

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieure et de la Recherche Scientifique
Université " Abou Bekr Belkaid " Tlemcen
Faculté des lettres et des sciences humaines et sociales
Département des lettres françaises



Mémoire pour l'obtention du diplôme de MAGISTÈRE en langue française
Option : Sciences des textes littéraires

Thème

L'Amour et le fantastique dans
Arria Marcella, souvenir de Pompéi et
le Roman de la momie de Théophile
GAUTIER

Présenté par : M^{me} Nadéra TRACHE, née TOUAHRI.

M. Hadj MILIANI	Professeur, U. de Mostaghanem	Président
M. Mohammed HADJADJ-AOUL	M. de conférences U. de Tlemcen	Rapporteur
Mme Sabéha BENMANSOUR	Docteur, C.C. U. de Tlemcen	Examinatrice
Melle Latifa SARI MOHAMMED	Docteur, C.C. U. de Tlemcen	Examinatrice
Mme Batoul BENABADJI	Docteur, C.C. U. de Tlemcen	Examinatrice

2008- 2009

جامعة بوبكر بلقايد - تلمسان *
كلية الآداب و اللغات
مكتبة اللغات الأجنبية

Remerciements

سجل تحت رقم	13/02/2012
بتاريخ	
الرقم	

*Je remercie Dieu très clément et sa sainte miséricorde
de m'avoir aidé à réaliser ce modeste travail.*

Inscrit sous le N°	00395
Date	13/02/2012
Cote	

*J'exprime ma reconnaissance et profonde gratitude à
l'égard de ceux, qui de près ou de loin ont contribué à
l'élaboration de cette œuvre.*

*Mes profonds et sincères remerciements pour mon
professeur encadreur M. MOHAMMED Hadjadj Aoul et ses
précieux conseils.*

012.08.43



Dédicaces

Je dédie ce modeste travail :

❖ *A mes chers parents qui m'ont toujours appris que seul le savoir est la clé du bonheur.*

Quoique j'aurais dit ou écrit, je ne saurais jamais exprimer mes nobles sentiments de reconnaissance, de gratitude pour leur éducation, leur sacrifice et leur soutien durant toutes mes années d'étude.

❖ *A mon mari Sidi Mohammed, les mots ne pourront jamais exprimer ma reconnaissance et mes sentiments, je le remercie d'avoir supporté mon tempérament durant la préparation de ce travail, que Dieu me le préserve.*

❖ *A mon frère Djaoued M^{ed} El Amine et son épouse Hamida. Que la joie et l'amour règnent pour toujours dans leur petit cocon familial.*

❖ *A mes sœurs : Téma, Amel, Amina et Meriem-Asma, auxquelles je souhaite tout le bonheur du monde.*

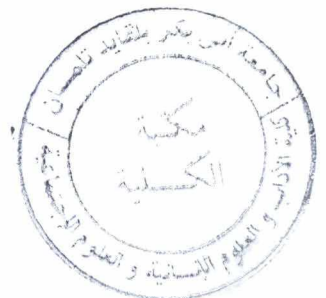
❖ *A mes oncles, Mohammed Esseghir et ABDERRAZAK.*

❖ *A ma grand-mère, que Dieu tout puissant lui prête longue vie.*

- ❖ *A ma belle -mère Hadja Karima, je ne saurai jamais lui présenter mes respects et mon amour, je la remercie pour sa passion et sa compréhension, je lui souhaite longue vie, santé et prospérité.*
- ❖ *A mes belles -sœurs et beaux -frères ainsi qu'à leurs adorables enfants.*
- ❖ *A mes chers camarades : Houria, Amel, son mari et leur fils Youcef.*
- ❖ *A toute la promotion 2005 / 2007.*
- ❖ *A tous ceux que j'estime et à ceux que j'ai omis de citer.*

TABLE DES MATIÈRES

<i>Introduction</i>	1
<i>CHAPITRE I</i> : Repères littéraires et biographiques.....	7
1 - <i>NAISSANCE DU FANTASTIQUE EUROPEEN</i>	8
a- Caractéristiques du fantastique.....	13
b- Aspects du fantastique.....	15
c - Le fantastique et le merveilleux.....	17
d- L'irrationnel fantastique à l'ère romantique.....	21
e- Le fantastique d'Hoffmann à Nodier.....	25
f- le fantastique de Gautier à Maupassant.....	27
2 - <i>LE FANTASTIQUE CHEZ GAUTIER</i>	29
a- L'homme.....	29
b- L'œuvre.....	32
<i>CHAPITRE II</i> : Le fantastique sous ses différentes approches.....	36
I - <i>Approches textuelles</i>	40
1 - <i>Typologie des genres et des textes</i>	40
a- Le récit de voyage.....	41
b- Poésie et théâtre fantastiques.....	49
c- Les textes fantastiques.....	50
d- Le conte fantastique.....	51
e- Le roman historique.....	54
2 - <i>Le fantastique du regard</i>	59
a- La description.....	61
b- La métaphore.....	70



<i>II-Approches thématiques.....</i>	<i>71</i>
1- <i>L'espace et le temps fantastiques.....</i>	<i>73</i>
a-Collaboration de l'espace et du temps.....	74
b- Le moment fantastique.....	76
2- <i>Les liens du fantastique avec le passé.....</i>	<i>77</i>
a- Les lieux marqués par le fantastique.....	78
b-L'architecture fantastique.....	81
3- <i>Typologie des personnages.....</i>	<i>84</i>
a-Personnages humains.....	85
b-Personnages non humains.....	88
<i>Chapitre III : L'amour et le fantastique.....</i>	<i>92</i>
1- <i>le rêve dans la littérature.....</i>	<i>93</i>
a-Psychanalyse freudienne et interprétation des rêves.....	98
2- <i>Le sommeil et le rêve.....</i>	<i>101</i>
1- Le sommeil et le rêve chez les Egyptiens antiques.....	106
a- Le sommeil et la mort.....	106
b- Le rêve chez les Egyptiens	109
2-Le rêve de Tahoser, étude psychanalytique.....	110
3- <i>Le rêve et l'amour.....</i>	<i>112</i>
1- Le discours amoureux.....	117
2-L'amour et la mort.....	129
<i>Conclusion.....</i>	<i>134</i>
<i>Annexe.</i>	
<i>Bibliographie</i>	

Introduction

Le public commence à se lasser des romans réalistes qui depuis 1860 tiennent le haut du pavé. La littérature d'inventaire et de contact ne l'a pas enrichi puisqu'elle reste soumise aux impératifs de la logique, du bon sens, du confort intellectuel et de l'ordre moral.

Cependant, les lecteurs les plus raffinés et les plus exigeants réclament autre chose que la peinture des milieux et des caractères vraisemblables, ils cherchent ce qui pourrait les troubler et qui proviendrait de leurs angoisses, de leurs désirs et de leurs rêves. À cette fin comment répondre à leurs aspirations les plus discrètes?

Etant l'un des premiers à mettre à nu, de façon certes trop spectaculaire des phénomènes d'étrangeté et des strates de l'infraconscience, le fantastique a étendu le champ de la littérature en occupant une zone crépusculaire et en traduisant les sensations les plus profondes de l'art narratif.

Le langage est souvent peuplé de mots dont le locuteur perçoit le sens approché sans toutefois parvenir à le bien définir, dans la mesure où le référent se révèle d'une estimation fuyante.

Dès l'Antiquité, le mot grec «phantastikos» existe, Aristote en propose la définition suivante : « faculté de créer des images vaines ».

Le mot est repris dans l'adjectif du latin chrétien : « phantaticus » avec le sens d'imaginaire et d'irréel.

Chez Saint Augustin, le substantif correspondant «phantasticum» signifiera « fantôme, double ».

Deux types de littérature de l'imaginaire coexistent à l'époque médiévale : l'une le « phantasma » qui représente une littérature de l'imaginaire pur, l'autre « la fantasia » et qui déploie un imaginaire profondément ancré dans le réel.

Ce n'est qu'au XIX^{ème} siècle que le mot « fantastique » revêtra un sens neuf et se substantivera.

En 1829, par esprit d'analogie avec l'adjectif français « fantastique », Loève-Weimars, premier traducteur de Hoffmann en France, traduit par : « contes fantastiques », les phantasiestücke.

Les dictionnaires n'attestent que tardivement la nouvelle acception du mot et la création du substantif.

Le Dictionnaire de l'Académie de 1831 donne à « fantastique » le sens de « chimérique » et ajoute : « il signifie aussi, qu'il n'a pas l'apparence d'un être corporel, sans réalité » ; dans une seconde entrée : « contes fantastiques se dit en général des contes de fées, des contes mis en vogue par l'Allemand Hoffmann où le surnaturel joue un grand rôle».

Le Dictionnaire de l'Académie de 1835 ne fait que recopier celui de 1799 : « Adjectif des deux genres. Chimérique. Qui n'a que l'apparence d'un être corporel, sans réalité».

Le Bescherelle de 1843 : « Substantif. Le fantastique, se dit par ellipse pour le genre fantastique».

Le Littré rédige entre 1859 et 1872 : « 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».

Définition que reprendra le Dictionnaire de l'Académie de 1878; c'est à cette époque que le mot apparaît comme substantif pour nommer une certaine catégorie d'expression littéraire, c'est-à-dire un genre; tout en sachant que le fantastique n'ayant constitué un genre qu'après 1830 quand le célèbre Hoffmann eut révélé aux français les possibilités de ce moyen d'expression, car la vague de l'allemand a pénétré profondément l'esprit romantique de ceux –ci auxquels elle semble particulièrement convenir au-delà des règles qui semblent le définir et auxquelles il n'a pas craint de se plier, le fantastique s'impose comme expression de l'angoisse, de l'inquiétude et le jeu sinistre par lequel il triompha.

Le fantastique est un genre littéraire très difficile à définir, en effet sa définition varie selon les auteurs et les époques.

De tous temps la littérature s'est nourrie de récits occultes, de légendes, de contes faisant intervenir la magie, le surnaturel, l'étrange. Au Moyen Age, nous parlons de « merveilleux » comme dans les histoires des légendes arthuriennes (Le roi Arthur et Merlin l'enchanteur) et plus tard au XVII^{ème} siècle, dans les contes de fées de Perrault « le Petit Chaperon rouge » ou « Cendrillon ».

Mais la grande différence entre le merveilleux et le fantastique vient du fait que dans les récits merveilleux, le surnaturel et l'irrationnel sont d'emblée acceptés par le narrateur et les personnages, c'est ainsi que par exemple « Alice au pays des merveilles » ou le « Petit Prince » de Saint Exupéry sont bien des récits merveilleux. C'est tout le contraire dans le récit fantastique : dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans vampires ou diables se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce monde familier.

Par fantastique, nous entendons souvent cauchemardesque. La littérature fantastique est riche de contes, nouvelles, romans qui font passer leurs lecteurs de la simple curiosité à l'angoisse et provoquent des sensations qui vont du sentiment d'étrangeté au véritable cauchemar. Le fantastique est un domaine littéraire extrêmement vaste dont on connaît rarement la diversité et surtout la spécificité.

Il conviendrait de distinguer le fantastique tel que nous le ressentons dans la vie de celui qui s'est constitué en œuvres et en fonctions.

En général, un genre se définit toujours par rapport aux genres qui lui sont voisins. Le romantisme, mouvement littéraire et artistique se manifeste dès la fin du XVIII^{ème} siècle en Angleterre et en Allemagne puis au XIX^{ème} siècle en France, en Italie et en Espagne. Il fit prévaloir le sentiment sur la raison et l'imagination sur l'analyse.

C'est la nature privilégiée par rapport à la culture, l'individu à la société, l'affectivité l'emportant sur la logique, la confusion volontaire du « rêve » et de la « réalité » précisément le romantisme cherche l'évasion dans le rêve, dans l'exotisme ou le passé, il « exhorte » le goût du mystère et du fantastique.

C'est alors qu'il se caractérise par deux constantes : le franchissement et l'effacement des limites qui prennent un caractère particulièrement angoissant pour le lecteur, privé des repères habituels de la conscience qui pénètre malgré lui dans l'étrange.

A partir d'un monde bien déterminé, observé et limité jaillit le fantastique.

Ce courant littéraire apparaît à un moment précis de l'histoire. Il est lié à une fonction du savoir, une forme de curiosité; il admet néanmoins plus d'un antécédent dont il convient de fixer l'image se fondant sur l'incertain et sur le fatal.

Ce genre apparaît à la fin du XVII^{ème} siècle, dans une Europe où la pensée des Lumières prend de plus en plus d'importance. En totale opposition avec le rationalisme, la confiance en des temps nouveaux et le mépris pour l'obscurantisme, la littérature fantastique privilégie le mystère à l'explication, la superstition au rationalisme et le Moyen-âge aux temps nouveaux.

La littérature fantastique connaît un développement considérable tout au long du XIX^{ème} siècle. Ce n'est plus tant les châteaux hantés et les ambiances moyenâgeuses qui inspirent les nouveaux auteurs que le simple quotidien qui se révèle hanté de spectres, d'objets animés et devient le lieu de phénomènes inexplicables.

La science, elle-même, n'est plus ignorée par les auteurs, mais apparaît comme le moyen de transformer le vivant, de créer des monstres.

Si le XVII^{ème} siècle demeure plus sensible à un certain type de merveilleux traité dans les contes de fées, le siècle suivant en revanche voit une évolution des mentalités qui favorise l'éclosion du fantastique tel que nous l'entendons aujourd'hui.

Le fantastique est à rattacher au développement des théories occultes que connut le XIX^{ème} siècle, qui fut le siècle du chemin de fer et de la machine à vapeur mais aussi celui des mages, tables tournantes et illuminés en tous genres, car un tableau de l'état du monde et des connaissances appartenant à ce siècle s'avèrent indispensables, si l'on veut appréhender la modernité de cette esthétique littéraire.

Il est d'abord né de l'enthousiasme, de l'idéalisme et de la combativité romantique puis en une deuxième période des désillusions politiques, sociales, ontologiques qu'on a coutume de nommer « école de désenchantement », dont Nodier se fait le chef de file.

Le fantastique est très souvent lié à une atmosphère particulière, une sorte de crispation due à la rencontre de l'impossible, c'est un genre fondé sur la fiction, l'apparition de faits inexplicables et théoriquement inexplicables dans un contexte connu du lecteur.

Le fantastique est le genre de l'incertitude. C'est l'ambiguïté, l'hésitation, l'entre-deux dans lequel se trouve le lecteur lorsqu'il s'agit d'interpréter les faits qui font la spécificité du genre fantastique.

C'est pourquoi ce genre est né avec la modernité. Jusqu'à ces deux derniers siècles, chacun acceptait l'existence d'un surnaturel. La foi en Dieu et en ses manifestations matérielles : miracles, prodiges et autres apparitions, n'a commencé à décroître qu'avec le matérialisme des lumières. Comment s'étonner qu'apparaisse alors une littérature qui s'interroge sur l'inexplicable ?

Les écrivains fantastiques n'appartiennent pas à la catégorie des grands écrivains, ils ne sont pas en prise directe sur la réalité, leur monde n'est pas celui que reconnaissait la majeure partie des hommes.

La finesse de l'analyse psychologique prend le pas sur la folie débridée et morbide des débuts du fantastique. Les œuvres se veulent mieux construites et plus homogènes. Les lecteurs adoptent un style neutre et accentuent les éléments réalistes de façon à favoriser l'identification au narrateur, ce procédé semble même bien plus que rare insaisissable et mystérieux, ce qui nous mène à penser qu'il n'y a pas d'auteur de genre fantastique car les auteurs du fantastique sont multiples, et leur production dans le domaine ne constituent jamais l'ensemble de leur œuvre, quelques histoires courtes, guère plus.

Autrement dit, les écrivains fantastiques du XIX^{ème} siècle mettent en scène la surprise de l'homme devant la possibilité de l'existence d'une autre réalité, leurs œuvres éveillent le sentiment de l'étrange. Ces auteurs semblent animés de la volonté de rabaisser les prétentions de leurs contemporains qui, dans l'euphorie des découvertes scientifiques et de la révolution industrielle, pensaient arriver à maîtriser totalement le réel.

Les récits fantastiques sont de petits mondes où images étranges et sentiments de l'insolite sont donnés à l'état pur.

Néanmoins, Un tel essai de définition de la littérature fantastique n'est bien sûr qu'une introduction à la découvrir. C'est en se plongeant dans les contes d'Hoffmann ou dans les nouvelles de Poe que l'on peut ressentir l'incertitude qui caractérise le genre et dont nous avons parlé plus haut et ce sentiment

d'étrangeté évoqué par Freud. Alors il ne nous reste plus qu'à se laisser entraîner dans le fantastique.

Parmi tous les spécialistes du domaine, nous avons choisi pour notre travail l'écrivain français Théophile Gautier ou encore « le bon Théo » ; suite à toutes ces précisions concernant le fantastique, nous essaierons de faire une approche avec le sentiment de l'amour à travers les deux écrits de l'auteur : Arria Marcella (Souvenirs de Pompéi) et le Roman de la Momie.

Le plan se répartit de la manière suivante :

Introduction :

Dans ce préambule, nous présenterons le fantastique, son apparition et ses différentes définitions.

Chapitre I : Repères littéraires et biographiques.

La naissance du fantastique européen, ses grands fondateurs et écrivains seront évoqués dans ce chapitre sans oublier l'intérêt porté au fantastique à travers les deux œuvres.

Chapitre II : Le fantastique sous ses différentes formes.

Les formes de ce genre littéraires seront précisées notamment à travers leurs aspects textuels et thématiques.

Chapitre III : Le fantastique et l'amour.

Dans cette partie notre attention sera portée sur le rêve, son importance dans la littérature ainsi que son rapport avec l'amour et tout ce qu'il peut offrir comme espace de création.

Conclusion.

Nous achèverons notre étude en récapitulant ce qui a été dit et expliqué tout en précisant comment l'amour rétrospectif a pu faire surface grâce au fantastique.

L'objectif de notre travail est d'étudier dans sa pluralité l'écriture du surnaturel en cette période charnière qui recouvre un XIXe siècle élargi et de recontextualiser la naissance et l'évolution du fantastique comme d'être attentif aux prémices littéraires de l'entreprise freudienne tout en mettant le point sur le questionnement habituelle de l'être humain concernant le monde imaginaire et le déplacement du réel, en précisant aussi la fameuse relation entre le fantastique et le sentiment de l'amour, un amour qui restera gravé à jamais.

Chapitre I

Peut-être faut-il commencer par enfoncer des portes ouvertes et définir ou redéfinir ce que serait le fantastique, tout en sachant bien que les classifications sont en elles-mêmes arbitraires. Mais cela paraît difficile de pouvoir s'en passer.

Le fantastique ne saurait se confondre avec la science-fiction ou l'anticipation.

La signification de ce dernier terme semble évidente : imaginer ce que serait un futur plus ou moins proche, dans lequel la civilisation et les techniques n'auraient pas progressé, parfois même bien au contraire. La science-fiction, quelles qu'en soient les outrances inventives, reste dans un domaine où tout est, ou pourrait être, explicable par des lois physiques ou chimiques. Nous sommes dans un monde rationnel. C'est d'ailleurs un genre qu'affectionnent comme auteurs et comme lecteurs, les scientifiques : tout y est soumis à une logique assez rigoureuse.

Dans le fantastique, au contraire, le rationnel est dépassé et les esprits cartésiens ne sont pas à l'aise ; c'est une autre réalité qui s'impose, irrationnelle, marginalisée par le grand exorcisme scientiste : celle du Diable et du Bon Dieu, des revenants, des voyages métaphysiques et de toute une mythologie trop hâtivement rangée parmi les fables abêtissantes pour l'homme civilisé.

1-Naissance du fantastique européen

Rechercher une genèse à ce genre littéraire peut faire remonter très loin dans le temps. Dans ces conditions, tous les textes sacrés contiennent un grand nombre de passages qui pourraient relever du fantastique et naturellement les premiers romans noirs "gothiques" anglais ne pourraient pour la plupart se construire sans référence à toute une imagerie judéo-chrétienne. Même si on peut considérer qu'il y a toujours eu du fantastique depuis les débuts de la littérature dans les textes qu'on appelle fondateurs, *Bible*, poèmes homériques..., le genre en lui-même, clairement avoué semble n'apparaître qu'au XVIII^{ème} siècle.

Quant à l'acte de naissance et au nom du géniteur, c'est naturellement un sujet de controverse. Certains affirment que l'on doit rechercher en Allemagne

l'inventeur du fantastique en tant que genre littéraire et que cet heureux novateur ne serait autre que Goethe.

La première œuvre de l'écrivain allemand qui puisse justifier cette prétention, *Faust*, n'a été ébauché qu'en 1773 et la première partie de celle-ci ne fut publiée qu'en 1790.

A cette époque un vent de terreur soufflait déjà en Grande -Bretagne où dès 1764, Horace Walpole avait fait paraître *Le Château d'Otrante*, récit d'imagination alors que Goethe se contentait d'utiliser une légende où se trouvaient réunis les principaux éléments du roman noir : mystère, insécurité, terreur, forces occultes. Nous pouvons donc aisément être prédisposés à laisser cette paternité à Walpole et à considérer la Grande-Bretagne comme le pays littérairement le plus sulfureux de l'époque. Pourtant l'ouvrage de Walpole n'eut qu'un succès modeste, tant chez les critiques qu'auprès du public.

Un genre venait de naître ; encore lui fallait-il s'affirmer et sortir d'un certain anonymat. Pour cela, il faudra attendre Matthew Gregory Lewis qui, en 1795, âgé de vingt ans, fait paraître son premier et meilleur roman, *le Moine*.

Les autres tomberont dans l'oubli et aussitôt le livre est soumis aux attaques des censeurs. On interdit l'ouvrage comme licencieux. C'est dire que, devenu le principal objet d'indignation du Londres rigoureux, sa publicité était faite. L'interdit levé, on s'en arracha littéralement les exemplaires.

Succès populaire, mais aussi succès dans les milieux littéraires. Chacun veut alors écrire son roman noir. Parmi de nombreuses œuvres d'inégale qualité littéraire, les plus marquantes sont sans doute *Les Mystères d'Udolphe* (1794), d'Ann Radcliffe, *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (1818), de Mary Shelley - l'épouse du poète ami de Lord Byron- ou encore *Melmoth, ou l'homme errant* de l'Irlandais Charles Robert Mathurin.

En France, Jacques Cazotte avait publié dès 1772 *Le Diable amoureux*. Mais l'un des véritables importateurs du genre sera Honoré de Balzac qui, sous le pseudonyme de Horace de Saint Aubin, publie *L'Elixir de longue vie* en 1816 et se consacrera pendant un temps à ces sombres et étranges histoires dont on retrouvera trace dans certaines de ces œuvres plus unanimement reconnues.

L'auteur de *Rocambole*, Ponson du Terrail, livre en 1853 un intéressant récit, *La Baronne trépassée* -sa meilleure œuvre selon certains-, tandis qu'une foule de littérateurs plus ou moins doués fait paraître des œuvres dont l'hypothétique valeur ne résistera pas à l'épreuve du temps. Dans les années 1830, Charles Nodier s'accaparera pratiquement le monopole du genre avec un talent reconnu.

