La Bruyère, J. de, 76
 Lafhail-Molino, R., 166, 167
 Lamy, B., 140, 206
 Le Gall, J., 146, 147, 163
 Lecca, C., 87
 Lemnar, O., 11, 117, 118, 335
 Lemonnier, L., 70, 71, 75, 79
 Leonard, M., 325
 Lepaludier, L., 295, 299, 315, 316
 Lévy, M., 10, 345, 346
 Lewis, M. G., 27
 Lintvelt, J., 58
 Loève-Veimars, F.-A., 4, 5, 25, 26, 53, 215,
 338, 345
 Lovecraft, H. P., 50, 172, 209, 210, 212
 Lovinescu, E., 17, 90, 100

M

Macedonski, Al., 100
 Maillard, Cl., 12
 Maingueneau, D., 164, 327, 329, 331
 Maiorescu, I., 88
 Maiorescu, T., 14, 18, 86, 91, 95, 96, 102,
 112, 113, 120
 Mallarmé, St., 79
 Maniu, A., 172, 335
 Manolescu, N., 42, 43, 45, 91, 166, 172
 Marigny, J., 10, 11, 52, 63

Marinescu, N., 87

Marino, A., 11, 13, 42, 44, 45, 49, 52, 106,
 107, 133, 139, 140, 142, 143, 144, 179,
 199, 202, 355

Marmontel, J. F., 34, 44

Maupassant, Guy de, 4, 5, 11, 13, 20, 26, 34,
 46, 49, 50, 51, 53, 56, 59, 68, 79, 82, 91,
 107, 118, 132, 142, 143, 152, 153, 154,
 155, 156, 157, 158, 159, 160, 162, 167,
 168, 169, 170, 210, 234, 240, 252, 253,
 254, 294, 299, 303, 304, 305, 306, 318,
 319, 323, 332, 347, 349, 351

Mavrodin, I., 15, 45, 355

Mellier, D., 11, 19, 31, 32, 38, 52, 136, 141,
 142, 145, 205, 207, 209, 210, 211, 213,
 214, 215, 216, 217, 220, 250, 259, 338

Mérimée, P., 4, 5, 12, 13, 15, 20, 46, 51, 69,
 78, 79, 85, 101, 107, 147, 148, 177, 186,
 218, 244, 245, 251, 259, 260, 261, 262,
 263, 264, 294, 323, 335, 346, 349, 356

Meyer-Minnemann, K., 300, 301, 303, 304

Milner, M., 30, 50, 54, 57

Molino, J., 29, 166, 167, 353

Mureșanu, M., 97, 99, 230, 234, 253, 256

Mustăța, Al., 83

N

Negruzzi, C., 101

Negruzzi, I., 95, 97

Nemoianu, V., 91

Nerval, G., 49, 51, 56, 59, 63, 64, 75, 78, 97,
 99, 133, 136, 143, 230, 234, 253, 254, 256,
 349, 353

Nicodin, D., 117

Nodier, Ch., 4, 5, 13, 16, 17, 26, 27, 30, 31,
 34, 41, 46, 49, 51, 53, 55, 56, 59, 62, 63,
 64, 65, 66, 67, 68, 78, 79, 81, 82, 103, 106,
 118, 136, 142, 158, 159, 185, 228, 234,
 244, 299, 303, 334, 338, 346, 347

O

Odobescu, Al., 91

Orsenna, E., 334

Ozward, Th., 55

P

Panu, G., 110, 111, 112, 113, 137
 Papilian, V., 117
 Peirce, Ch. S., 297, 317
 Petrescu, C., 11, 335
 Philippide, Al., 11, 12, 108
 Pichois, Cl., 64, 79, 351
 Pierrot, J., 11, 39, 40, 41, 49, 50, 61, 67, 68,
 79, 82, 297
 Platon, M., 89, 93
 Poe, E. A., 4, 6, 11, 17, 18, 46, 50, 51, 53, 55,
 61, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78,
 79, 80, 81, 83, 84, 111, 115, 116, 117, 119,
 120, 121, 122, 124, 126, 127, 129, 130,
 131, 132, 172, 210, 217, 226, 227, 228,
 246, 298, 303, 334, 335, 340, 342, 349,
 351, 353, 356
 Pogor, V., 95, 111
 Popa, C. M., 87
 Popescu, I. R., 38, 198, 199, 238
 Prince, N., 11, 25, 50, 130, 143, 206, 216,
 217, 218, 234, 300, 306
 Propp, V.I., 268, 295, 296

R

Rabatel, A., 58, 197
 Radcliffe, A., 27
 Rădulescu, I. H., 86
 Rașcu, I. M., 97, 98, 99, 256
 Rasson, L., 261, 264
 Retinger, J. H., 49, 50, 118
 Ricardou, J., 52, 136
 Riffaterre, M., 149, 150, 238
 Rosetti, T., 95
 Rousseau, A. M., 64
 Rousset, J., 275
 Russo, Al., 90, 94, 103

S

Schaeffer, J. - M., 23, 24, 51, 102, 114, 224,
 301, 304, 354, 355
 Schneider, M., 25, 26, 61
 Scott, W., 25, 26, 27, 29, 53, 62, 76, 82, 113,
 215, 335, 357
 Shelley, P. B., 27

Sihleanu, Al., 91
 Simion, E., 11, 12, 108, 118, 121, 126, 128,
 188, 234
 Slavici, I., 95, 96, 119
 Starobinski, J., 12
 Steinmetz, J.-L., 24, 25, 36
 Stoker, B., 11
 Streinu, V., 14, 17, 90, 91, 120, 234

T

Thackeray, W. M., 91
 Todorov, Tz., 11, 15, 19, 24, 29, 31, 36, 37,
 38, 40, 43, 44, 45, 56, 58, 112, 174, 183,
 202, 208, 210, 214, 220, 221, 222, 223,
 251, 252, 253, 279, 280, 281, 297, 307
 Tourgueniev, I., 79, 155, 156, 157, 260
 Tupan, M. - A., 74, 355
 Twain, M., 120, 121, 122

U

Urmuz, 108

V

Vax, L., 10, 13, 29, 36, 37, 38, 45, 142, 163,
 176, 177, 232
 Vernes, J., 11
 Vianu, T., 14, 17, 90, 91, 101, 102, 120, 134,
 232, 234, 355
 Villiers de l'Isle-Adam, A., 4, 5, 13, 14, 20,
 46, 51, 79, 116, 137, 140, 158, 164, 218,
 228, 229, 265, 267, 294, 306, 307, 311,
 312, 313, 324, 325, 327, 329, 331, 332,
 336, 348
 Voiculescu, V., 11, 46, 108, 117, 134, 135,
 166, 172, 265, 266, 321, 335, 350
 Vultur, I., 18, 112, 114, 115, 116, 117, 118,
 119, 133, 134, 172, 335

W

Watt, I., 149, 150, 238

Z

Zarifopol, P., 118, 120, 121, 122, 134
 Zola, E., 91