Outre Atlantique, pratiquement seul, Edgar Allan Poe, à partir de 1840 livre ses glaciales et morbides nouvelles qui trouveront comme on sait en Baudelaire un traducteur de génie.

Mais peut-on évoquer le fantastique sans s'intéresser un peu particulièrement à l'un de ses mythes emblématiques, celui du vampire. C'est à l'évidence le *Dracula* de Bram Stoker qui, à la fin du XIX^{ème} siècle, donne ses lettres de noblesse au personnage, même si plus de dix ans auparavant, en 1871, Sheridan Le Fanu illustre le thème du vampirisme féminin dans sa nouvelle *Carmilla*. A la différence d'une bonne partie du bestiaire fantastique: loup-garou, Golem, créature de Frankenstein, le personnage du vampire quel que soit son sexe se signale par une grande beauté physique renforcée par un magnétisme irrésistible et funeste. Cela explique sans doute que ces êtres soient sans conteste les plus populaires de cette faune crépusculaire.

Toute aussi ancienne est la croyance aux loups-garous. Des anecdotes au sujet de ces êtres terrifiants traînent dans d'anciens textes, à commencer par le *Satiricon* de Pétrone, auteur latin du 1er siècle AP. J.-C. Contrairement au vampire, le loup-garou est un être qui appartient toujours au monde des vivants. Les soirs de pleine lune son corps s'étant couverts de poils pleinement identifié à un loup, il erre à la recherche de proies animales ou humaines. Son exploitation littéraire semble ne pas avoir connu un engouement semblable à celui initié par le comte transylvanien. On peut pourtant citer parmi les précurseurs, l'admirable *Hughes-le-loup*, d'Erckmann-Chatrian où la lycanthropie trouve une illustration d'un romantisme noir dans le décor d'un impressionnant germanique. De nos jours, *Claude Seignolle* a donné dans ses recueils de nouvelles de nombreuses interprétations réussites.

Naturellement, ce sont deux auteurs anglo-saxons qui de nos jours semblent représenter à eux seuls, pour le grand public, la littérature fantastique :

Stephen King, adapté à de multiples reprises au cinéma (*Carrie*, *La Ligne Verte...*), et Anne Rice (*Entretien avec un vampire*). Leur succès les conduits à être abusivement dévalués sur le plan littéraire par une certaine critique, ce qui ne surprend guère mais agace toujours.

Cependant, il ne faut pas oublier les auteurs francophones qui firent en grande partie le succès dans les années 70 de la célèbre collection de poche *Marabout Fantastique*. Le plus emblématique fut sans doute Jean Ray, dont le roman *Malpertuis* fut adapté avec talent au cinéma par Harry Kümel. Claude Seignolle était le deuxième auteur phare de cette collection. Entre autres points communs, le moindre n'était pas la très grande qualité littéraire de leurs écrits qui ne trouvaient pourtant rarement d'échos ailleurs qu'auprès des amateurs déjà déclarés du genre. Gérard Prévôt, Thomas Owen font aussi partie des excellents souvenirs de lecture que savait susciter cette collection, dont les exemplaires ne se trouvent plus que sur les quais ou à prix d'or dans certaines librairies spécialisées.

Selon les auteurs critiques, on peut faire remonter l'apparition du fantastique à différentes époques, selon qu'on le définit plus ou moins strictement.

Les premiers récits où se mêlent de façon étrange le rêve et la réalité, le surnaturel et le naturel datent du XVIII^{ème} siècle, en France avec Cazotte mais surtout en Grande-Bretagne avec le roman noir, le roman gothique et enfin à la toute fin du XVIII^{ème} siècle, Frankenstein de Mary Shelley. Nous n'aborderons qu'ensuite l'Allemagne et les Contes d'Hoffmann.

C'est en Allemagne que naîtra vraiment la littérature fantastique proprement dite, avec Albert Von Chamisso puis Achim Von Arnim et Hoffmann. Ce dernier représente l'une des plus grandes figures du romantisme allemand, dévoré par l'amour impossible, dégoûté par la médiocrité de l'existence, rongé par l'alcool et par la maladie, dessinateur, compositeur et écrivain ne fut peut-être réellement compris en France que par Gautier et Nerval. Hoffmann a eu une influence universelle et pratiquement continue sur le genre.

Ses contes forment un véritable répertoire du fantastique décliné par la suite par d'autres auteurs et dans d'autres arts (opéra, ballet, cinéma).

Le fantastique de Hoffmann se caractérise par l'exaltation, le chaos et la frénésie. Le roman *Les Elixirs du diable*, qui revendique la filiation du *Moine* de Lewis, accumule de façon souvent incohérente les épisodes de natures très différentes : histoire d'amour, méditations esthétiques ou politiques, aventures picaresques, épopée familiale, extases mystiques, etc.

Le thème de la folie et de la solitude est central dans l'œuvre de Hoffmann comme dans celle de Chamisso.

En France, la première apparition du fantastique s'illustre à travers l'œuvre de Jaques Cazotte (1720-1792), *Le Diable Amoureux*.

L'aspect surnaturel y est moins développé que dans les romans gothiques, mais l'hésitation entre explication rationnelle et irrationnelle y est plus nette. Cazotte aura une influence directe sur Nodier et ses successeurs français.

Cet auteur peut être considéré, avec ce court roman comme le créateur du genre, quoique l'ambiance surnaturelle y soit peu développée, l'auteur n'a en effet aucune intention de susciter la peur ou l'angoisse chez ses lecteurs comme ce pourra être le cas plus tard.

L'intérêt pour lui est l'histoire d'amour de son jeune héros avec une sylphide, Biondetta, dont on ne saura jamais s'il s'agissait d'une créature de songes ou d'une véritable jeune fille. L'auteur se concentre donc sur la peinture psychologique des sentiments du jeune homme. Cazotte influencera cependant fortement Nodier quelques décennies plus tard.

Dans la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle, le roman gothique et ses apparitions surnaturelles se développent en Grande-Bretagne. Ce genre nouveau semble être une réaction au réalisme effréné des romanciers de l'époque (Daniel Defoe et son *Robinson Crusoë* par exemple).

Le roman gothique développe dans le public un goût pour des apparitions horribles et des mises en scène paroxystiques. Spectres, fantômes, créatures éthérées se croisent dans ces romans et c'est surtout l'ambiance inquiétante, les décors sombres qui permettent de faire du roman gothique la préhistoire du genre fantastique.

A la limite des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, paraît Frankenstein, le chef d'œuvre de Mary Shelley, épouse du poète Percy Shelley et belle-sœur de Byron chez qui nous trouvons aussi ces atmosphères inquiétantes.

La naissance du fantastique est inséparable de celle du romantisme dans une œuvre comme celle-ci tout comme dans celles d'Hoffmann. La création et la vie du monstre sont surtout l'occasion de réflexions sur la nature humaine. Le monstre, que nous connaissons si bien aujourd'hui, est un être effrayant, il est vrai, mais surtout il est plein de dégoût pour sa propre existence, ce qui le pousse au crime. Ses pérégrinations et celles de son créateur à sa poursuite sont l'occasion de descriptions magnifiques des Alpes ou des contrées glacées du Nord.

La peur est bien présente et même l'effroi à certains moments mais ici comme chez Cazotte, l'existence d'un être surnaturelle est surtout l'occasion de présenter l'humanité sous un nouveau point de vue et de la mettre en question. Si l'ambiance de ce roman annonce celles des productions fantastiques françaises, on ne peut cependant pas ériger Frankenstein comme monument représentatif du fantastique. C'est dans la forme courte du conte, et cela chez Hoffmann que nous allons trouver le véritable modèle du fantastique français du XIX^{ème} siècle.

a- Caractéristiques du fantastique :

Les récits faisant appel au surnaturel abondent dans la littérature mondiale et ceci depuis des temps immémoriaux sous forme de contes comme les *Mille et une nuits* ou les contes de fées où rejoigne l'épopée comme dans les légendes Arthuriennes.

Le conte merveilleux traditionnel fournira à la littérature fantastique la plupart de ses thèmes.

Parmi les précurseurs de la littérature fantastique moderne, nous pouvons citer Voltaire ou Jonathan Swift qui cachent la satire derrière l'irrationnel.

Mais la véritable source du genre fantastique est le Roman gothique anglais de la fin du XVIII^{ème} siècle; outre l'apparition des thèmes propres au fantastique (les fantômes, le Diable, les vampires). Ce roman introduit l'ambiguïté caractéristique du genre.

Il n'y a pas de livres fantastiques ; la nature même du genre rend la nouvelle particulièrement aisée à créer.

Parmi les œuvres les plus représentatives, nous mentionnons *Vathek* de William Beckford et *Le Moine* de Matthew Gregory Lewis. On peut également rattacher à ce genre le *Manuscrit trouvé à Saragosse* du polonais Jean Potocki.

Nous sommes maintenant en état de préciser et de compléter notre définition de ce thème.

Le fantastique exige que trois conditions soient remplies :

D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde de ces personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués.

Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage d'où le rôle du lecteur est pour ainsi dit confié à ce personnage et en même temps ; l'hésitation se trouve représentée et devient un des thèmes de l'œuvre, dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie au personnage.

Enfin, il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte : il refusera aussi bien l'interprétation " allégorique " que l'interprétation " poétique ".

Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale.

La première et la troisième constituent véritablement le genre, la seconde peut ne pas être satisfaite.

Toute fois la plupart des conditions des exemples remplissent les trois conditions.

Ce genre passe à l'interrogation: qu'est ce qu'un texte littéraire et quel est son rapport avec la réalité?

Roger Caillois écrit excellemment :

« Une catégorie de contes mystérieux se plaît à utiliser les données des sciences psychiques : télépathie, spiritisme, lévitation, ectoplasme,

songes prémonitoires, etc. Comme manifestations de l'au-delà ; il semble que des phénomènes de cette sorte devraient rentrer en plein droit dans le domaine du fantastique »¹.

Le fantastique est très souvent lié à une atmosphère particulière, une sorte de crispation due à la rencontre de l'impossible.

La peur est souvent présente, que ce soit chez le héros ou dans une volonté de l'auteur de provoquer l'angoisse chez le lecteur ; néanmoins, ce n'est pas l'unique condition du fantastique.

b- Aspects du fantastique

Les territoires du fantastique sont multiples et n'ont pas toujours été explorés. Il en va de même des divers états du fantastique qui ont produit et produisent encore des effets spécifiques par la mise en œuvre dans les textes de figures culturellement codées mais traumatisantes, comme le cauchemar, les monstres, les doubles, les vampires ou méduses, sans oublier des monstruosité, plus actuelles. Chaque époque de la seule culture occidentale a donné lieu à des prises en compte dans l'imaginaire comme dans la réalité, de figures de l'horreur, de l'évitement du regard, où sa saturation devant l'innommable.

Notre époque, en privilégiant la monstruosité franche, de préférence aux ruses du regard, a-t-elle vraiment donné toute sa place à une lecture des effets de malaise engendrés quand ces figures peintes produisent ou reproduisent ce qu'intuitivement chacun de nous connaît comme un «sentiment de fantastique»? Comment cet impossible et pourtant là se présente-t-il dans le cadre des tableaux présentés comme fantastiques, au moins depuis Baudelaire?

Le fantastique se caractérise par plusieurs aspects:

La peur

La lecture de texte fantastique provoque souvent un sentiment de peur ou d'angoisse. Sigmund Freud explique ce sentiment par l'*inquiétante étrangeté*

1: Caillois Roger, "Au cœur du fantastique", Paris, Gallimard, 1965 ,p66.

propre à la littérature fantastique. Le terme allemand utilisé par Freud est *unheimlich* qui signifie *non-familier* mais aussi *non-caché*. Ainsi, le propre du fantastique serait de révéler des choses habituellement cachées, des choses que nous ne voulons pas voir : le sang, les cadavres, la nuit et les ruines.

Le Mal

Les manifestations du surnaturel dans la littérature fantastique sont généralement néfastes : pas de place pour les anges, les bonnes fées ou les bons génies. Le fantastique fait la part belle au Mal et à ses incarnations. C'est aussi une littérature de la souffrance, de la folie, de l'échec. En ce sens, elle marque une rupture profonde avec l'optimisme du siècle des Lumières. Cet aspect trouvera un écho au XX^{ème} siècle chez les surréalistes.

Un passé qui ne veut pas mourir

Dans presque toute la littérature gothique et fantastique jusqu'au début du XX^{ème} siècle, le surnaturel manifeste la survie de la société traditionnelle de l'Ancien Régime rurale marquée par l'omniprésence de la religion et de la superstition face à l'avènement d'une société urbaine, démocratique et rationnelle. La place centrale jouée par la figure du fantôme est symbolique de ce passé qui ne veut pas mourir.

La sexualité

La psychanalyse interprète le genre fantastique comme l'expression de désirs sexuels inavouables. Il est relativement facile en effet d'associer à chacun des thèmes du fantastique une forme de sexualité anormale : ainsi, la sorcellerie équivaut à la perversité, le double à l'homosexualité, etc. Toutefois cet aspect concerne plutôt le surnaturel en général que le fantastique. De plus, comme tous les symboles, les thèmes du fantastique peuvent recevoir des interprétations différentes suivant le contexte. Ainsi le symbole du Double peut signifier l'isolement d'un individu qui n'a plus de contact avec le monde extérieur.

Par ailleurs la sexualité intervient explicitement et non plus symboliquement dans de nombreux récits fantastiques. Un désir amoureux très violent est souvent la cause qui amène le héros à basculer dans un univers

fantastique (par exemple *La Chevelure* de Maupassant).

Le fantastique a souvent été utilisé par des auteurs pour contourner la censure. Les romantiques allemands ont ainsi pu glisser des critiques politiques sous les dehors de la fiction. Parfois le simple fait d'adopter le genre fantastique vaut revendication de l'autonomie de la littérature contre ceux qui veulent l'asservir : ainsi des auteurs russes révoltés à l'époque du réalisme socialiste.

De même, on tolèrera plus facilement des idées choquantes si elles sont présentées comme l'œuvre de la folie ou du Diable : scènes inconvenantes du fantastique fin de siècle français, par exemple la phobie raciste et misanthrope chez *H. P. Lovecraft* et autres.

c- Le fantastique et le merveilleux

Si les journalistes parlent aujourd'hui de fantastique à tout va, il faut donc avant de s'y intéresser plus avant, garder à l'esprit cette différence essentielle entre fantastique et merveilleux.

En français, une erreur fréquente consiste à appeler « fantastiques » tous les textes appartenant au genre anglo-saxon de la *Fantasy*, comme ceux de J.R.R. Tolkien, alors qu'ils appartiennent en réalité au domaine du merveilleux.

Cette erreur est due à l'absence de terme approprié permettant de nommer la « Fantasy » en français.

Au Moyen-âge, on parle de "merveilleux" parfois lié aux questions religieuses comme dans *Merlin de Biron* où se mêle légendes du roi Arthur et imaginaire chrétien, nous parlons d'ailleurs de "merveilleux chrétien".

D'ailleurs cette matière sera reprise par Perrault dans ses contes de fées au XVII^{ème} siècle. Mais la grande différence entre le merveilleux et le fantastique qui n'apparaît qu'à la fin du XVIII^{ème} siècle, déjà précisé, vient du fait que dans les récits merveilleux, le divin et l'écervelé sont admis par le narrateur et les personnages. "Alice au pays des merveilles", "Le Petit prince", appartiennent au domaine du merveilleux.

Jean Bellemin-Noël, dans son *Histoire littéraire de France*, définit le fantastique ainsi:



"Le fantastique vit d'ambiguïté. [...]En lui, le réel et l'imaginaire doivent se rencontrer, voire se contaminer ; de plus, contrairement à tant d'autres fictions, il n'exige à ses mystères aucun éclaircissement, même s'il refuse toute solution rationnelle ou technique"¹.

Le fantastique est situé entre les genres du merveilleux, dans lequel le surnaturel est accepté et justifié car le cadre est imaginaire et irréaliste; et de l'étrange, dans lequel les faits apparemment surnaturels sont expliqués et acceptés comme normaux.

" Le récit fantastique est une forme mixte du cas et de la devinette (.....) ; c'est aussi, par la fausseté voilée, le lieu de la convergence de la narration théatique (roman des realia) et de la narration non théatique (merveilleux, conte de fées). Le fantastique mène une vie pleine de dangers et peut s'évanouir à tout instant. Il paraît se placer à la limite de deux genres : le merveilleux et l'étrange qu'être un genre autonome".²

Selon certains théoriciens de la littérature, le fantastique ne serait présent que dans l'hésitation proprement dite entre acceptation du surnaturel en tant que tel et tentative d'explication rationnelle.

Le fantastique ne serait alors plus qu'une transition ou un savant équilibre entre le merveilleux et l'étrange, et plus réellement un genre à part entière.

Le merveilleux suppose que nous acceptons immédiatement et sans réticence la présence au sein de notre monde des éléments totalement irrationnels.

L'étrange s'apparente dans ses effets au fantastique en ce qu'il déconcentre et fait douter de la stabilité du réel ou de la raison, mais il s'en écarte en trouvant une explication rationnelle qui le fait rentrer dans l'ordre des choses car il n'était que le fait de coïncidences troublantes ou le fruit d'une imagination

1:J-B-Noel,"Notes sur le fantastique".

2: Bessière Irène,"Le récit fantastique, la poétique de l'ambigu", Paris, Larousse, 1974,p52.

dérégulée.

Quand au merveilleux, dont les contes de fées représentent l'exemple pur; se sépare le plus radicalement du fantastique: il n'induit aucune inquiétude, à peine la surprise, étant acquiescement à une logique surnaturelle coexistant avec la logique rationnelle sans la remettre en cause pour autant.

Par ailleurs, tout comme il s'évanouit à partir au moment où il est absorbé dans l'étrange ou le merveilleux, le fantastique est menacé lorsqu'il verse dans l'allégorie, autrement dit, la réduction plus ou moins totale du sens littéral à un sens figuré.

La grande différence entre le merveilleux et l'étrange n'apparaît qu'à la fin du XVIII^{ème} siècle avec l'ère industrielle, vient du fait que dans les récits merveilleux, le surnaturel et l'irrationnel sont d'emblée acceptés par le narrateur et les personnages.

Dans le fantastique, au contraire, une perturbation irrationnelle apparaît soudain dans la réalité quotidienne et le doute.

L'inquiétude persiste tout au long du récit quant à la nature de cette perturbation.

Ce type d'écrit est bien ce qui, dans la littérature privilégie l'inexplicable, l'irrationnel, le surnaturel, le bouleversant voire l'effrayant.

Mais il ne suffit pas qu'il y ait du surnaturel dans un récit pour que celui-ci puisse être qualifié de fantastique, il faut que le lecteur doute toujours de la réalité des évènements ou des êtres mis en scène sans pouvoir à aucun moment affirmer qu'il se soit vraiment passé quelque chose de surnaturel.

Todorov a écrit :

« Le fantastique est fondé essentiellement sur une hésitation du lecteur- un lecteur qui s'identifie au personnage principal quant à la nature d'un évènement étrange. Cette hésitation peut se résoudre soit pour ce qu'on admet que l'évènement appartient à la réalité, soit pour ce qu'on décide qu'il est le fruit de l'imagination ou le résultat d'une illusion, autrement dit, on peut décider que l'évènement est ou n'est pas. »¹

Nous considérons souvent le fantastique comme très proche de la science-fiction, alors qu'une différence importante les distingue : la science-fiction situe son récit dans un contexte qui n'est pas contemporain au lecteur et dans lequel les événements qui semblent irrationnels à un lecteur actuel sont censés être rationnels dans ce cadre (en général, des faits qui seraient découverts par la science future).

Le fantastique, écrit M. Versins, « provient du fait que le lecteur est pris par l'histoire, l'art de l'auteur consistant précisément à lui faire croire le plus possible sinon à la réalité de ce qu'il écrit, du moins à sa plausibilité et de la plausibilité à la possibilité et de la possibilité à l'éventualité, il n'y a guère que deux pas. On ne dira que peu de gens feront ces pas »¹.

De son côté, attentif au travail littéraire en tant que tel, Bellemin-Noël assure que :

" Le fantastique manipule, en fait, un faux vraisemblable pour nous faire accepter le plus véridique, l'inouï et l'inadmissible " ³.

Selon le théoricien de la littérature Tzvetan Todorov, le fantastique ne serait présent que dans l'hésitation entre l'acceptation du surnaturel entant que tel et une tentative d'explication rationnelle.

Si le lecteur sinon le personnage décide que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits, nous disons que l'œuvre relève d'un autre genre : l'étrange.

1: Todorov Tzvetan, Introduction à la littérature fantastique, Paris, Seuil, 1970. p42

2: In la séduction de l'étrange, La séduction de l'étrange, ed PUF. , p50.

3: Bellemin Noël Jean, "note sur le fantastique", in littérature, n°8, décembre, 1972.

Si au contraire, il décide que nous devons admettre de nouvelles lois de la nature par lesquelles le phénomène peut-être expliqué, nous entrons dans le genre du merveilleux.

Contrairement à ces deux genres, dans le fantastique, le héros comme le lecteur a presque systématiquement une réaction de refus peut-être mêlée de doute, de rejet et /ou de peur.

Ce héros est un héros solitaire, pas comme le solitaire volontaire d'un œuvre romantique, mais isolé, seul et rejeté souvent le narrateur subjectif des événements.

Il est donc aisé grâce à ce point de vue subjectif d'amener la possibilité d'une double interprétation d'où une narrative courante représentative donnant au lecteur le droit de choisir entre une interprétation rationnelle et une irrationnelle.

Todorov, Caillois, Louis Vax ou d'autres, nous remarquons que ces définitions sont intentionnellement ou non des paraphrases l'une de l'autre ; il y a à chaque fois le « mystère », « l'inexplicable », « l'inadmissible » qui s'introduit dans « la vie réelle » ou « le monde réel » ou encore dans l'inaltérable légalité quotidienne.

Le fantastique est également apparenté au réalisme magique, genre littéraire propre à la littérature latino-américaine et basé sur l'insertion d'éléments surnaturels dans un récit réaliste. Mais les faits surnaturels y sont considérés comme normaux, ce qui fait du réalisme magique une branche du merveilleux et non du fantastique.

Par extension, le fantastique indique également un genre cinématographique dont la signification est sensiblement la même.

d- L'irrationnel fantastique à l'ère romantique

Particulièrement difficile à quitter sans immédiatement entrer dans un autre genre, le fantastique réunit les genres qui lui sont reliés, on ne peut l'ignorer, mais en même temps il semble ne pas avoir d'existence à lui.

Le romantisme est un courant artistique d'Europe occidentale apparu au cours du XVIII^{ème} siècle en Grande-Bretagne et en Allemagne, puis au XIX^{ème}

siècle en France, en Italie et en Espagne. Il se développe en France sous la Restauration et la monarchie de Juillet, par réaction contre la régularité classique jugée trop rigide et le rationalisme philosophique des siècles antérieurs.

Le romantisme s'esquisse par la revendication des poètes du « je » et du « moi », qui veulent faire connaître leurs expériences personnelles et faire cesser cet aspect fictif attribué aux poèmes et aux romans. Idéal ou cauchemar d'une sensibilité passionnée et mélancolique, ses valeurs esthétiques et morales, ses idées et thématiques nouvelles ne tardèrent pas à influencer d'autres domaines, en particulier la peinture et la musique.

L'explosion de la littérature du Moi qui contrebalance la prétention à l'universalité des philosophes consacre la naissance d'un homme rendu problématique par l'émergence de sciences nouvelles qui apportent des révélations capitales.

Certains éléments amènent l'idée d'une définition : D'une part, un élément essentiel est une description hyperréaliste : le monde décrit est le nôtre dans lequel apparaissent des éléments surnaturels qui provoquent la peur, avec une pointe d'horreur. Elle met en scène la lutte entre le bien et le mal par la présence d'éléments étrangers à notre monde.

L'apparition dans le champs littéraire d'un genre nouveau qui résulte de la prise en compte d'un esprit du temps se manifestant dans une série de textes offrant des ressemblances familiales, l'irrationnel désigne aussi bien le sentiment que l'expérience de l'action voire: un sentiment ou un acte sont irrationnels dans la mesure où ils sont irréductibles dans leur réalité spécifique aux discours que l'on peut faire sur eux.

Dans un sens plus large, est irrationnel ce que nous ne pouvons connaître que par intuition, ce qui n'est pas conceptuel.

D'un point de vue psychologique, une conduite irrationnelle exprime une réaction spontanée (émotive, passionnelle,...) et ne procède pas d'une décision volontaire réfléchie.

Comment se situer devant ce qui apparaît comme irrationnel ou impensable?

D'une part il n'est plus possible de continuer à représenter les relations anciennes qui se situaient dans le cadre d'une réalité symbolique, alors que le paradigme conceptuel et l'aspect émotionnel qui lui était lié est bouleversé.

D'autre part le réel nouveau dans cette perspective apparaît comme incongru et inconcevable.

Pour les allemands, la nécessaire réponse implique de nouvelles stratégies et de nouvelles ruses qui engendrent des effets de rhétoriques originaux ; ce qui va être tenté par la création de types de fictions nouveaux spécifiquement le Marchen dans le cadre du romantisme allemand et les textes fantastiques.

Au XX^{ème} siècle, des auteurs comme Lovecraft ou Stephen King chercheront ouvertement à effrayer leurs lecteurs mais un siècle plus tôt en France, les auteurs préfèrent inquiéter, troubler, angoisser leur public sans jamais basculer dans l'effroi. La limite est posée.

Ce qui est angoissant, ce n'est pas l'existence de l'objet ou de l'être surnaturel mais le doute lui-même, l'indétermination qui en découle.

Cette définition que nous proposons d'adopter pour le fantastique français du XIX^{ème} siècle ne serait pas forcément pertinente pour l'ensemble de la littérature fantastique : il est difficile, avec ces genres nouvellement étudiés (depuis une cinquantaine d'années pour le fantastique) d'être trop affirmatifs sans limiter sa vision.

Le récit fantastique exprime l'angoisse et le doute du personnage, au moyen de l'indécision de perceptions et de la suspension des significations trop nettes. Celles-ci amènent le lecteur à éprouver un sentiment semblable à celui des personnages, qui peut aller de l'ambivalence devant des interprétations contradictoires jusqu'à une radicale indétermination.

Pour troubler, nul besoin donc de créatures terrifiantes ou de manifestations tapageuses du surnaturel, le doute porte sur de petits objets comme la longue-vue de "L'Homme au sable" d'Hoffmann par exemple, ou sur la nature trouble de certains personnages : d'apparence humaine, des fées ou des sylphides apparaissent dans une réalité dont on n'est jamais sûr qu'elle n'est pas un rêve.

Nous pouvons parler aussi, selon les mots de Nerval de "l'épanchement du songe dans la vie réelle." Le fantastique va donc être l'expression paroxystique du désaccord romantique entre le Moi et le monde.

Nostalgie, mélancolie, ennui, plus tard spleen et névrose fin de siècle; gouvernent l'être au monde de la génération romantique et définissent le mal du siècle avec son sentiment exacerbé d'étrangeté.

Le fantastique commence par un glissement de la réalité qui décale l'histoire du réalisme au prodigieux. Le héros d'une œuvre fantastique est un héros solitaire, pas comme le solitaire volontaire d'une œuvre romantique, mais isolé, seul, rejeté, souvent le narrateur subjectif des événements ; Il est aisé grâce à ce point de vue subjectif d'amener la possibilité d'une double interprétation.

Une narrative courante est la double interprétation qui laisse au lecteur choisir entre une interprétation rationnelle et une irrationnelle, l'explication rationnelle étant souvent liée à la folie du narrateur.

De même, il n'est pas toujours facile de déceler les indices de l'irrationnel d'une époque parce qu'ils ne peuvent être lus comme tels uniquement après qu'on en a reconstruit l'archéologie pour reprendre le terme de Foucault.

Le propre des événements étant d'être impromptu, quitte à être par la suite rationalisés.

L'analyse des figures de l'irrationnel à l'époque des romantismes et de l'invention d'un genre comme le fantastique relève de la reconstruction intellectuelle, elle est forcément au sens propre anachronique.

L'ordre du monde était réglé par la présence de la surnature qui se déclinait au plan institutionnel par une religion d'état, au plan pratique par le clergé et l'organisation des travaux rythmés par les fêtes religieuses et les messes.

Les formes du surnaturel liées à l'irrationnel étaient encadrées par un symbolisme religieux.

L'irrationnel comme le surnaturel se coulait dans des formes reconnues d'un imaginaire collectif aux formes différentes selon les cultures.

Le romantisme et le sentiment du fantastique renvoient à la survenue d'un irrationnel que n'encadre plus un symbolisme religieux clair, mais ils donnent à cet irrationnel des réponses différentes.

Genre difficile à définir, à cerner, mais également tellement facile à quitter, le fantastique, selon la définition communément admise de nos jours (inspirée par les recherches de Pierre-Georges Castex, Roger Caillois et Tzvetan Todorov) est un genre littéraire fondé sur la fiction, racontant l'intrusion du surnaturel dans un cadre réaliste, autrement dit l'apparition de faits inexplicables et théoriquement inexplicables dans un contexte connu du lecteur.

« Toute synthèse, note J. Bellemin-Noël, sur ce qu'on appelle le fantastique est actuellement prématurée, les recherches étant en cours. On en est à essayer de poser le problème, de lui trouver une place : son lieu ».¹

e- Le fantastique d'Hoffmann à Nodier

Si l'on se refuse souvent à voir dans le roman gothique l'origine du fantastique, c'est parce que l'apparition ainsi que la définition du fantastique sont, en France, traditionnellement attachées à l'oeuvre d'Hoffmann. Auteur d'un grand nombre de contes dont le plus célèbre est "L'Homme au sable", E.T.A. Hoffmann est surtout un romantique. Et c'est aussi ce titre qui explique l'influence immense qu'il eut en France, surtout après que Madame de Staël eut publié De L'Allemagne, en 1810, un ouvrage consacré aux auteurs germaniques. Les Allemands sont en effet engagés dans l'exploration du monde de la rêverie et Hoffmann avec ses figures de mécanique étrangement doués de vie, de miroir ou de chanteuse à la voix miraculeuse les représentent très bien.

La question du double, la présence du diable brouille la frontière instable entre rêve et réalité. Du point de vue stylistique, cela se traduit par des modifications permanentes de points de vue, grâce aux artifices des lettres ou

1: Bellemin Noël Jean, "note sur le fantastique", in littérature, n°8, décembre, 1972, p28

manuscrits de différentes sources. Ainsi, le lecteur navigue entre des points de vue réalistes, objectifs de personnages secondaires et le point de vue du héros principal qui dans le cas de "L'Homme au sable", sombre peu à peu dans la folie. Cela crée une atmosphère des plus inquiétantes et l'on ne sait jamais dans quelle mesure la crise de la subjectivité du personnage transforme le réel. On comprend alors mieux pourquoi Freud s'est emparé de cette nouvelle pour ses travaux psychanalytiques sur "l'inquiétante étrangeté".

A partir de 1829, date de la première publication des Contes d'Hoffmann en français, l'auteur allemand va avoir une influence énorme sur les Français et suscite un grand engouement qui se traduit par la publication croissante d'œuvres fantastiques de tous types. Ce n'est qu'après la découverte d'Edgar Allan Poe par Baudelaire, dans les années 1860, que faiblit cette adulation qui aura tout de même duré 30 ans. D'autant qu'Hoffmann ne sera pas oublié par la suite : Offenbach met ainsi les Contes en musique dans les années 1880. Balzac, Gautier, Mérimée et même Alexandre Dumas furent touchés par cette influence hofmannienne ce qui fait du fantastique une expression littéraire dominante.

Autre événement important, un an plus tard, en novembre 1830 : Nodier, qui lui, s'est déjà affirmé dans ce genre, fait paraître dans la Revue de Paris, un article sans précédent sur ce qui sera dès lors dénommé officiellement le fantastique, il est intitulé "Du fantastique en littérature".

Ce type de littérature y est présenté comme un refuge, un recours contre les repoussantes réalités du monde vrai, et en effet nous l'avons vu; son apparition correspond aux débuts de la société industrielle au moment où le règne de la raison s'impose à tous grâce aux progrès immenses de la science. Castex, observe ainsi à propos de Nodier:

"L'univers fantastique offre un refuge à tous ceux que déçoit et décourage le siècle nouveau ; il englobe toutes ces contrées où l'imagination des poètes s'aventure, loin des contraintes qu'imposent la raison, l'expérience commune, les mœurs, les règles de l'art ; il répond, en somme, aux impatiences et aux exigences de la génération romantique."¹

1:Castex,"Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant"p52.

Que ce soit Nodier qui publie cet article n'est pas étonnant quand on sait que c'est lui, qui dès 1821, publie le premier conte fantastique en France, Smarra; rapidement suivi de Trilby en 1822.

"Le fantastique est l'art de parler à notre imagination en la ramenant vers les premières émotions de la vie, en réveillant autour d'elle jusqu'à ces redoutables superstitions de l'enfance que la raison des peuples perfectionnés a réduites aux proportions du ridicule. "1

Considéré comme le chef-d'œuvre de Nodier, ce conte imprégné de mysticisme et de poésie répond au principe selon lequel nous sommes perpétuellement entre deux mondes.

f- Le fantastique de Gautier à Maupassant

Dans le sillage de Nodier d'abord, puis d'Hoffmann, le fantastique s'est développé partout aussi bien en littérature, puisque outre les auteurs dont nous avons parlé, de nombreux contes d'écrivains moins célèbres s'épanouissent dans les revues, qu'en musique et en peinture. Après 1832 cependant, date à laquelle Nodier publie la Fée aux miettes, un nouveau type de fantastique se développe, les récits s'inscrivent plus profondément dans le réel et ne constituent plus tant une fuite que la mise en question d'une réalité décevante.

Théophile Gautier, nous en avons déjà parlé, était surtout connu pour Le Capitaine Fracasse qui a obtenu un gros succès en 1863 ou Emaux et camées, a aussi été dans sa jeunesse un auteur fantastique prolifique. Ainsi il a écrit de nombreuses nouvelles fantastiques avec comme thème principal celui de "l'amour rétrospectif".

Mérimée est, lui, surtout connu pour ses récits fantastiques et parmi eux La Vénus d'Ille. On lui a beaucoup reproché son art de la mesure et il est vrai qu'il est plus précis plus carré, plus clair que Nodier. Les limites du surnaturel sont mieux circonscrites chez lui mais il n'en garde cependant pas le moins angoissant, au contraire, c'est peut-être lui qui soulève le plus efficacement chez ses lecteurs le sentiment "d'inquiétante étrangeté" dont parlera Freud à propos d'Hoffmann.

1:Nodier,"Du fantastique en littérature",p44.

"Nodier fait profession de croire ce qu'il conte ; Gautier construit esthétiquement une histoire; Balzac songe aux extraordinaires virtualités dont l'homme dispose; Mérimée doute. Voilà la particularité de Mérimée, il laisse toujours peser le doute et quoiqu'il éclaire les manifestations surnaturelles de ses récits avec objectivité, aucune affirmation ne peut jamais être faite. Pour finir ce tour de France sommaire du fantastique entre 1820 et 1885, parlons de Maupassant.

Chez Maupassant, l'irruption du surnaturel dans le quotidien, s'il inspire la terreur, met surtout en évidence la fragilité psychologique de l'être humain.

Le plus intéressant est de laisser parler Maupassant lui-même, tant la qualité de son point de vue définit bien le fantastique à la fin du XIX^{ème} siècle avant qu'au XX^{ème} siècle ne se développe massivement le "fantastique de la présence" dans lequel le surnaturel se manifeste ouvertement. Lovecraft, Stephen King, Bram Stoker et son Dracula et à sa suite Anne Rice et le cycle d'Entretien avec un vampire méritent un article à eux seuls. Guy de Maupassant :

"Quand l'homme croyait sans hésitation, les écrivains fantastiques ne prenaient point de précautions pour dérouler leurs surprenantes histoires [...] 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 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. Le lecteur indécis ne savait plus, perdait pied comme une eau dont le fond manque à tout instant, se raccrochait brusquement au réel pour s'enfoncer tout aussitôt, et se débattre de nouveau dans une confusion pénible et enfiévrante comme un cauchemar."¹

Il faut bien reconnaître que le fantastique en tant que genre ne se laisse pas facilement définir, et qu'il s'agit plus d'une notion littéraire dont des auteurs très différents se sont saisis à tour de rôle, pour refléter des angoisses et des peurs liées autant à leur personnalité qu'à des moments de l'histoire bien particuliers. Dans cette perspective, le fantastique est à envisager au cœur de toute la littérature de l'étrange, entre le merveilleux et la science-fiction et surtout

1:Maupassant,"Chroniques,le fantastique",1883.

en rapport avec le septième art qui de sa naissance avec des films comme *Métropolies* ou *Le Cabinet du docteur Caligari* à aujourd'hui avec les adaptations cent fois renouvelées du mythe du vampire et de Frankenstein, s'est abreuvé de la littérature fantastique.

2- Le fantastique chez Gautier

a- L'homme

Sachant que pour être valorisée, la littérature fantastique doit aux yeux de certains de ne pas être étrangère à l'itinéraire biographique de son auteur, c'est pourquoi, avant d'aborder l'environnement sentimental et fantastique des deux œuvres et tout ce qu'ils offrent comme espace de création, nous observerons la vie de l'écrivain en nous limitant aux aspects les plus révélateurs de sa vie.

Né à Tarbes le 30 août 1811, Théophile Gautier était issu d'une famille de petite bourgeoisie avec laquelle il vint rapidement s'établir à Paris.

Très jeune, il rencontre Nerval et Pétrus Borel, il est tenté par la peinture, puis choisit la littérature. *Mademoiselle de Maupin* (1835-1836) affirme son exigence de beauté pure: « Tout ce qui est utile est laid », il s'engage dans une voie qui l'amènera à défendre l'art pour l'art, en refusant tant les facilités du lyrisme que la soumission au monde extérieur.

Il est persuadé que l'art est un but, il s'appuie sur des mots et des rythmes rares pour composer ses poèmes. Il est le maître et le précurseur de la poésie parnassienne. Il fut salué par Baudelaire comme le « poète impeccable », « *le parfait magicien des lettres françaises* ».

A peine sorti de l'enfance, il s'illustre aux côtés des romantiques dans la bataille d'Hernani, il était un grand admirateur et défenseur de Hugo ; on conservera longtemps le souvenir de son gilet rouge, étendard d'une école dont il s'éloigne pourtant rapidement. Les contes des *Jeune-France*, dès 1833, sont une peinture ironique de la bohème, où l'auteur goguenard se moque malicieusement des affectations romantiques. Sensible à la trivialité de la France moderne, il visite l'Espagne, l'Orient, cherchant dans le dépaysement l'authenticité d'une vie plus intense et s'évader d'une réalité médiocre. L'Egypte ancienne lui inspirera *Le*

Roman de la momie dans lequel il invente un idéal transposé sur le plan surnaturel; le règne de Louis XIII, Les Grotesques puis *Le Capitaine Fracasse* ; mais c'est surtout dans le fantastique que s'épanouit une écriture en exil du monde. Dès le long poème d'*Albertus*, puis dans les Contes qu'il donne tout au long de sa carrière, le doute traverse d'inquiétants récits hantés par la mort. L'inspiration historique rejoint le fantastique dans *Arria Marcella* et *Le Roman de la momie*.

L'influence des allemands Hoffmann et Arnim rattache Gautier comme son ami Nerval au romantisme allemand autant qu'à une tradition française qui perdurerait dans la finesse colorée de son art. Epris de perfection, il use en ses récits d'une langue séduisante, au vocabulaire chatoyant. *Emaux et camées* transforment chaque mot en un " diamant ", serti dans les rythmes rares qui font du recueil un manifeste parnassien. Prophète entêté d'une littérature d'exigence, Gautier n'hésite cependant pas à jouer les feuilletonistes, et cultive une image paradoxale. Mais il trouvera dans l'amitié de Flaubert et dans le salut de Baudelaire une reconnaissance ; Catulle Mendès, Hérédia, Leconte de Lisle verront en lui un maître.

En 1836, Gautier édita son premier article dans la Presse, le nouveau journal d'Émile de Girardin, pour lequel il travailla jusqu'au 1855, puis il se consacra au Moniteur universel jusqu'au 1868. Gautier écrivit quelque mille deux cents articles, tout en se plaignant du joug que lui imposait la presse quotidienne, son seul véritable gagne-pain qui était aussi, selon lui, un obstacle matériel à la réalisation d'une œuvre littéraire.

Théophile Gautier n'a pas encore accompli sa vingtième année, lorsqu'il rédige, en 1830, un article à la gloire d'Hoffmann, tout fraîchement révélé au public français par les traductions de Loève-Veimars. L'année suivante, il publie son premier récit, *La Cafetière* où éclate l'influence du conteur berlinois. Mais il est trop lucide pour s'abandonner sans contrôle à son enthousiasme. Bientôt, il décrit les « vexations » d'un Jeune-France égaré par la passion du fantastique : *Onuphrius* est sa caricature, dessinée avec une ironie fraternelle. Tel est-il toujours demeuré : vigilant quoique exalté ; attentif à voiler ses préoccupations sous une nonchalance étudiée. *Omphale*, *La Pipe d'opium*, *Le Pied de momie*

effleure comme par jeu les réalités invisibles. Le lecteur sourit à son tour et goûte la saveur d'une fantaisie chatoyante, disciplinée par un langage strict.

Pourtant, des accents plus graves se laissent percevoir quelquefois. Ce dilettante avait des hantises, dont ses proches ont été les témoins ; ce poète des apparences possédait, comme Baudelaire a su s'en apercevoir, une « intelligence innée de la correspondance et symbolisme universel ».

Presque tous ses contes, plus particulièrement *La Morte amoureuse*, *Arria Marcella*, *Le Club des Hachichins*, manifestent son regret de ne pouvoir échapper aux limites de la condition humaine et son besoin d'une évasion imaginaire au-delà du Temps et de la Mort.

Vers la fin de sa carrière, Théophile Gautier a composé dans la même veine de petits romans (*Avatar*, *Jettatura*) et une longue nouvelle (*Spirite*). Nous nous bornons, dans le présent volume à reproduire celles des ses œuvres fantastiques dont brièveté paraît justifier l'étiquette de « contes ». Nous les présentons selon l'ordre chronologique où elles ont paru pour la première fois dans les revues et périodiques de l'époque.

Malgré ses difficultés matérielles, Théophile Gautier devint un poète presque officiel à la fin de sa carrière, sous l'Empire; en 1868, il fut nommé bibliothécaire de la princesse Mathilde.

Esthète, homme de Lettres, bon vivant, fou de voyages et doué pour l'amitié, tel était l'homme Gautier dont à sa mort, survenue le 23 octobre 1872, Victor Hugo et Mallarmé témoignèrent de l'importance de cet écrivain par deux poèmes qui furent réunis sous le titre de *Tombeau de Théophile Gautier (1873)*. En 1857, Baudelaire lui avait dédié ses *Fleurs du mal* par ces vers élogieux : «*Au poète impeccable!!au parfait magicien ès lettres françaises!!à mon très cher et très vénéré!!maître et ami!!Théophile Gautier!*»

b- L'œuvre

L'image que l'on retient aujourd'hui de Gautier est celle d'un partisan presque fanatique de Victor Hugo et d'un romantique échevelé. Or, s'il est vrai que ses poèmes des années 1830 sont marqués par une thématique sombre, voire par un humour macabre qui caractérise, par exemple, le dialogue entre «*!la Trépassée et le Ver!*», dans la Comédie de la mort, Gautier se distingue nettement des autres romantiques par son souci formaliste, qui annonce celui de Baudelaire et des Parnassiens.

Dans l'ensemble de l'œuvre de Gautier, le sujet importe moins que les mots et le plaisir de raconter : davantage encore qu'un partisan de l'art pour l'art, il fut un esthète, privilégiant d'une manière provocatrice l'esthétique au détriment des autres fonctions de l'œuvre, en particulier de ses fonctions morales. Cet esthétisme est le principal point commun entre ses poèmes, *Émaux et Camées* (1852) et ses grands romans, comme le *Roman de la momie* (1858) ou le *Capitaine Fracasse* (1863), paru en feuilleton de 1861 à 1863. *Émaux et Camées*, qui se situe à la croisée du romantisme et de la poésie parnassienne, illustre idéalement les principes esthétiques de Gautier et son exigence de perfection. Chaque poème, composé en octosyllabes, est la représentation textuelle, parfaitement ciselée, d'un objet choisi pour sa beauté, qu'il soit réel ou mythologique, vivant ou minéral, naturel ou produit par l'Homme. Voir Poésie.

Situé dans la Gascogne du XVII^{ème} siècle, le *Capitaine Fracasse* est une parodie joyeuse du *Roman comique* de Scarron : les péripéties rocambolesques, les personnages archétypiques et les paysages y forment un ensemble admirable de justesse et d'harmonie. Parallèlement à son œuvre de poète et de romancier, Gautier fut aussi un témoin passionné de son époque comme en témoignent des œuvres telles que *Voyage en Espagne* (1845), *les Beaux-arts en Europe* (1855), recueil de critiques d'art, *Voyage en Russie* (1867) ou son *Histoire du romantisme* (posthume, 1874), laissée inachevée. Il consacra aussi un essai à la vie d'Honoré de Balzac (1859) et composa des livrets de ballets, notamment *Gisèle* (1841) et *l'Anneau de Sacountâla* (1858).

Dès les années 1830 et jusqu'à la fin des années 1860, le fantastique occupe une place essentielle dans l'œuvre de Gautier. Mise en doute des lois



triviales de la raison, recherche d'une autre réalité sont à la source d'une écriture de l'hallucination, où l'esprit voit ses repères vaciller. Aussi le ton souvent léger ne doit-il pas cacher l'inquiétude profonde, tendant à l'obsession, qui sous-tend ces récits traversés de doubles, où un monde hanté par la mort se voile comme en un rêve.

Le passage de Gautier par la mer rouge

Au fil des siècles, le récit biblique va être réécrit maintes et maintes fois : les écrivains vont reprendre à leur compte ce récit fondateur, et il devient intéressant de voir les modifications et les choix d'écriture par rapport au récit originel. Car mettre un passage de la Bible dans un roman par exemple, c'est le faire passer d'un statut religieux à un statut littéraire ou artistique. C'est ce qui se passe dans *Le Roman de la momie* de Théophile Gautier (1857), qui offre une réécriture du passage de l'Exode. Ce livre appartient à un type de fiction littéraire s'inspirant de l'essor de l'archéologie égyptienne qui multiplie les découvertes de momies le plus souvent de sexe féminin dont l'archéologue tombe amoureux et qu'il veut arracher à son sommeil pourtant éternel. L'Europe du XIX^{ème} siècle a été fascinée par l'Orient, par ces " pays d'or, d'argent et d'azur " dont parle Gautier dans les *Beaux-Arts en Europe*. Les voyages en Egypte sont fréquents, et prennent l'allure de véritables expéditions, s'inscrivant dans le cadre d'une nouvelle science, l'égyptologie. Et tandis que les études, les expositions, les découvertes se développent, on se met à rêver de l'Egypte, mais d'une Egypte plus imaginaire que réelle. Cet imaginaire, Gautier va le trouver pour sa part dans la Bible, du moins en partie, puisqu'il réécrit le passage de la Mer Rouge par les Hébreux, en lui donnant les dimensions de l'épopée. En effet, il amplifie et magnifie les événements tels qu'ils sont racontés dans le texte biblique : la description de l'épisode est développée à loisir.

En effet, alors que la Bible ne s'attache qu'au déroulement de l'épisode, Gautier rajoute un cadre géographique grandiose qui lui permet de peindre une Egypte mystérieuse et surhumaine, ou plutôt inhumaine. L'action se situe dans le désert : il s'agit d'un lieu bien différent et éloigné de la grandiose Egypte de l'imaginaire romantique. Il est inhospitalier au possible et renvoie à un temps mythique des origines ; on peut par exemple lire que l'action se situe au moment

où " la terre était encore à l'état de limon, au jour où le monde émergeait du chaos"... De plus, la terre semble vivante, et devient même comparable à un être humain : " la terre écorchée laissait voir ses os ".

Cette comparaison accentue l'impression hostile qui se dégage de ce milieu car c'est une vision de souffrance qui nous est offerte, où la couleur du sang prédomine : " écorchée ", " os ", " brume rousse ", " narines sanglantes " sont autant de qualificatifs que l'auteur choisit pour qualifier l'environnement. Il n'y a en fait pas de place pour les êtres mortels dans cet endroit qui semble être le royaume du dieu-soleil : dès lors, il semble que seul Pharaon, demi-dieu, puisse survivre.

Ainsi Gautier recrée-t-il le cadre de l'action de manière métaphorique. De plus, il introduit des éléments nouveaux par rapport au récit biblique : il lui donne une tournure romanesque. Ces rajouts permettent aussi de donner une cohérence et une vraisemblance aux événements. De plus, ils retardent l'instant tragique où les Egyptiens seront noyés, tandis que dans le récit biblique, le dénouement est annoncé dès les premières lignes. L'enjeu n'est donc pas du tout le même entre les deux textes : dans le dernier cas, il s'agit de faire éclater la grandeur de Dieu, et c'est du peuple hébreu dont il est question. Dans l'autre cas, il faut accrocher le lecteur à travers une description grandiose de l'Egypte ancienne, mais aussi à travers l'entretien d'un certain suspense : l'épisode de la mer Rouge prend une tournure surnaturelle et effroyable, mais il n'est pas réellement question de Dieu... si ce n'est par le prodige accompli.

De la Bible au roman, l'écriture change en fonction de ce que l'auteur veut prouver et de l'inspiration de son siècle : écrire un texte à partir d'un modèle fondateur n'est donc pas à comprendre comme une imitation mais comme une réinterprétation et une véritable invention.

Résumé des deux œuvres :

1-Arria Marcella,souvenir de Pompéi

2-Le Roman de la momie

Pharaon aime Tahoser qui aime Poëri. C'est à son retour d'Ethiopie que Pharaon porte un regard chargé de volupté sur la fille du grand prêtre. Lui, qui rentre couvert de gloire, lui qui n'a plus rien à désirer du monde, roi, presque dieu, se sent soudain esclave de la jeune Egyptienne. Mais Tahoser, merveille de beauté et de grâce, se languit d'un jeune homme aux prunelles sombres qu'elle a entrevu sur la terrasse luxuriante d'une maison. Aussi n'hésite-t-elle pas à se dépouiller de toute sa splendeur pour conquérir le cœur de Poëri, l'exilé, l'Hébreu. Fastueuse histoire d'amour qu'un jeune lord anglais découvre dans le papyrus d'une tombe inviolée de la Vallée des Rois. Ci-gît, avec encore toute l'apparence de la vie, une jeune femme morte depuis plus de trente siècles.

Chapitre II

Dans le sillage de Mme de Staël qui écrit de *l'Allemagne* en 1810, Nodier s'inscrit dans le grand mouvement de pan déterminisme germanique en matière de création littéraire. Le fantastique, d'après lui, est originellement lié à l'Allemagne : d'abord, c'est un genre référé à Hoffmann, qu'on peut faire remonter au Faust de Goethe, et il ajoute : « *l'Allemagne a été jusqu'à nos jours le domaine favori du fantastique. Elle a complété l'histoire psychique de l'homme* »¹.

Il ne faut pas pour autant sous-estimer d'autres influences majeurs, notamment celle de l'Angleterre romantique que Nodier semble momentanément oublier par la voie du « roman noir » ou « roman gothique ».

1830, année de la bataille d'Hernani, Nodier écrit un ouvrage polémique, " Du Fantastique en littérature", qui prend dans la période troublée de l'avènement du romantisme, valeur de manifeste.

Dès lors le fantastique n'avait pas encore de théoricien, ce fut Nodier qui le devint en lançant le mot et en érigeant le fantastique à sa dimension de genre. Nodier affirme les origines divines de la littérature et démontre que c'est sous l'impulsion de la civilisation que la littérature se trouva réduite aux choses ordinaires de la vie positive, mais qu'elle n'avait pas perdu l'élément inspirateur qui la divinisa dans le premier âge.

Le fantastique permet ainsi de retrouver ces éléments mythiques primordiaux, il est le signe de l'imagination pure prise dans les mythes et il n'apparaît qu'à des périodes bien précises.

La littérature fantastique s'inscrit dans l'Histoire à ce moment où l'objet sacré passe de la religion à la superstition, et enfin au domaine littéraire. Tout en étant la conservatoire de la mémoire des mythes primitifs même dégradés, elle emprunte les masques du temps.

1 : Charles Nodier, Du Fantastique en littérature, Revue de Paris, 1830

Le dictionnaire Larousse de 1980 offre au fantastique la définition suivante :
« Forme artistique et littéraire qui reprend, en les laïcisant, les éléments traditionnels du merveilleux, et qui met en évidence l'irruption de l'irrationnel dans la vie individuelle ou collective »¹.

Nodier envisage le fantastique comme un phénomène récurrent et en définit trois grandes périodes :

➤ **L'Antiquité tardive**

La littérature fantastique surgit comme le songe d'un incurable au milieu des racines du paganisme dans les récits des derniers classiques grecs et latins.

➤ **Le Moyen Age**

Le fantastique était partout, dans les croyances les plus sévères de la vie comme dans les fêtes. Il occupait le barreau, la chaîne et le théâtre. Il s'asseyait avec Albert le Grand dans les stalles du sanctuaire ; avec Agrippa dans le cabinet du philosophe, avec Roger Bacon et Paracelse dans le laboratoire du chimiste et introduisit la nécromancie et l'astrologie judiciaire jusque dans le conseil des rois.

➤ **La fin du XVIII^{ème} siècle**

L'apparition des fables recommence 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 sa part, Todorov, représentant du formalisme russe, pense trouver un âge d'or du fantastique au XIX^{ème} siècle après quoi les conditions culturelles et historiques changent, le fantastique ne peut plus vraiment exister. On ne pourrait parler de fantastique au XX^{ème} siècle qu'au prix d'un certain abus de langage.

L'hésitation entre l'étrange et le merveilleux est une pure convention dans la mesure où il s'agit d'hésiter entre un mensonge vrai et une fausse vérité.

1 : In Le Fantastique, Valérie Tritten, ed Ellipses.

Todorov évoque ce problème dans l'Introduction sans vraiment aller jusqu'au bout. Le domaine ou le style fantastique particulièrement présent est celui du post-modernisme.

Le post-modernisme nous permet de voir enfin cette évidence : aucun lecteur ne croit à la réalité (même hypothétique) d'un texte fantastique. Pour un écrivain post-moderne, le fantastique est l'essence même de la fiction, c'est pour reprendre l'image de Barthes, un acteur qui montre du doigt son masque.

Pour une définition globale du langage du fantastique, Louis Vax a énuméré trois types de langage.

- * Le premier est le langage informatif : renvoie à la réalité tangible et quotidienne.
- * Le deuxième : le langage poétique : ne renvoie à rien d'autre qu'à lui – même : il est non référencé.
- * Le troisième se veut une combinaison des deux autres : il a l'air de vouloir dire quelque chose, mais peut-être ne veut-il rien dire ou dire tout autre chose que ce qu'il dit.

C'est un langage éminemment dramatique qui nous fait vivre dans l'attente d'une révélation. Le fantastique nous fait croire à l'ultra-signifiante des choses ; la rhétorique fantastique force les personnages comme le lecteur à une surinterprétation de tous les phénomènes, là est la grande différence avec la catégorie littéraire de l'absurde qui dit d'emblée qu'il n'y a pas de sens.

Le fantastique est l'impossibilité et l'horreur du sens littéral, ce qui faudra à coup sûr la profonde littérarité de ce genre qui soustrait au langage sa fonction utilitaire ou didactique en permettant l'accès à d'autres référents et à d'autres identités. Il représente un autre ordre factuel régi par un autre ordre causal proposant d'autres formes d'existence et suscitant un autre monde et un autre schéma symbolique pour le représenter.

I- Approches textuelles

1-Typologie des genres et des textes

Le fantastique se présente comme une forme mouvante capable d'investir tous les genres littéraires existants, mais certains de manière plus efficace quant à l'effet produit que d'autres.

La plupart des romanciers personnels s'efforcent, quoique dans une moindre mesure, d'explorer par l'intermédiaire d'un héros insaisissable, incapable de se situer par rapport au monde, les replis de leurs propres cœurs. Il est des écrivains qui choisissent un autre mode d'exploration de soi, il y a dans l'expérience du voyage quelque chose de plus merveilleux que dans le souvenir, car dans ce dernier ne rejoint que des choses, des lieux sans similitude reliant des sites qui appartenaient à des plans différents d'existence.

Le voyage s'écartant à la fois de la relation géographique, archéologique, ethnologique et du voyage imaginaire, l'un et l'autre prisés par les siècles précédents tend à l'époque romantique à devenir un genre à part entière.

Racontant un voyage présumé réel, le narrateur y occupe une place de premier plan, semblable sur ce point à celle qu'occupait le narrateur de voyages imaginaires.

A une époque où le monde est à peu près entièrement découvert, le voyageur entreprend par son contact avec d'autres lieux souvent évocateurs d'autres temps une découverte de lui-même.

Grâce au voyage des deux personnages de Gautier (Octavien et le Lord Evandal) nous avons pu découvrir les merveilles de l'Italie et de l'Egypte anciennes.

Le voyage réel et le voyage rêvé sont les chef-d'œuvres d'un nouveau genre qui satisfait le désir romantique d'abolir les limites : réalité et fiction, présent et passé, conscience individuelle et monde extérieur se fondent pour échapper à l'inévitable désillusion apportée par le réel et pour proclamer la primauté de l'imaginaire :

« [.....] c'est une impression douloureuse, à mesure qu'on va plus loin, de perdre, ville à ville et pays à pays, tout ce bel univers qu'on s'est créé jeune, par les lectures, par les tableaux et par les rêves. Le monde qui se compose ainsi dans la tête des enfants est si riche et si beau, qu'on ne sait s'il est le résultat exagéré d'idées apprises ou si c'est un souvenir d'une existence antérieure et la géographie magique d'une planète inconnue »¹.

a- Le récit de voyage

La littérature, art du langage, a depuis toujours éprouvé le besoin de regrouper diverses formes de discours à partir de structurations typologiques.

C'est le cas des œuvres de l'Antiquité gréco-latine que des ouvrages théoriques (comme la Poétique d'Aristote) qui se proposaient de définir et de classer ; c'est encore le cas des œuvres plus modernes qui, ne serait-ce que pour les nécessités de l'édition ou de la bibliologie, ont besoin d'être identifiées clairement, ce que font théâtre et même en affinant la classification, un roman autobiographique d'une fiction, une biographie d'un pamphlet politique, un recueil de nouvelles d'une plaquette de vers, un récit fantastique d'un conte pour enfants. Au XIX^{ème} siècle, un genre narratif fort ancien a connu un regain d'intérêt dû à l'appropriation qu'en ont fait les écrivains romantiques, c'est le récit de voyage. Gérard Genette dans son essai *Discours sur le récit* a écrit : **" nous employons couramment le mot (français) récit sans nous soucier de son ambiguïté, parfois sans le percevoir, et certaines difficultés de la narratologie tiennent peut-être à cette confusion. Il me semble que si l'on veut commencer d'y voir plus clair en ce domaine, il faut discerner nettement sous ce terme trois notions distinctes"**². Ces trois significations sont les suivantes :

La première signification est que le récit est d'abord un énoncé narratif, c'est-à-dire un type de discours totalement ou partiellement confondu avec l'œuvre qui se fixe pour but de raconter en écartant tout ce qui ne relève pas du narratif.

1: Nerval Gérard De, Voyage en Orient, « Introduction », IV

2 : Genette Gérard, Discours sur le récit , Editions Hachett.

La deuxième signification est que le récit est ensuite une série d'événements, d'épisodes réels ou fictifs considérés indépendamment de toute référence esthétique : le récit d'un fait divers dans la presse ou un récit de voyage entrent dans cette catégorie.

Le récit est enfin un acte, celui d'un narrateur qui raconte un ou plusieurs événements. Ulysse aux chants IX et XII de L'Odyssée raconte ses aventures et ce fragment du poème d'Homère sera appelé le «récit d'Ulysse».

Tantôt récit de quête ou d'exil, de découverte ou de commémoration, tantôt voyage au long cours, narration s'improvisant sur la route ou reconstitution du souvenir, le récit de voyage, informe ou multiforme, s'avère difficile à cerner.

Il semble fait de bribes, d'impressions, de descriptions et de digressions. C'est dire si les approches de ce « genre littéraire » se révèlent disparates, ne mettant en avant que l'ambiguïté et la suspicion qu'il a longtemps suscitées.

Cependant, le récit de voyage n'est pas pour autant un genre mineur subordonné à des réalités éphémères. A bien le lire, il témoigne avant tout d'un bouleversement de la pensée occidentale déclenché par l'expérience de ce qui est autre.

Au XIX^{ème} siècle, de nombreux écrivains vont se livrer à l'exercice du récit de voyage. Pour Chateaubriand, le récit de voyage s'inscrit dans des mémoires plus générales permettant toutes sortes de parenthèses et de réécriture à posteriori. Stendhal écrit presque en permanence sur une Italie majeure, au centre de sa vie et de son œuvre. Proust plus tard décrira une Venise visitée et rêvée, mystérieuse dans un jeu de correspondances entremêlant passé, présent et futur.

En règle générale, les récits de voyage en Italie ne sont pas des journaux intimes, comme on l'entend à l'heure actuelle. Même si certains récits sont plus personnels que la plupart d'entre eux, ainsi celui de Montaigne, la grande majorité d'entre eux ne fait qu'obéir aux usages en vigueur à chaque époque, très codifiés à l'époque classique, parfois à la limite du guide impersonnel, un peu plus impressionnistes à la fin du XVIII^{ème} siècle, plus individualisés et plus autobiographiques au XIX^{ème} siècle et XX^{ème} siècle.

Le récit de voyage prétend à la vérité nue, mais les grands recueils publient ensemble des récits médiévaux, des géographes de l'Antiquité et des récits de voyageurs contemporains. Fiction, relations et sources livresques sont liées parfois dans une mise en scène a posteriori du voyage qui doit produire un effet de réel ; or celui-ci ne peut être obtenu que par la répétition des topoi du genre cosmographique.

Le caractère essentiel du récit de voyage élèverai être sa diversité. N'est-ce pas pour être désorienté qu'on va à l'étranger, ou qu'on lit ?

Il est cependant possible de trouver des points communs à la multitude de récits qui racontent des pèlerinages ou constituent des enquêtes : quelqu'un s'adresse à un lecteur dont il se fait une idée particulière pour le mettre au courant de sa quête.

Mais ce que recherche le voyageur est de trouver un jardin où il soit loisible de vivre avec une âme et un corps, un paradis. Dès lors que la terre est parcourue et qu'il faut renoncer à l'idée même de découverte, que devient le « récit de voyage » qui devait à la fois étonner, ravir et combler ? Il ne proposera plus au lecteur le rêve d'un « ailleurs », mais constituera lui-même un paysage étrange : ce n'est plus en tant que reportage que vaudra le récit de voyage, mais en tant que construction.

La vogue du récit de voyage peut être datée environ du milieu du XVII^{ème} siècle, certes, les antécédents fameux ne manquent pas : Homère et Pausanias. Dès 1650, du moins, le récit de voyage devient un genre à succès, mais les diversités sont grandes entre les modes, turque à la fin du XVII^{ème} siècle, chinoise au début du XVIII^{ème} siècle, américaine vers 1750 ; ou entre les récits de croisades et les voyages en Orient du XIX^{ème} siècle ; et pour une même période, entre les voyages en Egypte de Vivant Denon, du comte de Forbin, du comte de Marcellus, au baron de Taylor, d'Alexandre Dumas qui écrivit ses *Quinze Jours au Sinaï* sans quitter Paris.

▪ Le voyage du XIX^{ème} siècle

Gautier dit : « *Le voyage est un maître aux préceptes amers...* »¹

- Au contraire des voyages philosophiques et politiques, les voyages du XIX^{ème} siècle se feront pour le plaisir. Dès 1820, Nodier, Taylor et Cailleux ont introduit la notion de « voyages pittoresques et romantiques » ; mais ce ne sont déjà plus les monuments qui intéressent Nerval ; il veut, à la façon de Sterne, dont le *voyage sentimental* sert de modèle à toute la génération romantique, ne retenir que le domaine des impressions. Le changement qui s'opère au début du XIX^{ème} siècle dans l'idée de ce que nous pouvons attendre du récit de voyage est bien marqué par Stendhal dans une lettre à V. de la Pelouze du 20 Mars 1827 : « L'auteur a passé dix ans en Italie ; au lieu de décrire des tableaux ou des statues, il décrit des mœurs, des habitudes morales, l'art d'aller à la chasse au bonheur en Italie ». « Autre temps, autres phrases, chaque siècle a son encre », écrit Flaubert en route vers l'Orient. Diversité enfin dans le style des écrits, car le journal de voyage peut emprunter à tous les genres : *L'itinéraire philosophique et thermaliste* (Montaigne), *les Mémoires* (Casanova), *L'Histoire* (Chateaubriand), *Le monologue intérieur* (George Sand), *la description pittoresque coupée d'interviews politiques* (Tocqueville), *les notes pour un ministre* (Gobino), *L'ethnographie accessible aux profanes, aux angles de vue veufs* (Lévi-Strauss).

▪ LA RELATION ENTRE L'ECRIVAIN ET LE VOYAGEUR

La tradition du récit de voyage dans une contrée imaginaire recoupe celle du voyage initiatique par excellence, celui de l'âme. Dans *La Divine Comédie* de Dante, l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis sont décrits comme des lieux effectivement visités. La géographie de l'Enfer, chez Dante, n'est pas moins précise que celle des mythes grecs de l'Hadès, avec sa topographie, ses fleuves et ses régions.

1 : www.citations.de de Théophile Gautier.

L'expérience du voyage ne constitue pas durant tout le Moyen Age, étant donné la conception finie et fermée de l'univers que l'on a alors une expérience de l'autre. Mais l'image de l'ailleurs évolue. A partir du XIX^{ème} siècle, l'Orient devient un espace investi d'imaginaire ; lieu de mémoire en même temps que page vide invitant à rêver le lointain, à projeter ce rêve aussi bien dans la photographie que dans l'écriture.

Cependant chaque voyageur - écrivain s'inscrit dans une lignée tout en se démarquant. Ce dialogue avec les prédécesseurs inscrit le voyage dans un parcours littéraire, comme si le monde se lisait désormais comme un livre. Les écrivains célèbres eux-mêmes s'emparent du genre pour s'offrir de nouvelles libertés en marge de la littérature. Le voyageur - écrivain devient écrivain - voyageur. Le récit de voyage se renouvelle ainsi au fil des temps à la confluence de plusieurs genres littéraires. Sa spécificité toutefois, outre le récit à la première personne structuré par le calendrier, est de rassembler notes, observations, textes divers dans une esthétique du fragment et du discontinu.

Au XIX^{ème} siècle, le voyageur ne cherche plus la nouveauté dans l'ailleurs mais les vestiges d'aventures devenues rares dans notre société, en quête d'une dépossession dont le nomade constitue la figure emblématique toujours en recherche de nouveaux horizons.

Un voyageur a toujours maille à partir avec le temps. Il couvre l'espace pour le supprimer ou tend à pénétrer le royaume de l'éternel présent. Voyager et rêver sont le même. Il n'y a de vrais voyageurs que les lecteurs. Eux seuls sont plus occupés par le franchissement des temps que par le pittoresque des spectacles.

Quand Chateaubriand définissait le comme « espèce historien » qui « ne doit rien inventer », il postulait une frontière ferme entre récit de voyage et récit de fiction. La ligne de partage entre les deux est-elle si nette ?

Croisant dans les eaux de la littérature antique ou près des îles dispersées dans l'océan de la modernité, le lecteur vérifie bien vite que l'écriture du voyage suppose à des titres divers, le recours à la fiction tout comme l'écriture du voyageur fascine et séduit l'auteur de romans. Nous avons souvent défini le récit de voyage comme un genre fuyant.

Comment écrire une poétique de la relation viatique sans s'arrêter sur les relations complexes du réel et du fictionnel ? C'est l'enjeu du récit de voyage.

Les récits de voyage entrent dans la catégorie de l'autobiographie. L'auteur, le narrateur et le voyageur sont la même personne ; leur aventure ne commence pas par une naissance mais par un départ et ne se dénoue pas arbitrairement mais doit s'achever par un retour. Les récits de voyage peuvent prendre la forme de journaux (Leiris), de lettres (Hugo) ou de mémoires, ceux de Jean de Léry ou encore ceux d'un « touriste » (Stendhal). Il est rare qu'il soit constitué par un journal tenu au jour le jour ; le journal sert seulement de soutien à une rédaction postérieure. Il peut cependant réapparaître sous sa forme primitive : Flaubert et Leiris recopient leurs calepins dans un « journal », corrigé et mis au net lorsque le voyage est achevé.

De ce fait, à la façon de l'autobiographie, le récit tend à donner un rythme et un sens à une aventure, à faire de détails hasardeux une totalité. Celui qui écrit et celui qui voyage peuvent être aussi distants qu'un vivant et qu'un défunt : « Entre le moi de ce soir et le moi de soir-la, écrit Flaubert en évoquant le moment de son départ, véritable arrachement à sa mère et à sa terre, il y a la différence du cadavre au chirurgien qui l'autopsie ».

Les récits de voyage restituent des modes de vie, enseignent sur les déplacements par eau, par route sur les lieux de logement. Si Stendhal nous reste plus proche que Chateaubriand, c'est que dans *L'itinéraire de Paris à Jérusalem* les lieux parlent de leur antiquité et non de leur présent, et que la matière du récit de voyage est pour nous principalement constituée par l'étude des mœurs.

▪ LE RECIT DE VOYAGE ENTRE LE REEL ET L'IMAGINAIRE

Le récit de voyage oscille longtemps du compte rendu de faits à la rêverie éveillée. Une histoire de voyages imaginaires serait à faire pour suivre la façon dont les économies, les idéologies se transforment en narration. De plus, dès lors que le monde apparaît fini, que les voyages du XIX^{ème} siècle ont mis fin à l'espoir de trouver le paradis sur cette terre, il ne reste plus qu'à projeter hors du système solaire le rêve tenace d'une fin de l'histoire : la science-fiction prendra le relais des voyages imaginaires en décrivant des villes qui répondent au rêve humain sans

cependant édifier de demeure parfaite pour des corps astraux car tout se passe comme si le cosmos ne pouvait contenir un fragment achevé, soustrait au temps, comme s'il était lui-même tout entaché du défaut d'exister, comme si, de la découverte de Galilée que la lune est une terre cendreuse, bosselée, datait la fin de l'espoir qu'un astre fut de cristal et l'on voit dans la peinture du XVII^{ème} siècle la lune, sur quoi repose la Vierge, passer du pur état de diamant incorruptible et parfait en la grâce mathématique de ses lignes, à l'état plus émouvant peut-être de terre perdue, imparfaite, esseulée en proie au temps. Faute d'explorer ou de découvrir, nous voyageons avec le livre. Les enfants connaissent le monde par les aventures extraordinaires que leur conte Jules Verne. Peu à peu le livre cesse de les instruire pour les faire rêver. Non seulement les enfants mais les écrivains se sont nourris de ces évocations de pays lointains. Ainsi, lorsqu'on lit le récit d'un voyage réel, on fait un voyage imaginaire.

Toute narration d'un voyage réel recouvre ainsi le récit d'un voyage imaginaire. La littérature n'est jamais que « récit de voyage » : elle consiste à explorer les possibilités de narration, à faire jouer les formes de représentation, à saisir dans un même mouvement le lieu où l'on est et ses antipodes.

Les grands voyageurs sont aussi immobiles que l'enfant amoureux de carte et d'estampes. C'est le livre lui-même qui va constituer le territoire du voyage, par sa couleur et son déploiement. Le livre illustré qu'il s'agisse d'un manuscrit médiéval ou d'un poème est d'abord un paysage typographique où circule le lecteur. Si bien que la lecture s'apparente au voyage tout comme l'écriture qui est progression en territoires inconnus. Le meilleur exemple d'un livre se proposant comme espace de voyage est probablement *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* que Charles Nodier publie en 1830. Le lecteur glisse le long des énumérations, saute d'une opposition à l'autre, habite le seul château qu'il puisse connaître et qui est le livre.

Le récit de voyage romanesque est l'illustration du voyage réel que l'auteur a réalisé par les mots, les liants, les tissants et que le lecteur a effectué par son travail, s'arrêtant à des seuils, franchissant les lieux de résistance, recomposant des paysages à partir d'éléments autrement disposés : Raymond Roussel aimait lire Jules Verne non en suivant le fil du récit, mais celui des mots producteurs.

Les récits de voyage se multiplient pendant la période du romantisme et nous ne pouvons pas mettre leur vogue sur le seul compte du goût pour l'exotisme.

Avec *l'Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), Chateaubriand réactive la tradition médiévale des pèlerinages en Terre Sainte, mais il invente aussi un parcours culturel autour du bassin oriental de la Méditerranée. En associant à la visite du Saint-Sépulcre notamment celle du Parthénon et des Pyramides, il sacralise les ruines des grandes civilisations passées dont la France impériale se veut l'héritière. Les voyageurs ultérieurs, tels Marcellus et Lamartine, réactivent ce travail de mémoire culturelle tout en se situant par rapport à Chateaubriand, le premier dans un esprit de fidélité au grand homme, le second, au contraire, avec une volonté de se démarquer systématiquement de son prédécesseur. C'est donc avec une double mémoire que les écrivains français du début du XIX^{ème} siècle pèrègrinent en Orient, un Orient qu'ils perçoivent et décrivent très largement à travers le filtre de leurs lectures, qui induisent à la fois des rites (dans le voyage) et une codification (dans le récit). La notion de pèlerinage, en même temps que le choix des destinations, se diversifie peu à peu.

Gautier, dans *Constantinople* (1853), cherche à préserver le souvenir d'un empire ottoman encore intouché par les réformes à l'euro péenne. C'est tout simplement la beauté du monde dans sa diversité qu'il entend célébrer avec une dévotion ethnographique (et parfois muséographique). Quant à l'auteur du *Nil* (1854) et bien qu'il dédie son récit de voyage à Gautier, il se range parmi les "pèlerins de l'avenir": pour Du Camp nouvellement acquis à la cause saint-simonienne, le salut viendra de la modernité, mais une modernité qui doit s'appuyer sur l'histoire pour ne pas être destructrice, comme l'est à ses yeux, l'Egypte des vice-rois, dont l'industrialisation accélérée tend à anéantir le patrimoine culturel.

La mémoire du voyageur n'est pas ici pure nostalgie, mais se veut tentative productive de concilier le passé et le présent. Les écrivains du XIX^{ème} siècle à travers leur parcours oriental toujours recommencé n'en finissent pas d'ébranler leur propre mythologie. La posture auto-ironique par laquelle Nerval commence son *Voyage en Orient* "**J'ignore si tu prendras grand intérêt aux pèrègrinations**

d'un touriste parti de Paris en plein novembre. C'est une assez triste litanie de mésaventures, c'est une bien pauvre description à faire...¹ montre que le genre des Voyages sent lui-même qu'il est menacé d'usure. Pour le légitimer, il faut reconfigurer le réel, c'est-à-dire inventer une nouvelle mémoire des lieux, celle dont l'imaginaire de la langue est le dépositaire et qui permet de faire communiquer secrètement.

Enfin, Les récits de voyages nous servent à prendre conscience de nos particularités, si bien que pour habiter pleinement nos demeures nous devons avoir en mémoire un lieu imaginaire collectif. Mais lorsque, pour prendre congé de son lecteur, Claude Lévi-Strauss écrit : « Adieu sauvages ! Adieu sauvages ! », Cet adieu ne met pas seulement fin au voyage en Amérique du Sud et à *Tristes Tropiques*, mais à la notion même de récit de voyage. Le genre serait-il aujourd'hui autre chose qu'une survivance ? S'il n'y a plus de différence, il n'y a plus de matière à récit. La confrontation de soi et de l'autre, à la traversée de l'Afrique comme équivalence d'une psychanalytique descente aux enfers, il faut substituer un autre type de fantastique.

Le récit de voyage en soi devrait avoir perdu de son charme à proportion de l'avancée des conquêtes scientifiques. Mais il est l'un des ingrédients aussi bien du roman de formation que du roman pédagogique, du roman picaresque ou du roman d'aventures et que le voyage ne soit plus confiné dans les limites d'un monde clos n'a fait qu'élargir les limites du cadre exploratoire.

b- Poésie et théâtre fantastiques

Lovecraft intitule ses poèmes *Poèmes fantastiques* et Castex inclut Lautréamont dans son *Histoire du fantastique* ; mais est -t-il pour autant possible au fantastique d'accéder aussi aisément à la forme de la poésie ? Todorov est clair à cet égard : il existe selon lui une impossibilité fondamentale qui tient à la définition même de la poésie.

1: Nerval, Voyage en Orient, « Introduction IV ».

La poésie s'oppose à la fiction dans la mesure où la fiction est représentative du réel sans pour autant se confondre avec lui, alors que le langage poétique ne renvoie qu'à sa seule réalité, son être-là de mots combinés en une chaîne mélodique et rythmique complexe.

Le langage poétique n'est selon Todorov, aucunement descriptif, encore moins narratif et surtout le fantastique exige une réaction face aux événements que la poésie ne peut mettre en évidence. La fameuse « Nuit de Décembre » de Musset qui recèle un plan narratif, fait intervenir le thème fantastique du double et raconte le trouble du narrateur, n'atteint pas pour autant le degré d'étrangeté requis.

Si nous parlons du théâtre fantastique nous pouvons dire que les interventions du surnaturel dans le théâtre shakespearien sont fréquentes, mais le surnaturel reste unanimement admis. Donc pas ou peu de fantastique. En revanche une scène du *Dom Juan* de Molière dans le mausolée où se trouve la statue du Commandeur comporte une hésitation de type fantastique et le serait si Molière n'avait ajouté la didascalie suivante : « **la statue baisse la tête** »¹.

c- Les textes fantastiques

Tel texte pour peu qu'il déroute les normes usuelles de la lecture, s'écarte des règles traditionnelles de la fiction, trace des caractères pas trop étranges ou mette en scènes des situations sortant du naturel, pour peu même qu'il dévalue le réel au bénéfice d'une lubie, d'un phantasme ou d'un rêve ; tel texte est aussitôt qualifié de fantastique et rangé sans autre forme de réflexion sous l'étiquette générale de littérature fantastique.

Les textes qui installent un sentiment de fantastique, c'est-à-dire qui mettent en scène l'étrangeté nouvelle des rapports humains à l'univers qui se construit, pointent l'anxiété, l'effroi ou la terreur qui se dégage de ces nouveaux et incompréhensibles rapports, naissent à l'intérieur du grand mouvement des romantismes mais en offrent une variante originale, ces récits s'appuient sur les paradoxes et les apories qui nourrissent le sentiment d'étrangeté.

1 : In Valérie tritter, p28.

Les textes de la littérature fantastique pour produire le sentiment du surnaturel utilisent le retour à la surface des choses enfouies; ils ruse avec ces normes après avoir installé une rationalité manifeste et superficielle dans le cadre d'un vraisemblable laissant survenir l'irrationnel sous toutes les formes qu'il a prises lors du refoulement dont il a été l'objet y compris en réactivant d'anciens signifiants de l'horreur comme les revenants ou les vampires.

Nous chercherons en vain le mot "revenance" dans le dictionnaire Robert, il n'y figure pas encore. Loin de ne référer, comme nous pourrions l'imaginer qu'à des revenants ou des fantômes, cette notion renvoie aux différentes figures par quoi se manifeste ce qui du passé fait retour, comme par un rêve ou un cauchemar. De ce point de vue, nous pouvons considérer que la "revenance" est l'une des figures les plus utilisées par les textes fantastiques car elle est employée dans les contes là où le lieu est référé quand il s'agit de passion, à un désir fou, qui en quelque sorte permet au personnage de refuser la réalité et ses limites pour créer un univers où l'impossible est bien là au moins le temps du récit.

Le texte fantastique est par nature, ambigu et demande à être interprété correctement. Les auteurs ont donc souvent recours à des techniques narratives qui conditionnent le lecteur.

Les textes courts (contes et nouvelles) qui permettent de maintenir la tension dramatique sont privilégiés. Il est souvent fait appel à un narrateur parfois redoublé d'un second narrateur qui introduit le récit et le met à distance.

d- Le conte fantastique

Dans le fantastique la forme courte, conte, nouvelle, journal semble devoir l'emporter sur la forme dite longue c'est-à-dire le roman.

Le genre de récit bref le plus caractéristique de l'époque romantique est sans doute le conte fantastique. La traduction des Contes de l'allemand Hoffmann (1776-1822) à partir de 1828 rencontre un succès foudroyant et déclenche aussitôt une série d'imitation. Certains, comme Charles Nodier, n'avaient pas attendu ces traductions pour explorer les frontières du réel : *Smarra* ou les *Démons de la nuit* paraît dès 1821.



Dès 1830, dans son essai *Du fantastique en littérature*, Nodier faisait du genre:

« La seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus ». ⁽¹⁾

Le conte fantastique se prêtait bien à l'expression d'un mal du siècle : satisfaisant les aspirations au surnaturel et la curiosité pour toutes les manifestations du paranormal (magnétisme, voyance, somnambulisme.....) ne rompait pas pour autant avec le réel quotidien dont il montrait le visage caché inquiétant.

Ce conte fantastique est le mode d'expression privilégié d'une époque qui doute, qui souhaiterait pouvoir se satisfaire des certitudes du rationalisme scientifique ou des vérités affirmées par les religions, mais qui ne peut décider en faveur de l'un des systèmes en découvrant que l'un et l'autre peuvent se révéler également inquiétants.

Le trouble du lecteur, impression" d'inquiétude étrangeté "selon l'expression de Freud proviennent de la disparition d'une frontière entre deux catégories du réel ; le conte fantastique joue très souvent sur cette transgression :

On abolit les distinctions entre mort et vivant (rencontrer une femme morte et en avoir des sentiments pour elle).

Le conte fantastique refuse de se prendre au sérieux et prend un tour parodique se bornant à utiliser à des fins esthétiques le font doctrinal de l'occultisme tout en sachant que la doctrine se veut traditionnelle et prétend apporter un message venu du fond des temps.

1: Charles Nodier, *Du Fantastique en littérature*, Revue de Paris, 1830

Roger Caillois écrit excellemment : « *une catégorie de contes mystérieux se plaît à utiliser les données des sciences psychiques : télépathie, spiritisme, lévitation, ectoplasme, songes prémonitoires, etc. Comme manifestations de l'au-delà ; il semble que des phénomènes de cette sorte devraient rentrer en plein droit dans le domaine du fantastique.* »¹

La mode du conte fantastique reste vigoureuse en France jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle. Dans les années 1880-1900, les nombreuses revues littéraires liées aux symbolistes et aux décadents publient régulièrement des contes fantastiques. Des auteurs se spécialisent dans ce genre : Jean Lorrain, Mathias Villiers de l'Isle-Adam, Jules Barbey d'Aurevilly, etc.

La nouvelle traduction des *Mille et une nuits* par le docteur Joseph Charles Mardrus remet l'Orient à la mode. Les histoires se font aussi plus scabreuses et plus crues et invoquent volontiers l'héritage de Sade.

Ce type de conte peut être une occasion de faire de la critique sociale, souvent dirigée contre le matérialisme bourgeois : c'est le cas pour Villiers de l'Isle-Adam ou pour Octave Mirbeau.

Merveilleux ou fantastiques, les contes touchent généralement au domaine du passé et de l'irrationnel.

En outre, les meilleurs de ces contes se gardent bien d'attester l'existence des phénomènes surnaturels, plusieurs explications sont implicitement proposées au lecteur qui se trouve plongé dans l'hésitation.

Le conte évoque une situation frappante, insolite et exceptionnelle ; le conteur s'adresse volontiers à un auditoire et le texte garde des traces de quelques choses d'oral.

Cet écrit se fait plus maniéré, nous recherchons la perfection statistique, les descriptions se font riches, l'exotisme et l'érotisme deviennent des éléments importants.

1:Caillois Roger,"Au cœur du fantastique", Paris, Gallimard, 1965.

Face au grand roman balzacien où un narrateur non représenté comme personnage donne une vision globale du monde social, le conte fantastique privilégiait souvent par l'intermédiaire d'un narrateur héros racontant à la première personne, la subjectivité, la perception du monde par un individu; dans ce cas particulier cette perception sujette à des aberrations, pose problème au lecteur, mais l'objet du récit est avant tout le narrateur lui-même.

L'usage de la première personne si fréquent à l'époque romantique permet au créateur d'exalter l'individu selon une des grandes aspirations du temps, il lui permet aussi de se peindre lui-même.

e- Le roman historique

Quelque soit son volume, le roman est le lieu du possible, de l'infinité des possibles. Sur le papier, tous les fantasmes peuvent être réalisés; toutes les revanches sont concevables.

Le roman ouvre au lecteur un espace de liberté, prend le temps de faire vivre des personnages dans la durée ; c'est une succession d'épisodes.

Pour le Robert, **« le roman est une œuvre d'imagination en prose, assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures »**¹

Pour Littré, **"le roman est une histoire feinte, écrite en prose, ou l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions des mœurs, ou par la singularité des aventures"**².

C'est le roman, qui, de Cervantès à Proust, a exploré les choses de la vie oubliée par l'esprit scientifique :

1: Tardier, L'art du roman, P19.

2: OP.cit.

« Un par un , le roman a découvert , à sa propre façon , par sa propre logique , les différents aspect de l'existence : avec les contemporains de Cervantès , il se demande ce qu'est l'ouverture, avec Samuel Richardson , il commence à examiner « ce qui se passe à l'intérieur » à dévoiler la vie secrète des sentiments :avec Balzac , il découvre l'enracinement de l'homme dans l'Histoire, avec Flaubert , il explore la terra jusqu'alors incongnita du quotidien ; avec Tolstoï , il se penche sur l'intervention de sonde le temps : l'insaisissable moment passé avec Marcel Proust l'insaisissable moment présent avec James Joyce. Il interroge avec Thomas Mann, le rôle des mythes qui, venus du fond des temps, téléguident nos pas. Et cætera, et cætera. »¹(Kundera)

Le Larousse du XIX^{ème} siècle oppose "*le roman ancien, un récit vrai ou faux au roman moderne, récit en prose d'aventures imaginaires et combinées pour intéresser le lecteur*"².

Le récit fait connaître le roman qui fait naître les événements et entretient avec le temps un rapport primordial comme la peinture avec l'espace.

Un roman historique est un roman qui prend pour toile de fond un épisode (parfois majeur) de l'Histoire, il mêle généralement des événements, des personnages réels et fictifs. Le roman historique est apparu fin XVII^{ème} siècle avec comme principaux auteurs *Madame de Lafayette* et *César Vichard de Saint-Réal*; il s'efforce d'apparaître vraisemblable en regard de la vérité historique et l'auteur s'appuie généralement sur une importante documentation.

Le dix-neuvième siècle voit naître l'histoire nationale avec des historiens comme Augustin Thierry, Guizot, Michelet. Cela engendre le goût pour le passé dans son authenticité, c'est-à-dire les récits d'époques, les monuments témoins d'un autre âge.

Le roman historique est inspiré des romans de l'écosais Walter Scott et il a produit, entre autres romans connus, *Cinq Mars* de Vigny (1826), *Notre-Dame de Paris* (1831), *Quatre-vingt treize* de Victor Hugo (1874), ou *Les Trois Mousquetaires* de Dumas.

1: Tardier, L'art du roman, P20.

2 : OP.cit

Ce genre de roman comme la plupart des formes romanesques a pris son essor au XIX^{ème} siècle. Toute l'Europe a vu l'épanouissement du genre romanesque à travers une littérature populaire accessible à un large public (que Sainte-Beuve qualifia d'industrielle dans un article en 1839). Au début du XIX^{ème} siècle les livres sont édités en petit nombre et ils sont chers, alors que les colporteurs véhiculent de petits écrits peu chers. La littérature populaire se développe sous des formes nouvelles.

Dans ce nouveau type de roman, le cadre historique permet d'introduire du pittoresque, un arrière-plan exotique où se livrent les aventures du héros. C'est ainsi que Prosper Mérimée utilise la Corse dans *Colomba* (1840) ou l'Espagne dans *Carmen* (1858), de même que Théophile Gautier se sert de l'Égypte dans *Le Roman de la Momie* (1858). De plus, le genre a une fonction didactique, du moins selon Vigny : ce sont les vérités morales que le livre donne à lire qui doivent prévaloir sur la vérité du réel, lequel s'exprime à travers le destin des grandes figures de l'Histoire. Quant à Hugo, il mène au détail pittoresque le souffle épique et une atmosphère quasi-mythologique, comme par exemple la description de la cour des miracles dans *Notre-Dame de Paris*: cet endroit était au Moyen-âge le repaire des mendiants et des truands et exista jusqu'en 1656.

Ce genre connaîtra l'apogée de son succès à partir de la parution de romans sous la forme de feuilletons, dans des journaux comme *La Presse* ou *Le Siècle*.

Les récits historiques sont un mélange de vérité historique et d'invention. Leur succès vient du fait qu'ils combinent les attraits de la fiction et de l'information documentaire. Ils proposent un tableau infiniment plus vivant d'un certain milieu que ne le permettrait un texte d'historiographie classique soumis aux normes du vérifiable. Par leurs techniques romanesques, ces textes transportent le lecteur au sein des événements racontés et permettent de vivre l'histoire comme si on y était. La véracité historique est présente car en général, les auteurs travaillent avec des documents historiques efficaces.

Le roman historique est un produit de la liberté. Avant cette époque, la monarchie empêchait les auteurs d'introduire la fiction dans l'histoire et il était interdit de faire figurer, même indirectement, dans une œuvre d'imagination les

noms des rois. Seuls les historiographes officiels pouvaient se le permettre. Il faudra la révolution de 1830 pour que la censure se relâche, le roman historique prend place en France parmi les principaux genres littéraires.

Ce type de romans est également une mine de descriptions ; le lexique doit être riche et varié afin d'apporter des précisions sur les lieux de l'action.

Les auteurs choisissent avec soin les lieux où ils vont construire leur histoire et faire s'animer leurs personnages. Les lieux sont décrits, suggérés par le texte.

Plusieurs types de héros peuvent se trouver dans les romans historiques.

- Un personnage historique lui-même (par exemple le pharaon, une princesse...).
- Un héros fictif associé à un personnage qui a réellement existé, soit dont l'histoire a conservé une trace (Louis XIV), soit que l'histoire a oublié. Il est souvent plus difficile pour un auteur de prendre un personnage célèbre de l'histoire car sa vie est déjà connue du public et il est difficile de s'en extraire. L'auteur fait donc intervenir des personnages fictifs qui racontent l'histoire.

D'autres écrivains ont choisi de mettre en scène un personnage qui a eu une importance minime dans l'histoire. Plus le personnage historique est célèbre et plus il restreint la liberté de l'auteur.

▪ **Le roman historique et le temps**

Toutes les dimensions du temps sont présentes dans le récit historique : les datations, les durées, les chronologies, les simultanités. Ce qui fonde ce genre c'est l'ancrage d'une histoire somme toute courante (récit d'amour, de voyage, d'amitié, roman policier..) dans une époque identifiable par des indicateurs précis.

Se croisent alors deux problématiques temporelles :

- Le temps de l'histoire racontée.
- L'identification de la période historique choisie par l'auteur.

Pour aider à la lecture des récits historiques, il est important de faire repérer le temps du récit et aider les lecteurs à identifier quand est racontée l'histoire par rapport au moment où elle se déroule dans le passé. Le narrateur signale qu'il raconte ce qui s'est passé auparavant. C'est le cas le plus fréquent.

La narration est simultanée : le narrateur raconte les événements qui sont en train de se passer sous ses yeux ou qu'il est en train de vivre. Cette technique donne l'illusion que l'histoire est écrite au moment même où se déroule l'action.

La narration est intercalée : c'est une combinaison des deux premières techniques, le journal intime favorise ce genre de procédés, la narration s'intercalant dans des pauses de l'action.

Comme pour toutes les histoires racontées en littérature, il est intéressant de travailler sur la notion de durée, nous pouvons relever le temps écoulé entre le début de l'histoire et sa fin en répertoriant les moyens d'information utilisés par les auteurs :

- L'information est immédiate dans certains récits.
- Elle peut aussi être cachée et il faut compter les jours au fur et à mesure que le récit avance.

Nous pouvons trouver dans les romans historiques différents types de point de vue :

- Une narration à la troisième personne :

Le narrateur ne figure pas dans l'histoire ; il regarde, observe, décrit ce qu'il a vu ou appris.

- Une narration à la première personne :

Le narrateur assume un rôle dans l'action, c'est un personnage principal ou secondaire. Il ne peut en principe en savoir plus sur l'histoire que ses personnages sauf dans le cas d'un visiteur du temps qui connaît déjà le déroulement de l'histoire.

- Des alternances :

L'auteur peut également alterner des types d'écrits : narration, lettres, journaux intimes

Le roman historique ne s'oppose pas à l'histoire comme le fictif s'oppose à la réalité, car l'Histoire n'est pas une série d'événements, ce sont des propos que l'on tient sur eux à telle ou telle époque.

Le goût de l'histoire, les progrès de l'historiographie ont joué leur rôle dans le développement du roman historique : la réapparition du passé ; c'est le fait des historiens eux-mêmes autant que des romanciers là où ils font vivre de grandes figures historiques telles que les pharaons et leurs momies.

Nous situons le Roman de la momie dans cette catégorie or sa lecture s'accompagne d'une curiosité ardente pour l'époque ancienne, elle offre le prestige du dépaysement et la connaissance du passé égyptien.

Claude Mettra : « *La mémoire du passé s'inscrit dans une préoccupation du mythique.* »¹

2-Le fantastique du regard

Entre 1000 et 1850, les découvertes dans le domaine de la physiologie contribuèrent à la naissance de la psychologie expérimentale.

Les études sur l'organe de la vue et sur le fonctionnement de la perception visuelle avec Helmholtz et Fechner entraînent une différenciation entre œil et regard. Si le premier appartient à la sphère physique, le second parvient à rentrer dans une perspective physique.

Si la conception de l'homme change, celle du monde se modifie aussi.

La mise à jour d'instruments optiques de plus en plus perfectionnés comme les lunettes, le télescope ou le microscope, ouvrent la voix à une nouvelle vision du monde :

Il existe des mondes lointains ou petits que l'on ne peut voir à l'œil nu.

Le réel et le monde se compliquent, leurs frontières deviennent mouvantes et les connaissances jusqu'à alors acquises bousculent.

1: In le roman d'aventures, Tadié Jean Yves, p30.

La littérature fantastique de la première moitié du XIX^{ème} siècle se complait dans cet espace incertain. Jouant essentiellement sur l'indécision entre une explication rationnelle et une possibilité surnaturelle des faits racontés, elle s'appuie sur ces phénomènes pour faire surgir le fantastique, mettant en scène leur fonctionnement et exploitant leurs possibilités.

Comme Goya l'écrit dans son célèbre Capricho 43, c'est du rêve de la raison que peuvent surgir les monstres.

Dans son essai, **Max Milner**⁽¹⁾ montre comment la littérature fantastique utilise les différentes possibilités de la vision pour mettre en scène le fantastique comme nous pouvons le voir dans le conte « Der Sandman » de Hoffmann ou dans la nouvelle « The Spectacles » de Poe ; ce qui ressort de ces contes est que l'organe de la vue et tous les sens en général, ne sont pas faibles parce que la réalité n'est pas comme elle se présente à la première vue. Les écrivains fantastiques du XIX^{ème} siècle mettent en scène la surprise de l'homme devant la possibilité de l'existence d'une autre réalité.

La vue se charge d'une signification importante : elle est le moyen privilégié de connaissance de la réalité tangible, elle permet à travers l'analyse de certains états psychiques dérangés comme les hallucinations d'accéder aux profondeurs de l'homme, à son inconscient.

L'homme et le monde trouvent de cette manière dans le regard leur point de record. Selon la théorie de Max Milner dans la Fantasmagorie, l'art fantastique doit beaucoup aux découvertes sur l'optique du XIX^{ème} siècle qui ont redéployé l'imaginaire.

Dans « l'Homme au sable » de Hoffmann et les nouvelles de Maupassant, des réflexions sur le microscope ou le télescope élargissent le champ du possible visuel.

Nous sommes trompés par nos sens qui ne captent qu'une infime partie de l'espace et tout l'objet du fantastique consiste à projeter un regard autre sur le

1: Milner Max, Le Romantisme, I

monde. En littérature, ce bouleversement des perspectives passe par le regard du narrateur. Quand le regard n'adhère pas, le fantastique tombe, quelque étrange que puisse être l'événement le regard porté sur celui-ci confère certaine densité, ce qui fait que la position du narrateur est capitale.

a-Gautier descripteur

Gautier a prouvé qu'il savait voir et allait même au-delà de ce qu'il voyait, il est de fait que tout au long de son existence il a beaucoup regardé, beaucoup vu, qu'il a tiré parti de sa vision et qu'il s'est à distinguer l'essentiel sous la bigarrure de l'apparence. Nous lui devons d'avoir baptisé la pantomime : « théâtre de l'œil ».

De l'article sur Hoffmann (1831) à la présentation des Contes bizarres d'Arnim (1856), de La Cafetière (1831) à Spirite (1866), l'œuvre de Gautier est constellée d'écrits qu'il appelait fantastiques : écrits dispersés puis regroupés au hasard des livres de poche classique de 1994, et qui contient les contes et récits comme : La Cafetière (1831), Omphale (1834), La morte amoureuse (1836), La chaîne d'or (1837), Une nuit de Cléopâtre (1838), La toison d'or (1839), Le pied de momie (1840), Le roi Candaule (1844), Arria Marcella (1852), Avatar (1856) et Jettatura (1856).

Défini par Pierre Georges Castex comme "***l'intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle***"¹, le fantastique est chez Gautier et plus particulièrement dans ces œuvres, un effet visuel.

Né d'un regard sur un objet inanimé aperçu ou contemplé dans la première phase du récit (tapisserie dans la Cafetière ou Omphale, pied mutilé dans le pied de momie, gorge énigmatique dans Arria Marcella) le fantastique envahit le cadre quotidien par des apparitions successives d'êtres irréels (Clarimonde dans La morte amoureuse, Nyssia dans le roi Candaule et Paul dans Jettatura) ayant la consistance et la présence de personnages réels (Arria Marcella).

1: Castex Pierre-Georges, "Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, p186.

La nouvelle de Théophile Gautier que nous étudions dans notre travail situe au croisement de plusieurs instances qui concernent la conception philosophique de l'homme et de ses modalités de connaissance, le développement dans le domaine de la physiologie et les découvertes scientifiques qui élargissent les connaissances du monde physique.

Les événements fantastiques apparaissent grâce à l'élément déclencheur qu'est le regard du protagoniste.

Le fantastique se manifeste à travers un écart temporel : le personnage, Octavien, fait un bond dans le passé et se retrouve dans la ville de Pompéi avant l'éruption volcanique. Le passage d'une réalité à l'autre s'accomplit à travers une pièce archéologique ; l'empreinte du sein d'une jeune fille. Si nous considérons l'affirmation de Todorov, selon laquelle la psychanalyse a remplacé et même rendu inutile la littérature fantastique, la nouvelle de Gautier se place exactement dans cette optique.

L'importance du regard dans le développement narratif d'Arria Marcella et le climat où la nouvelle s'inscrit permettent de repérer dans le conte la présence de pulsions que Freud définit comme scopophiles (du grec, scopos : voir, viseur).

Entre corps et esprit, entre homme et réalité, converge une possibilité d'une grande connaissance de la part de l'homme du monde qui l'entoure, naturellement, s'agissant d'un moment ou d'une nuit, elle ne peut-être ni répétée ni comprise par ceux qui ne l'ont pas vécue.

La vue d'un morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse déclenche chez Octavien toute une série de fantaisies.

Si l'acte sexuel ne s'accomplit pas, c'est justement parce que les événements sont le fruit du travail mental du héros qui veut satisfaire son idéal d'amour rétrospectif.

Chez Octavien, nous retrouvons cette réélaboration mentale propre aux personnes perverses qui s'abandonnent à leurs fantaisies d'une manière si totalisante qu'elles en deviennent presque réelles. Tout ce qu'il voit alors est le fruit de sa propre vision d'un amour qui puisse être libre des contraintes

physiques, un amour « pur » qui n'est tel que par la peur ou le dégoût de faire face à la matérialisation du corps.

Dans Le récit, la pulsion scopophile n'est pas uniquement de type sexuel, mais elle se lie aussi à d'autres composantes.

Gérard Bonnet écrit : « *La pulsion scopique jouit de toutes les autres pulsions, de la représentation qu'elle s'en fait et en y incluant l'écart qui en résulte [.....] et que le désir de voir nous fait apprendre les choses* »¹.

Le désir de regarder démontre la profonde volonté de connaître la réalité extérieure des choses.

Lacan : « *Ce que je regarde, n'est jamais ce que je veux voir.* »²

La réalité extérieure que voit Octavien n'est rien d'autres que le reflet de son monde intérieur, de ses peurs et de ses volontés.

Par le biais de la pulsion scopophile, la nouvelle de Gautier nous fait présager l'existence d'une autre réalité, jouant sur le fait de montrer et de non montrer, précisément sur le voir et le non voir.

Le regard est le biais pour atteindre une nouvelle connaissance de la réalité qui permet de cueillir sa signification symbolique.

Gautier lui-même dit : « *Voir et faire voir n'est pas si simple. Il faut une longue étude pour apprendre à voir, c'est la moitié du génie.....* »³

Nous savons que la vocation première de notre auteur fut la peinture, de ses années de rapin, il garda le goût des couleurs vives, des cheveux longs, un certain débraillé et une jovialité qui l'on fait appelé « le bon Théo ».

Il transporta dans les lettres les qualités du peintre ; la précision du trait et de tout ce qui regarde le monde extérieur.

1:Milner .M, La Fantasmagorie, essais sur l'optique fantastique p258.

2:LACAN, J, Il Seminario,LibroXI .I quattrocancetti fondamentali della psicanalisi , p104.

3:www.Citations de T.Gautier.fr

Gautier avait le pressentiment de l'invisible et de l'imaginatif ; la générosité de sa nature l'incitait à croire plutôt qu'à nier ou même à douter.

Sa fille, Judith, a dit de lui : « *il se figurait l'homme environné d'un réseau de forces inconnues, de courants, d'influences, bonnes ou mauvaises, qu'il fallait utiliser ou éviter ; il pensait aussi que des êtres s'échappaient un rayonnement qui heurtait ou caressait le rayonnement d'autres êtres et qui était cause d'antipathie ou de sympathie* »¹

Voilà une fabrique de sensibilité et une attitude d'esprit qui prédispose au fantastique.

Gautier n'a rien du visionnaire, ce qui l'intéresse dans le fantastique c'est l'exotisme, l'évasion qu'il permet et plus encore à travers ses schèmes, une technique du récit qui ne ressemble à aucune autre et dont d'emblée il découvre les immenses possibilités. Cette technique- là il l'utilise avec son art, avec en somme ses propres dons, ses propres raisons d'écrire. Venu d'un atelier de peinture à la littérature, Théophile est avant tout un artiste.

Il triompha dans « les transpositions d'art ». Théophile Gautier explique à plusieurs reprises son goût pour la description :

" Je me suis réfugié dans la description certain de ne choquer personne, de n'être pas considéré comme séditieux quand je me livre à la peinture des choses extérieures"² dit-t-il à Feydeau. Pourtant doit-on considérer que la description est pour Gautier un refuge par rapport au monde extérieur, un "refus" tel que les critiques ont voulu le voir ? Derrière cet "alibi", procédé fréquent chez ce littérateur habile dans l'art de manier l'ironie, ne pourrait-on voir l'indice que la description a chez Gautier un rôle privilégié chargé d'assumer une tâche primordiale dans l'oeuvre de l'écrivain ? Pour innocente quelle puisse apparaître, la peinture des choses extérieures occupe chez Gautier une place trop importante pour quelle soit dénuée de signification.

1:CF Gautier T cité in M. Voisin, Le soleil et la nuit, op. cit, p336.

2: Ernest Feydeau, Théophile Gautier, Souvenirs Intimes, p141.

**" Et depuis lors, dans tous mes écrits, j'ai suivi le même système...
J'entends demeurer envers et contre tous un descripteur "**¹ ajoute
d'ailleurs Gautier à Feydeau.

Certes Gautier n'est pas le seul à manier le procédé de l'alibi, Balzac de même se réfugie derrière l'alibi de la science, à la mode à l'époque, quand dans *La physiologie du mariage* il dit faire œuvre de physiologiste. (Méditation XV: " de la douane "). Cependant l'usage de l'ironie chez Gautier reste un procédé littéraire assez obscur, non seulement dans *Les Jeunes-Frances*, mais aussi dans le reste de son œuvre.

Lyrique, médiocre mais virtuose de la description, il vida le romantisme de sa Substance pédantesque et prépara ainsi le naturalisme.

Il existe une profonde affinité entre le Romantisme et le « genre » descriptif.

A la fin du XVIII siècle se multiplient les guides de voyage à travers les Alpes. Béatrice Didier souligne:

« La description romanesque se trouve dès la littérature grecque, en étroite corrélation avec le récit documentaire de voyage »².

A l'époque romantique, le goût des voyages et du dépaysement est propice à l'expansion du descriptif. Décrire, c'est écrire à propos de.

L'étymologie nous autorise à voir dans la description l'une des procédures essentielles de l'écriture littéraire : dire le monde ,objets et paysages ,lignes, formes, volumes, couleurs ;ce qui du monde se donne à appréhender par un sujet doté de cinq sens,la vue (celui que privilégie la description),l'ouïe, le toucher,l'odorat et le goût .

1 : « L'écriture descriptive de Gautier relève du refus/refuge» Natalie David –Weill, p19.

2: Ernest Feydeau, Théophile Gautier, *Souvenirs Intimes*, Plon, 1874, p144.

Décrire c'est représenter le monde par l'écriture .L 'opération n'est pas neutre : le monde décrit est un monde autre, reconstruit ou transfiguré, un monde purement verbal, dont le rapport au monde « réel »se trouve annulé.

Selon Jean Ricardou « ; **la description est moins une promenade dans le réel qu'une exploration des allées de l'écriture.** » ¹

Les descriptions sont tolérées et acceptées lorsqu'elles sont censées satisfaire le besoin d'apprendre du lecteur, en peignant par exemple des pays éloignés (récits de voyage) ou en décrivant des lieux imaginaires comme les légendes.

Selon Henri Lafon, c'est au niveau thématique que se noue la connivence qui rend la description acceptable : curiosité pour les espaces inconnus, fantasmes, goût pour l'explication rationnelle et technique, sentiment de l'importance des possessions matérielles, idéologies sentimentales de la nature.

Les nécessités de la description infléchissent le caractère du promeneur qui doit-être doté des qualités de perception et d'imagination propres à susciter une certaine qualité de regard : oisif, fervent de la nature, imaginatif, rêveur et sensible.

Pour parler de tout et de rien en variant chaque fois le ton ainsi que pour saisir le monde ; Gautier utilise toujours le seul et unique intermédiaire : le regard.

L'écrivain est considéré par excellence un descripteur, d'ailleurs selon Ernest Feydeau :

« Le plus grand descripteur de la littérature » ⁽²⁾.

L'auteur est satisfait par le personnage qu'il crée et joue avec le lecteur.

1: Ernest Feydeau, Théophile Gautier, Souvenirs Intimes, Plon, 1874, p150.

2:Op.cit, p152.

En effet, quand il écrit : « **nous n'écrivons pas des impressions de voyage sur Naples, mais le simple récit d'une aventure bizarre et peu croyable, quoique vrai** »¹ il semble se contredire, du moment que tout le texte est parsemé de descriptions du paysage pompéien qui atteignent de hauts niveaux poétiques et picturaux.

Le paysage autour du protagoniste est évocatoire de son érotisme refoulé.

Les notions sur le climat et les couleurs sont symboliques : "*il faisait une de ces couleurs ...nostalgie*".²

A l'époque romantique plus encore qu'à tout autre moment de l'histoire de la description, le paysage est un paysage d'état d'âme qu'il convient d'analyser en fonction de son degré de réalité. Un paysage quelconque est un état d'âme, puisque la nature est le miroir de l'âme humaine.

Pour la maison d'Arrius Diomèdes, la description n'est pas du tout naïve : les mosaïques sont douces et tendres à l'œil, les salles invitent au plaisir.

En vérité, ces descriptions ont comme but la présentation du malaise du protagoniste et elles s'avèrent des transpositions des désirs d'Octavien.

"Le roman de la Momie" est un parfait exemple de toutes les qualités littéraires du grand homme : Le lyrisme de l'histoire n'a d'égal que la splendeur des descriptions et l'ombre de la tragédie couve sous le soleil implacable de l'Égypte antique tandis que l'histoire de la belle Tahoser hantera à jamais l'âme des fanatiques de romantisme.

1:T. Gautier, Arria Marcella, souvenirs de Pompéi, p15.

2 :Op.cit ;p30.

L'auteur du « Roman de la momie » sait conter et possède un talent descriptif certain, ce qui frappe tout d'abord - et ce dès les premières lignes du récit - c'est le pouvoir évocateur des descriptions, son oeil de peintre rend à merveille la majesté et la rudesse de la Terre d'Egypte, inondée d'un Soleil nourricier et implacable : **"Sur la paroi éclairée ruisselait en cascade de feu une lumière aveuglante (...) Chaque plan de roche, métamorphosé en miroir ardent, la renvoyait plus brûlante encore. (...) Une poussière micadée, brillante, pareille à du grès broyé, formait le sol (...)."**¹

Tel un artiste devant son chevalet, les images nous apparaissent soudain dans toutes leurs splendeurs et l'Egypte naît littéralement sous nos yeux:

✓ « au centre....unique »²

✓ « le pavillon....épanouie »³

Mais T. Gautier n'est pas seulement maître dans la description des paysages; que dire de l'image de la belle Tahoser qui près de 3500 ans après sa mort continue à fasciner des générations de lecteurs ? : "La tête semblait endormie plutôt que morte ; les paupières, encore frangées de leurs longs cils, faisaient briller entre leurs lignes d'antimoine des yeux d'émail lustrés des humides lueurs de la vie : on eût dit qu'elles allaient secouer comme un rêve léger leur sommeil de trente siècles."

L'écrivain a même donné la description des autres personnages:

* R'ahel

✓ « Ces yeuxplaire »⁴

*Le Roi

✓ « le roisyringes »⁵

*Les esclaves

✓ « quelques rares esclaves....étuves »⁶

1, 2,3:T.Gautier, Le Roman de la momie pp44-45-48.

4, 5, 6:T. Gautier, Le Roman de la momie pp50-66.

En plus de la description, l'homme de lettres, excellait aussi dans le portrait:

" Le portrait, pour être intéressant, exige une main magistrale : il ne souffre pas la médiocrité. Quoi de plus vulgaire que la plate ressemblance d'une figure, la plupart du temps inconnue ? Le daguerréotype nous semble venu bien à propos pour débarrasser les peintres du soin de reproduire les têtes chères sans doute à la famille, à l'amour, à l'amitié, mais qui n'offrent aucun attrait en dehors de ce cercle étroit. Interpréter la physionomie humaine en elle-même, sans accident de sujet ou d'action, la rendre avec sa forme individuelle et ses détails caractéristiques, amener l'âme à la peau, pénétrer l'intimité des habitudes, saisir la pensée derrière le masque et quelquefois résumer tout un temps, toute une caste dans une simple tête se détachant sur un fond vague, c'est là certes une belle et noble tâche. "¹ Tels sont les termes en lesquels Théophile Gautier parle du portrait dans le feuilleton du 13 juillet 1859 et telle est la belle et noble tâche à laquelle il s'est voué durant toute sa carrière artistique. Car pour lui, « **le portrait est le seul côté par où l'art s'introduise aujourd'hui dans la vie bourgeoise** »². Il parvient aussi chez Gautier à faire exister des êtres qui n'ont même pas ce semblant de vie que l'oeuvre d'art leur prêtait déjà, des êtres totalement fantastiques, notamment portraits de monstres ou de revenants.

La présence insinueuse du fantastique est parfaitement illustrée dans le portrait des chimères sculptées par le ciseau des plus habiles sculpteurs grecs et d'une physionomie moins rébarbative que les sphinx égyptiens . Ces mirages sont le prétexte pour Gautier au jeu et au plus adorable caprice.

1: Cité dans le texte établi d'après les feuilletons du Moniteur Universel et annoté par Wolfgang Drost et Ulrike Henniges intitulé : Théophile Gautier, exposition de 1859, Heidelberg, 1992, p127.

2 : Ibid. P153.

Le type de portrait que nous présente Gautier est presque exclusivement celui du portrait physique. Aucun portrait social ne se trouve dans notre corpus de textes. Ce point rejoint l'indifférence de Gautier pour l'encrage historique et géographique de ses personnages. A aucun moment Gautier ne cherche à les identifier ou à individualiser. Ainsi s'affirme donc la prédilection de Gautier pour les portraits physiques.

Un portrait en buste, la demi-figure, La majorité des portraits se concentrent de plus sur le visage du personnage: le front, le nez, la bouche.

Le portrait est un moment privilégié du récit, il revêt toute l'attention du poète. De plus ce n'est certes pas la problématique habituelle de la ressemblance que l'art du portrait illustre puisqu'il est clair que ce n'est pas l'individu qui intéresse Gautier mais ce que sa forme exprime, ce dont quoi sa beauté s'inspire. Car il est temps à présent de montrer ce qu'est l'art du portrait pour Gautier dans les récits fantastiques et comment il illustre la théorisation qu'il en fera plus tard dans la merveilleuse introduction des Dieux et demi-Dieux de la peinture qu'il rédigea en 1863 : "**C'est donc la figure de l'homme, qui est l'univers arrivé à se comprendre, dont l'art se servira pour formuler son concept, en élevant, en l'épurant, en le dégageant de l'accidentel et du particulier**"¹.

b- La métaphore

Pas de fantastique sans jeu réflexif avec la langue. L'impression fantastique est souvent générée par une figure rhétorique.

Todorov précise que « le surnaturel naît du langage » presque autant que de l'événement incongru, aberrant ou délirant.

1:Les Dieux et demi-Dieux de la peinture, écrit par MM.Théophile Gautier, Arsène Hous saye et Paul de Saint-Victor. Paris, imprimerie Ran,con et Cie. Librairie Morizot, décembre 1863,p122.

Né de l'affectivité, le fantastique éprouve le besoin de se justifier dans les objets qui peuplent le monde réel ou encore de se donner l'illusion d'une justification ; voilà pourquoi les métaphores prennent corps.

La métaphore est un exemple du style grotesque propre à Gautier.

Dans le Roman de la momie, ainsi que dans Arria Marcella, Gautier a multiplié les métaphores, citons-en quelques unes :

- « Une larmenymphoea »¹
- « Les danseurs.....fresques »²
- « Un ton câlin....nourrisson »³
- « Ton cœur.....choiack »⁴

- « Le volcan.....sa pipe »⁵
- « De belles collines.....femmes »⁶
- "Découpait.....basalte"⁷
- "Les colonnes.....granit"⁸

II - Approches thématiques

Parmi les nombreux classements thématiques qui ont marqué l'achoppement de toute la critique fantastique, nous retiendrons principalement ceux de R.Caillois, T.Todorov, J-L.Steinmetz et celui de L.Vax.

1, 2, 3, 4 : Gautier Théophile, « Le roman de la momie », *le Moniteur universel*, mars-avril 1857.

5, 6, 7, 8 : Gautier Théophile, "Arria marcella, souvenirs de Pompéi", éd de Bernard Auzanneau.

Roger Caillois estime les thèmes dénombrables et en cite une dizaine : « **Le pacte avec le démon ,l'âme en peine, le spectre condamné à une course éternelle ,la mort personnifiée, la « chose » invisible qui tue ,la statue animé ,la malédiction du sorcier ,la femme fantôme ,l'intervention du rêve et de la réalité ,la maison effacée de l'espace, l'arrêt ou la répétition du temps** »¹.

Todorov, estimant que ces classifications ne sont pas opérantes car elles ne différencient pas clairement le personnage et agissement de celui-ci ; choisi de réintégrer les thèmes au schéma de la communication : il distingue les thèmes du Je et les thèmes du Tu tout en établissant des réseaux thématiques.

J-L.Steinmetz dans son « Que sais-je ? » consacré au fantastique propose une « thématique actantielle », les personnages étant réduits à un certain nombre d'actes codifiés.

L.Vax, lui, préfère la notion de « motif » à celle de thème.

Le motif est en quelque sorte le noyau que vient enrober le fantastique. Il fonctionne selon certains « schèmes » comme celui de la répétition par exemple.

Vax précise : « **le motif est matière ; le fantastique est forme** »².

A la lumière de ces quelques analyses, nous entendrons par thème, ce qui va être matière à développement narratif, et ce qui peut véhiculer l'étrangeté fantastique.

Dans un premier temps, nous incluons parmi les thèmes, l'espace et le temps : quoique l'espace et le temps soient plus un cadre qu'un thème, et qu'ils structurent toute œuvre littéraire, il nous a paru important de les réintégrer dans ce classement car ils sont porteurs de toute une thématique particulière au fantastique.

1 : Énumération tirée de la Séduction de l'étrange de L.Vax,p58.

2 :Ibid.

1-L'espace et le temps fantastiques

Quelle est la notion la plus importante que traite le fantastique ?

Peut être et certainement est-ce le temps.

Mais le temps, notion difficilement restituable en littérature ne peut-être rendu spectaculaire que par la tridimensionnalité de l'espace qui en porte les marques.

Donc, le fantastique vise avant tout à dépayser le lecteur en prenant pour cadre un ailleurs spatio-temporel.

Tout roman a partie liée avec l'espace, même si le romancier ne décrit pas, l'espace est de toute façon impliqué par le récit.

Le roman a pour fonction d'ouvrir tout grand l'espace de l'imaginaire.

L'espace n'est pas seulement vu par les yeux.

C'est un milieu chargé de valeurs qui ne doivent rien à l'évocation des formes et des couleurs.

Pour que le fantastique puisse se réaliser il lui faut trouver un espace de déploiement organisé par un ou plusieurs lieux.

Aux origines du genre, l'espace dans lequel se situe le récit, loin d'être homogène, se répartit entre un espace normal et un espace délimité, un centre d'où va émaner l'étrange atmosphère ressentie.

Cependant, il va s'agir ensuite d'une perception spatiale que d'un espace au sens physique et géographique de terme

Ce lieu devenu l'endroit de la subjectivité absolue, surimprime l'espace vécu du héros à l'espace objectif.

L'espace fantastique est une variété de l'espace vécu qui s'organise autour de centre qu'est son corps ; l'espace n'est pas homogène, diffuse à la périphérie l'épouvante se condense au centre. Le fidèle s'approche progressivement du sanctuaire.

Le héros victime d'une aventure fantastique traverse des zones de plus en plus épaisses de maléfice.

De toute évidence, cet exposé ne saurait être complet si l'espace ne nous conduisait à une réflexion sur le temps.

L'homme est arraché à l'espace homogène et continu où il pouvait circuler librement, coupé du temps qui le lançait du passé vers l'avenir ; il est emprisonné dans un monde singulier.

D'une façon objective, le héros ne fait que traverser un lieu circonscrit dans l'espace à une heure tardive, subjectivement il est captif d'un espace et d'un temps nés de sa peur.

Que le temps se remette à couler, que le lieu où il marche se retrouve en liaison avec le monde des hommes.

L'espace fantastique s'organise du dedans, il existe d'autant plus intensément que ses limites sont absolues, le monde du dehors cesse d'avoir une réalité pleine.

a- Collaboration de l'espace et du temps

C'est une même expérience qui nous fait progresser dans l'espace et nous enfoncer dans le temps.

Le temps prend la relève de l'espace : la nuit tombe, l'heure de l'épouvante.

La dialectique de la lenteur et de la rapidité dans l'espace et dans le temps est l'expression objective du sentiment de l'horreur qui ne se contente pas de durer dans le temps.

Le déplacement dans l'espace vers le lieu hanté, le lent déroulement des heures du soir et de la nuit ne font que jouer dans le langage du temps et de l'espace objectifs les exigences internes d'un sentiment.

L'espace et le temps fantastiques se distendent, se ramassent, s'étalent, s'abrègent et s'évanouissent sans souci des critères du temps et de l'espace mesurables.

Dans le conte d'Arria Marcella, Octavien s'aventure aux confins de l'espace et du temps, ce temps n'est ni arrêté, ni suspendu, ni même recommencé ; il ne visite pas Pompéi à nouveau comme il l'a fait la veille ou comme il y reviendra plus tard. Son trouble lors de la première visite, son malaise au début de la seconde, disparaissent dans cette sorte de vision rétrospective dont il va être gratifié.

Nous dégageons trois étapes principales qui marquent le temps dans le conte :

1-Le jour : le Vésuve fume sa pipe, un temps magnifique.

2-Après une visite remplie d'excitation, la nuit viendra.

3-Le soir à l'auberge.

Pour l'espace trois étapes aussi :

1-L'incident du musée, un musée où l'on a réunit les différents objets antiques (les mosaïques, les bronzes, les fresques détachés des murs de la ville morte) exhumés des fouilles de Pompéi et d'Herculanum.

2-Le départ en corricolo vers la gare avec toutes les images que Gautier multiplie.

3-Le théâtre : le choc décisif.

L'abolition du temps est à la fois une permanente aspiration et un mirage sans lendemain, mais le retour au présent au théâtre San Carlo mène aussi à une impasse.

L'espace fantastique est le labyrinthe que nous ne pouvons survoler et qui nous emprisonne, qui nous ramène inexorablement à l'endroit que nous voulions fuir.

Seuls, les sentiments existent, subsistent d'une vie propre dans la conscience et se déplacent avec elle dans les milieux homogènes et indifférents de l'espace et du temps ; ces deux-là, fruits de la fantaisie, n'en possèdent pas moins l'évidence de leur irréalité.

- Temps et espace sont de plus en plus difficiles à séparer dans le fantastique.
- Espace, temps et sentiment de l'étrange ne se séparent pas.

b- Le moment fantastique

Souvent, le fantastique a été défini à l'aide d'une notion temporelle, comme un intervalle de temps plus ou moins long, un moment qui va compromettre le présent et l'avenir du personnage impliqué.

*Minuit

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

Le conte de Gautier est fondé sur l'opposition entre le monde gréco-romain et le monde moderne.

La nuit qui coïncide avec la réapparition de Pompéi symbolise cette opposition radicale. Les souvenirs de la civilisation antique appartiennent à « **la nuit éternelle** »¹.

Arria Marcella ressemble à « **Phoebé** »², « **ses cheveux sont noirs comme ceux de la nuit** »³ et elle possède « **des yeux nocturnes** »⁴.

Fabio avait déploré, pendant la première visite des trois jeunes gens à Pompéi, qu'il n'y eut « **rien de nouveau sous le soleil** »⁵ ; à quoi Octavien avait rétorqué comme mû par un secret pressentiment : « **peut-être ya-t-il du nouveau sous la lune !** »⁶

1, 3, 4, 5,6 : Gautier Théophile, "Arria marcella, souvenirs de Pompéi", éd de Bernard Auzanneau. (182, 194, 195,173)

2 : Phoebé : fille de Gaïa et Ouranos sœur de les Tidanides.

❖ Coïncidences temporelles

Il arrive que le moment fantastique puisse réunir deux événements spatialement éloignés.

Quelques auteurs aiment à faire revivre les antiques cités disparues et superposent un espace mythique à l'espace réel : dans *Arria Marcella*, Gautier fait revivre Pompéi telle qu'elle était avant l'éruption du Vésuve, la vraie Pompéi qui incarne la vie et non ce qu'il en reste, un lieu dégradé envahi de touristes.

Le héros se situe aux limites de deux espaces incompatibles, de deux temporalités inconciliables, dans un lieu de passage qui le rattache encore aux vivants et le porte vers les morts. Selon J. Malrieu ; *« le fantastique joue entièrement sur un équilibre entre le temps mythique et le temps historique, l'espace mythique et l'espace géographique »*¹

2-les liens du fantastique avec le passé

L'esthétique fantastique entretient des liens nombreux avec le passé ; elle semble consacrer le triomphe du passé qui ne meurt jamais.

La découverte de sites archéologiques prestigieux s'accompagne de la nostalgie d'un âge d'or, de besoins de retourner à une originelle harmonie pour le XIX siècle romantique atteint du « mal du siècle ». Les héros du fantastique n'ont d'idéaux que rétrospectifs d'où leur profonde incapacité de vivre.

Le refus du présent se lit spatialement dans les lieux fréquentés par les héros qui, en générale, racontent le passé : plusieurs histoires trouvent leur ponts de départ dans un musée (*Arria Marcella* ; la *Gradiva* de Jensen) ; lieu du temps arrêté où s'éprouve tout le poids du passé ; dans une boutique d'antiquaire ou l'amoncellement, la juxtaposition d'objets témoins de différentes époques symbolisent les temps mêlés, l'idée d'une anarchie présente du monde.

Ce sont les lieux où le passé ne meurt pas ; mais ne survit pas : il gît, inerte. Par le biais du fantastique, le passé va se ranimer.

1: Malrieu Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992, p89.

Le fantastique se définit comme l'inadaptation fondamentale du héros au temps et à l'espace dans lesquels il vit. Les héros demeurent dans une chronologie perturbée : dans la terreur de l'avenir, dans le dégoût du présent, envie et crainte du passé. Il se fonde dans un double refus : celui de la linéarité temporelle, vision imposée par un XIX^e siècle positiviste qui ne veut pas regarder en arrière, et de la

circularité temporelle d'un temps mythique, torturés qu'ils sont par la peur de l'irruption brutale du passé dans leur présent sous la forme de l'effrayant retour de ce qui a déjà été.

L'idéal du héros est la fixité de l'univers qu'à partir du XIX^e siècle, on lui présente mouvant, à la suite des théories de l'évolutionnisme. Cette recherche est éperdue de stabilité se lit dans la quête d'immortalité que mènent la plupart de ces héros : le temps dompté, maîtrisé, arrêté, pour conjurer la peur du changement, de la décadence et de la mort. Le fantastique réside dans le conflit entre deux façons d'appréhender le temps : il fait le constat que le temps historique, social et économique a totalement éclipsé le temps humain. La société nous fait condamner le délire du héros tandis que le laisse apprécier, triomphant, car seul le récit, ressassable à l'infini, traverse le temps.

a- Les lieux marqués par le passé

***Le lieu médiéval**

Parmi les lieux archétypaux et les lieux communs du fantastique, le lieu médiéval occupe un rôle primordial en organisant principalement l'espace du roman noir ou gothique, surnommé ainsi parce qu'il emprunte son cadre au Moyen Âge et s'étend à la littérature fantastique ultérieure.

L'architecture bien plus que l'atmosphère du Moyen Âge, l'opacité fantastique se nourrit fort bien de l'obscurantisme de ces périodes et détermine souvent l'action.

Le drame se joue principalement dans des châteaux, monastères, abbayes, de préférence en ruines ou dans des lieux plus étranges qui relèvent de l'interdit et confinent au domaine de la mort tels que cryptes, cimetières, souterrains et catacombes.

Le lieu crée le décor et la sensation qui s'y rattache.

Corollaires du motif du château, trois thèmes architecturaux ordonnent l'espace fantastique, chacun porteur un caractère anxigène spécifique:

- a) Le lieu clos (grotte, oubliettes, cachot): permet de raviver certaines peurs viscérales telles que la claustrophobie et la peur d'être emmuré vivant.
- b) Le labyrinthe (souterrains, galeries) est lié au vertige du sens et de l'identité.
- c) Les ruines dont l'image pittoresque et romantique peut se transmuter en vision inquiétante symbolisent dans l'univers fantastique la résurgence du passé dans le présent, autrement dit de la mort dans la vie et souvent préludent à l'apparition fantomatique (les ruines de Pompéi).

***La demeure maudite**

Parallèlement au sujet du château, nombres de vieilles demeures exercent une emprise sur leurs habitants ou visiteurs se refermant sur eux comme des pièges.

Ce qui rend ces édifices fantastiques, le fait qu'ils sont traversés par le temps: mémoires de pierre, dépositaires de sombres secrets, peu s'en faut qu'ils ne soient traités comme des personnages à part entière.

De cela, naît une conception anthropomorphe du lieu, centre de phénomènes étranges menaçants et parfois même criminels.

Le récit fantastique se balance entre deux conclusions qui sont la pérennité du lieu ou sa destruction.

***La ville**

« Un espace social

Il est important au fantastique de se déployer dans un espace social, car la rupture dans laquelle il se construit ne peut se concevoir que dans un espace régi par les normes sociales, disant que peu ou pas de fantastique dans les îles désertes.

L'espace vide ne fonctionne que lorsqu'il existe ou qu'il a existé une dimension de civilisation et qu'il en reste des traces (civilisation Romaine et civilisation Egyptienne).

Dans la ville la microsociété du château s'élargit en macrostructure; mieux que tout autre espace, elle sert de faire-valoir au fantastique; le héros évolue sous le regard des autres et son décalage avec eux se dit dans cet endroit.

L'instance sociale répressive se spatialise dans l'image de la ville.

- Un espace féminin

Le fantastique apprécie les grandes cités mythiques, les villes légendaires qu'il associe généralement à l'image de la femme, c'est dans ce but que nous essayons de voir quels sont les caractéristiques des deux villes citées dans les deux œuvres de Gautier.

***Pompéi**

Pompéi se situe au sud-ouest de l'Italie, dans la plaine volcanique de la Campanie à quelques kilomètres de Naples. Ville portuaire antique, construite au pied du Vésuve, Pompéi, fondée au VI^{ème} siècle avant J.C subit l'influence hellénistique et fut florissante jusqu'au début du I^{er} siècle de notre ère. L'expansion de cette ville fut rapide, notamment grâce à sa position géographique favorable puisqu'elle se trouvait au cœur des échanges méditerranéens. Malheureusement l'éruption du Vésuve dévasta complètement la ville le 24 août 79. En deux jours, la ville italienne fut ensevelie sous une couche de cendres atteignant 6 à 7m d'épaisseur.

Le calme s'installa sur la ville pendant dix sept siècles et ce n'est qu'au XVIII^{ème} siècle que débutèrent des fouilles systématiques

L'émotion ressentie en franchissant la Porta Marina, entrée de la ville de Pompéi, fait naître l'envie de partager toutes les merveilleuses découvertes qui se dévoilent à chaque endroit de la ville.

Marcher *dans les* rues, contempler le Forum, les Temples et Théâtres, entrer dans les Maisons et les Villas, imaginer l'animation de la ville, tout cela est un vrai pèlerinage aux sources d'une remarquable civilisation.

*Luxor

La région de Luxor dans la Haute Égypte fut le Thèbes des Égyptiens de l'époque antique – la capitale de l'Égypte au cours du *royaume moyen et nouveau*. Aujourd'hui Luxor est connue pour les temples et pour la Vallée des Rois, située non loin de la ville.

La partie moderne de Luxor est située sur sa rive Est. En descendant le long de la rivière, nous trouvons le Temple de Luxor. Dans le Nord de la ville, la construction d'un ensemble de temples de Karnak a duré 1500 années. Il est connu pour la salle hypostyle principale avec 134 colonnes massives. On pourrait se promener et flâner dans les ruines pendant des heures. A mi-chemin entre Luxor et Karnak se trouve le Musée de Luxor , l'un des plus beaux d'Egypte.

Biban el Moulouk, la porte des rois, c'est le nom arabe pour désigner la vallée des rois, dominée par cette pyramide naturelle de roches. Cette montagne a certainement dû rappeler aux rois du Nouvel Empire les pyramides de leurs prédécesseurs de l'Ancien Empire, un millénaire plus tôt.

b- L'architecture fantastique

Dès que l'homme détecte quelque hybris dans la conception d'un édifice, quelque démesure dans ses proportions, quelque entorse aux lois de l'équilibre, dès que l'homme a confondu architecture et motifs sculpturaux qui agrémentent cette construction : monstres fabuleux représentés sur les gargouilles et modillons des églises et des cathédrales ; L'architecture fantastique est le domaine de la représentation plane, ce qui semble une antinomie étant donné que l'architecture est ce qui occupe un espace tridimensionnel.

L'architecture fantastique est une illusion puisqu'elle représente les lois sur lesquelles elle se fonde et se déconstruirait en même temps qu'elle tenterait de s'élever.

Ce qui est valable en littérature, en peinture, ne vaut pas pour les arts appliqués.



- **L'architecture de la maison romaine**

Dans les dispositions de la maison romaine nous reconnaissons combien la vie extérieure était prédominante aux yeux des anciens. La maison était un endroit retiré où l'on ne séjournait que le temps nécessaire au repos et au besoin de la vie. Les chambres étaient en général petites et peu confortables. Nous remarquons surtout l'absence presque absolue de cheminées, absence que n'explique pas suffisamment la nature du climat : car il y a des journées très froides, même sous le ciel de Naples. Les anciens, comme nos contemporains de cette région, faisaient probablement un grand usage du réchaud à charbon, le brasero. On a supposé aussi que les maisons étaient chauffées au moyen de tuyaux renfermant de l'eau chaude.

A l'extérieur, la maison ancienne présentait en général un aspect sombre et triste.

Peu d'ouvertures sur le dehors, de grands murs blancs percés d'une baie étroite et couverts d'un toit en tuiles rouges. Tout au plus comme ornementation deux colonnes ou deux pilastres appliqués s'appuyant aux deux côtés de la porte d'entrée.

Toute maison bien conçue se divise en trois parties ; l'une encore publique en quelque sorte, là où vont et viennent les esclaves, où les étrangers attendent, où les clients arrivent dès la pointe du jour pour présenter leurs hommages au patron. C'est la région de l'atrium et de ses dépendances. La seconde partie de la maison romaine se groupe autour du péristyle. C'est là l'endroit où se tient le maître, c'est là que donnent les entrées des salons, des salles à manger, des chambres à coucher. Derrière enfin s'étendaient les jardins et les appartements d'été.

- **L'architecture domestique en Egypte antique**

Cette conception a des incidences sur la vie quotidienne et l'organisation architecturale des maisons tout en connaissant l'agencement de certains palais et de maisons de notables sous l'ancien et le moyen empire, moins les maisons du peuple.

Sans reprendre la répartition des maisons du peuple, nous remarquons chez les égyptiens que ce qui est considéré comme la chambre à coucher fait partie de la section privée de la demeure.

Une partie de l'habitation comporte les sections d'accueil et de réception tournées vers l'extérieur, mais la chambre et ses annexes sont des espaces reculés:elles ne sont que rarement ouvertes sur l'extérieur.

Nous retrouvons cette disposition dans le temple ou le naos est dans la profondeur de celui-ci, hors de la vue des fidèles;lieu réservé à quelques uns dont le grand prêtre et le pharaon qui pouvaient partager l'intimité du dieu.

La pièce est accompagnée quand le niveau de vie le permet, d'une salle de bain et de cabinets d'aisance.

Ce sont des lieux du corps et de l'intime enveloppés d'un voile de pudeur.

Le dortoir n'est pas un lieu de vie car dans les maisons à étages représentées dans les tombes, les plafonds sont très bas et il n'est pas confortable d'y faire des séjours prolongés en dehors des moments de sommeil.

Placé en rez-de-chaussée, la chambre ne se distingue pas des autres pièces par des caractéristiques architecturales en dehors de sa position;la fréquence d'une alcôve pour recevoir le lit de l'occupant ou une banquette de briques séchées qu'il suffisait de recouvrir d'une natte pour en faire un lit.

Nous remarquons parfois ce dispositif dans les salles de réception.

La décoration des loges est faite de peinture blanche. Il existe rarement des peintures murales.

Des éléments de décoration murale des chambres n'ont été retrouvés que dans quelques palais.

3-Typologie des personnages

Dans la littérature fantastique la notion de personnage est complexe parce qu'elle englobe une multitude d'êtres humains ou non, animés ou non, à l'existence réelle, surnaturelle ou fantasmagorique.

L'hésitation porte beaucoup plus sur le statut des personnages et leur degré d'existence réelle que sur la nature des événements.

Sur ce point, plusieurs classifications ont été proposées ; nous retiendrons celle établie par L.Vax qui opère une distinction fondamentale entre les personnages « accidentellement fantastiques » ; c'est-à-dire ancrés dans la réalité du récit dont l'existence n'est pas mise en question mais plongés au sein de l'expérience fantastique ; les personnages « intrinsèquement fantastiques », desquels postuler l'existence s'avère problématique y compris dans la réalité du récit.

J.Malrieu a proposé un classement en deux ensembles différenciant les autres personnages de ce qu'il nomme « phénomène »

Il remarque que le fantastique évolue de la manière suivante : aux origines du genre, le personnage est confronté à un phénomène qui lui est étranger mais extérieur, entre temps, le personnage tend à devenir lui-même le phénomène, en restant tout aussi étranger à lui-même, dans ce cas-là, le fantastique serait une phénoménologie.

J L Steinmetz, lui, conçoit une classification actantielle, là où la consistance du personnage fantastique se définit plus par un type d'activité que par une densité psychologique ou affective.

Steinmetz énumère les différentes pratiques de l'être fantastique : « apparition, possession, destruction, métamorphose »

Pour mieux comprendre l'analyse des éléments de ces trois classements nous nous baserons sur le schéma actantiel de Greimas.

Le schéma actantiel permet de mettre en valeur les relations entre les personnages, à l'aide d'unités de base que nous nommons les actants et qui ne sont pas toujours identifiables à un personnage.

Le modèle actantiel se distribue en couples positionnels : le sujet se tourne vers son objet, l'opposant et l'adjuvant facilite la relation du sujet à son objet

Le destinataire, sert à définir les causes d'une action ou d'un comportement : le pourquoi ; le destinataire (le but suprême, le pourquoi)

a- Personnages humains

La littérature fantastique tente de transgresser de nombreux interdits, de lever d'importants tabous et de subvertir certaines normes, néanmoins, elle reste paradoxalement codifiée et les personnages se divisent entre hommes et femmes se répartissant selon des rôles bien définis.

***L'homme**

Généralement, l'homme est le genre de personnage plongé au cœur du fantastique.

Dans le schéma actantiel, il est nommé le sujet ; c'est à lui que revient l'autorité de la narration, à moins que nous parlions de lui.

Dans la majorité des cas, nous remarquons la présence d'hommes jeunes inclus dans la réalité ; non fantastiques par essence, mais plongés au sein de l'expérience fantastique, et parfois devenus phénomènes fantastiques par existence.

Le héros du récit fantastique n'est jamais reconnu socialement ; ou qu'il participe de cet environnement tout en cherchant à s'y réaliser, ou qu'il s'en marginalise en s'isolant.

Ces héros sont des êtres de désir et montrent une grande propension au rêve.

Il peut s'agir d'aristocrates, de maladifs et poètes, inadaptés au monde qui les entoure (Roderick Usher dans La Chute de la maison Usher de Poe ; le comte d'Athol dans Vera de Villiers de L'Isle Adam), d'esthètes, de collectionneurs (les héros de Gautier), d'artistes qui préfèrent trouver refuge dans le domaine de l'art,

d'étudiants dont l'idéalisme commence à éprouver la dureté des règles édictées par la société.

La plupart de ces hommes recherchent la femme aimée, d'autres veulent retrouver l'amour qu'ils ont vécu.

Rendus vulnérables par leur sensibilité ou leur cérébralité exacerbée, ces hommes sont doublement en quête d'amour et d'identité, ils ont pour seul et dangereux guide leur désir.

***La femme**

Partant d'une citation attribuée à l'écrivain Thomas Bailey, Joël Malrieu élabore son analyse en l'axant principalement sur le véritable sujet du fantastique, selon lui le personnage: "**une femme se trouve sur la surface de la terre, tout autre être vivant et mort. La sonnette retentit**"¹.

Il distingue alors deux éléments narratifs mis en présence, un personnage, et ce qu'il nomme un phénomène: "le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène extérieur à lui ou non, surnaturel ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage ; au point de les bouleverser complètement et durablement".

1 : Malrieu Joël, Le fantastique, Paris, Hachette, 1992, p26.

La littérature fantastique, à l'observer de plus près reste essentiellement le fait d'écrivains masculins.

La femme n'intervient que rarement comme narratrice témoin de l'extraordinaire, à l'exception de la gouvernante dans *Le Tour d'écrou* de James.

Peu importe que la femme soit présente en tant que personnage : même quand elle n'est pas lexicalement présente, c'est du principe féminin qu'il est question.

Ceci est lié au mystère, à l'étrangeté que représente cette dernière, à la peur qu'elle génère chez l'homme.

La femme ne peut être qu'objet de la quête du héros dans l'ordre événementiel, objet de discours dans l'ordre narratif.

Pour le héros, la femme réelle qui aurait du être l'objet de sa recherche, décevante, laisse place à la femme rêvée, élément du monde fantasmatique qu'il se tisse.

Dans cette perspective, la femme fonctionne par doublets : la femme réelle possède son équivalent, sa réplique supérieure dans le monde onirique auquel aspire le héros.

La femme fantasmée son ersatz dans la fade réalité que fuit le héros.

La littérature fantastique met en exergue le thème de la femme fatale, monstrueuse de beauté, d'intelligence, objet de tous les fantasmes, comme les Ligéia de Poe et les Hadaly de L'Isle-Adam.

Si le lien de la femme à l'amour est évident, se passant de commentaires ; celui de la mort l'est moins et apparaît sous deux visages contradictoires.

D'un côté, la femme fatale est douée d'une puissance mortifère puisqu'elle est à l'origine de la déchéance de l'homme, d'autre part, la peinture de la mort de la femme est une description courante dans l'ordre du fantastique, elle est l'irremplaçable qu'aucun autre objet ne pourra détrôner ; toujours est-il qu'elle est celle qui donne la mort ou revient de la mort.

A travers la littérature fantastique, la femme fatale s'est érigée à la hauteur d'un mythe. dépositaire de toutes les peurs de l'homme devant son mystère, le personnage féminin fantastique jouit d'une triple puissance : sa beauté, son intelligence et son incroyable pouvoir érotique

Paul Laurent Assoun écrit : « *la féminité est bien l'enjeu inconscient fondamental de la création littéraire* »¹

b- personnages non humains

A côté des personnages humains, l'esthétique fantastique puise dans un vaste bestiaire préexistant pour créer ses monstres

A partir de croyances populaires, elle élabore sa propre imagerie. ses motifs privilégiés semblent le chat, le loup, le cheval et l'araignée

***le bestiaire fantastique**

A côté des personnages humains, l'esthétique fantastique puise dans un vaste bestiaire préexistant pour créer ses monstres à partir de croyances populaires, elle élabore sa propre imagerie; ses motifs privilégiés semblent bien le chat, le cheval, le loup et l'araignée ; notons que ces animaux ne sont pas a priori fantastiques comme ils le sont dans la glyphique ou les grylles gréco-romains, les motifs sculptés ou les miniatures du Moyen-âge.

Il ne s'agit pas dans la littérature fantastique de personnages acéphales, multicéphales, ni d'êtres hybrides, combinatoires, juxtaposition d'éléments humains et animaux, mais plutôt d'incarnation animales d'une certaine part de la psyché humaine, d'une représentation par translation métaphorique.

Les personnages hérités du folklore

Ce sont des personnages dont s'est emparée la littérature fantastique mais qui existaient déjà dans d'autres genres littéraires.

1 : littérature et psychanalyse, Freud et la création littéraire, Ellipses, 1996, p90.

***la sorcière-le sorcier**

Motif hérité du folklore populaire, né de la contamination du réel et du merveilleux alors que la sorcière est donnée comme telle dans le conte merveilleux avec tous ses attributs y compris les plus grotesques, nez crochu et balai, sa conception semble plus élaborée dans le conte fantastique puisqu'il faut décrypter sa présence : elle revêt le masque classique d'une vieille femme dans le début du Vase d'or de Hoffmann, comme figure inversée de la mère ou de la femme aimée.

Dans la littérature ultérieure, le thème devient masculin, s'anastomose dans la figure de l'alchimiste intermédiaire entre la science et la magie pour donner naissance au mythe du savant fou typiquement fantastique.

***le diable**

Apparaît de façon quasi systématique dans les textes fantastiques.

Débarrassé de ses cornes et de son odeur de soufre, c'est surtout l'esprit du mal qui s'insinue à travers nombre de personnages accidentellement fantastiques ; notamment le savant, l'artiste, le criminel et le fou.

Le motif rejoint la narratologie puisqu'il est inséparable de l'idée de pacte.

***les êtres- d'outre tombe**

- Le fantôme : plusieurs terminologies selon l'époque ou la civilisation lui sont attribuées : revenant, zombie, spectre, mort-vivant.

Selon Freud, il est un « résidu de l'animisme primitif », époque où l'être humain n'avait pas établi de frontière nette entre la vie et la mort.

Alors que les fantômes devraient nous rassurer en abolissant la distance qui sépare la vie et la mort, ils ont une présence inquiétante : au lieu de revenir vraiment à la vie, ils introduisent le héros dans l'espace tant redouté de la mort. Âmes en peine ; ils réclament vengeance ou annoncent des événements funestes.

- Le vampire : cet être non mort qu'une très vaste palette terminologique permet de désigner a partie liée au monde des morts et au culte de sang, symbole ambivalent de vie ou de mort.
- La momie: Une momie est un cadavre qui a été préservé de la destruction et de la putréfaction pour des raisons naturelles ou par des techniques humaines. Le plus souvent, il s'agit d'une intense dessiccation et d'une désinfection (pour éviter la prolifération des micro-organismes qui provoquent la détérioration du cadavre).

Avec les découvertes du XIX siècle sur la civilisation de l'Égypte ancienne favorisées par les campagnes napoléoniennes, Gautier va mettre dans la veine égyptienne notamment le cycle de la momie avec *Le pied de momie*, avant texte d'un projet plus vaste, *Le Roman de la momie*. C'est à travers la momie que l'écrivain du fantastique fait revivre toute l'ancienne Égypte.

La momie, symbole de la mort qui a traversé intacte, les millénaires, est chargée d'un immense pouvoir de fascination, surtout lorsque Gautier la féminise, la pare de toutes les séductions, la fait redevenir femme.

Il est intéressant de constater que le sexe de la momie changera et qu'au cinéma elle devient masculine : désormais la fascination le cède à l'inquiétude, voire à l'horreur.

Ce retour du passé dans le présent sera interprété dès l'orée du XX siècle, comme le retour du refoulé.

La momie exploite astucieusement la fascination pour la religion, les rites funéraires et la magie de l'Égypte antique, ainsi que l'engouement pour l'archéologie qui l'accompagne.

***Le statut des objets**

Si, dans le genre réaliste, l'objet est considéré comme élément du décor, source de descriptions et participe dans l'action ; dans le genre merveilleux, même s'il est magique en conférant pouvoir ou gloire à son possesseur ; il reste un accessoire ,un actant,adjuvant ou opposant .

Issu du merveilleux instrumental, certaines nouvelles comme Peter Schlemihl de Chamisso y adhèrent encore ; l'objet fantastique acquiert une dimension et une vitalité nouvelles.

Le monde fantastique peut se définir par l'ultra signifiante des éléments qui le composent, en particulier des objets, c'est pourquoi l'objet a un statut de personnage et se doit entrer dans la typologie actancielle comme faux objet de la quête du héros.

Comme la psychanalyse a pour rôle de chercher le signifiant sous l'expressif, nous pouvons dire que dans le Roman de la momie, le bâton et sa transformation en serpent ne sont que des images or le serpent n'est qu'un objet délimité occupant peu de place dans l'espace fantastique.

Les héros sont la plupart du temps des collectionneurs qui ont rompu tout lien mercantile avec l'objet, de ce fait établissent une relation affective, passionnée voire psychotique à l'objet sur lequel ils ont jeté leur dévolu (le buste de Marcella ; la momie de Tahoser)

Le héros perturbé ne considère pas l'objet comme partie du monde extérieur et n'établit plus la division fondamentale qui sépare le physique du spirituel, le réel du rêve.

C'est ainsi que l'objet captive son attention et cristallise tous ses désirs.

Il est dans la relation qui lie le sujet désirant à la personne désirée, or l'objet est l'image du désir pétrifié. il abolit les frontières édictées par la raison, en l'occurrence la traditionnelle dichotomie vie mort.

Ce qui était relique n'est plus distingué du vivant, ce qui est objet pour le lecteur devient synecdoque de la femme.

Chapitre III

Le statut du rêve change à partir du moment où il est revendiqué comme source de l'œuvre, il peut apparaître comme un espace transitionnel dont la réalité objective et la pertinence de sa saisie subjective se rejoignent. Ce phénomène est conçu comme une sorte de surréel tel que le vivent les personnages de Gautier dans « Le Pied de Momie » ou « Arria Marcella ».

Dans une autre perspective, le rêve peut déborder plus largement le cadre du récit inséré et se donner à lire comme l'épanchement du songe dans la vie réelle, aussi bien dans « l'Aurélia » de Nerval, texte au statut littéraire indéfini, que dans le texte le plus classique qu'est « la Morte Amoureuse » de Gautier.

1- Le rêve dans la littérature

Le rêve jouait un rôle capital dans toutes les sociétés primitives. (Songe de Saint Joseph, G. de la Tour).

Au XII^{ème} siècle, l'église catholique interdit l'étude du rêve et provoque une fracture, une dissociation psychique collective : pour 800 ans, la conscience occidentale est séparée de l'inconscient.

Dans toutes les sociétés primitives, le rêve joue un rôle important dans les traditions, les coutumes et même la vie quotidienne. Les êtres humains sont frappés par l'aspect étrange, merveilleux, prodigieux, ou encore terrifiant et prémonitoire de leurs rêves. Ainsi les peuples africains croient surtout que le rêve n'est que la production d'un événement malheureux. Ils offrent des sacrifices pour que les bons rêves se réalisent ou pour que les mauvais ne se réalisent pas. Dans les tribus amérindiennes, l'adolescent découvre en rêve son identité et son destin personnel souvent à l'occasion de rites et d'épreuves initiatiques. Le rêve est un guide de l'individuation, il joue un rôle essentiel et donne à chacun une place incontestée dans la collectivité.

La vie du groupe est également dirigée par les rêves et la journée commence souvent avec le récit de ceux de la nuit qui s'achève. Ils aident le clan pour la chasse, la médecine ou la guerre.

Nous pouvons avancer deux éléments de réflexion concernant le rapport du rêve et de la littérature.

D'une part que les textes non littéraires et de la littérature connaissent le récit de rêve depuis pour l'Égypte, 2000ans avant J.C; que la littérature chinoise connaît le récit de rêve selon qu'ils sortent des portes d'ivoire (Oneiros) qui sont des songes prophétiques, ou de corne (Enhyption) et ce sont des remixages sans significations de reste divines.

Avant l'époque romantique, dans la littérature européenne le rêve s'inscrit dans un cadre où la Surnature joue un rôle et il apparaît comme un message venu de la divinité tout en étant un moyen de la narration dramatique.

Le récit de rêve est bien circonscrit ; il est présenté comme le fait d'un rêveur donné comme tel; le personnage s'endort et rêve et le récit de son rêve est enchâssé dans le texte narratif ou dramatique.

Des croyances populaires se transmettent encore au fil des générations. Une jeune fille qui veut découvrir son véritable fiancé doit placer un miroir sous son oreiller la nuit de la Sainte Catherine. Le garçon auquel elle rêve cette nuit-là lui est destiné...

L'expérience quotidienne réserve parfois de bonnes surprises et nous avons l'impression que le rêve veut « attirer l'attention ».

La conscience onirique est parfois plus performante que la conscience diurne. L'inconscient enregistre et traite à sa manière des informations subliminales que la conscience ignore ou néglige.

Nous avons utilisé les rêves en littérature depuis l'origine de celle-ci. Dans les épopées depuis celle de Gilgamesh en passant par l'Odyssée, l'Eneïde et la chanson de Roland.

Les rêves sont employés dans les contes des Mille et une Nuits comme dans les contes chinois ; au théâtre classique, dans Athalie ou Polyeucte par exemple ; dans les romans depuis Apulée en passant par Rabelais et jusqu'à Marcel Proust ; d'ailleurs, certains se demandent même s'il est possible de psychanalyser le rêve de ces personnages.

A partir du XVIII^{ème} siècle, il devient possible d'écrire ou d'écouter un récit de rêve comme tout autre type de récit, ce qui n'empêche pas d'en rechercher une interprétation comme de tout texte littéraire.

Comment relier le récit éventuellement clair à la présence d'un sens caché ?

Freud s'intéressera depuis le début de ses recherches sur les rêves au rapport entre ceux-ci et les textes littéraires comme en témoigne entre autres le titre de son ouvrage « Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen »

Pour d'autres auteurs, les rêves peuvent fournir des amorces de récits ou même des poèmes que le poète est incapable de terminer.

Avant le XVIII^{ème} siècle, les rêves dans le texte littéraire apparaissaient surtout sous forme de récits détachés dont Roger Caillois donne quelques exemples dans « Puissance de rêve ».

Les auteurs de textes fantastiques de l'époque romantique en useront abondamment, amenuisant à l'extrême par l'utilisation du thème de la folie ou de la possession le lien entre l'espace onirique et le monde de la réalité contextuelle ; Romuald, le prêtre amant dans « la morte amoureuse » de Gautier précise : « tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt, un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre, je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille »

Nodier aussi fait parler un personnage : ***« je rêvais peu dans ces temps là où plutôt je croyais sentir que la faculté de rêve s'était transformée en moi. Il me semblait qu'elle avait passé des impressions du sommeil dans celle de la vie réelle, et que c'était là, qu'elle se réfugiait avec ces illusions »¹.***

Dans Arria Marcella, le rêve permet un voyage temporel dans le passé où Octavien a fantasmé sur le sein moulé par les laves dans le Musée de Naples, retrouve son modèle vivant dans son monde quotidien à Pompéi avant l'éruption.

1: Charles Nodier, De quelques phénomènes du sommeil, p161

Cet exemple sera suivi et les effets du merveilleux, d'étrangeté ou de fantastique seront recherchés en mettant en scène les rencontres, les inclusions, les échos et les transformations de toutes sortes que les écrivains inventeront pour explorer les interfaces de ces deux univers ainsi que les conséquences que ces rencontres impliquent.

Le rêve, aussi bien dans les images qu'il propose que dans l'agencement qu'il leur impose, comme dans les énoncés qui s'y croisent, a toujours présenté une part de mystère ; il pouvait être décodé par des experts et son sens devenait clairement accessible.

Le rêve apparaît comme mise en figure d'une allégorie. Nous avons pu s'en servir de cette manière dans certains textes littéraires.

La perception moderne d'un rêve comme un texte engendre un questionnement d'un abord plus complexe, nous connaissons la lecture freudienne des rêves qui relève de la psychanalyse ; elle a été transposée pour servir à l'interprétation des rêves en littérature et même à celle des textes qui ne comportent pas de rêves, mais elle n'est pas la seule. Dans la perspective moderne, le rêve littéraire n'est pas réductible à une lecture allégorique ; mais pour autant il n'est pas perçu comme un imaginaire déconnecté du sens.

Il débouche sur le terrain du symbolique et dès lors, il devient comme le reste de la littérature, susceptible d'analyse de toute provenance ; c'est dire qu'il est comme tout texte porteur de sens, sans que celui-ci soit accessible selon de multiples et parfois contradictoires stratégies des lecteurs ; ceux-ci envisagent selon les buts visés la rhétorique qui l'anime, la textualité qui le compose, sa forme dans l'économie de l'œuvre ; ce qui conduit au plaisir tout aussi énigmatique de la lecture.

Charles Nodier affirme que :

« L'homme offusqué des ténèbres de la vie extérieure ne s'en affranchit jamais avec plus de facilité que sous le doux empire de cette mort intermittente où il lui est permis de se reposer dans sa propre essence »¹.

1: Charles Nodier, De quelques phénomènes du sommeil, p 189

P-G.Castex intitulant un chapitre de sa thèse « Nodier et ses rêves », avait signalé l'importance de la trame onirique mais avait peu insisté sur une autre caractéristique : le lien qu'établit Nodier entre les rêves et les constructions mythiques.

Nodier s'est intéressé à tous les phénomènes touchant au rêve et au sommeil, non seulement comme écrivain trouvant la matière à fiction mais en explorateur d'un domaine neuf de la vie psychique. Il rejoignait les grandes interrogations de l'époque romantique, en particulier celle des écrivains allemands notamment Jean Paul Richter et Novalis.

Plus obscurément, Nodier se retrouvait sur les traces du premier auteur moderne qui ait noté ses rêves et qui appartenait comme Cazotte à la génération qui précédait celle des romantiques, à savoir Emmanuel Swedenborg pour qui le statut des images oniriques demeurait ambigu : était-ce un message venu d'ailleurs ou une production du dormeur ?

Notons aussi que Nodier non plus ne tranchait pas explicitement la question.

La lecture des rêves comme message venu d'ailleurs n'est pas totalement celle des philosophes, qui, depuis longtemps s'y étaient intéressés eux aussi pour d'autres raisons.

Il est curieux de voir Platon ou Aristote employer des formulations qui se répondent à propos de la notion d'image et de son statut dans la réalité et le rêve.

Platon a écrit :

« J'appelle images d'abord les ombres, ensuite les reflets qu'on voit dans les eaux, ou à la surface des corps opaques polis ou brillants et toutes les représentations semblables »¹

Dans son ouvrage « L'Âme romantique et le rêve », Albert Béguin analyse la représentation qu'on se fait du rêve au XIX^{ème} siècle.

Alors que le monde du XVIII^{ème} siècle est le monde de sensation qui nous est commun à tous, plus vrai, par là même, que le monde fermé, individuel, illusoire du rêve à l'opposé, dans la conception romantique, le monde dit objectif est simplement une convention sur laquelle nous nous entendons, que nous

1:Platon, La république 509 à510.

posons pour la commodité de nos rapports entre humain et le monde du rêve, au contraire, est un monde qui nous est donné de l'intérieur, il nous est réellement commun à tous, parce que nous y participons ou parce qu'en lui nous participons à la réalité universelle. Le rêve est devenu l'expression privilégiée de l'affleurement de la vérité de l'être.

En ce début de siècle, apparaissent trois conceptions du rêve où s'affrontent en une forme de querelle que reprennent entre autres les romantiques allemands: Hoffmann et Arnim respectivement dans *Le Magnétiseur* et dans *les Héritiers du majorat*.

a- Psychanalyse freudienne et interprétation des rêves

Le rêve est l'objet de controverses qui se prolongent bien au delà des années 60. Il est regardé comme le souvenir d'une activité mentale passagère et privé de toute base physiologique. La conception freudienne de l'inconscient et du rêve semble s'imposer ignorant le bon sens commun, l'histoire, les récits bibliques et les témoignages de grands savants en faveur d'une activité inconsciente créatrice et féconde.

Dans les années 60, la physiologie dispose enfin de moyens adaptés à l'étude fine du système nerveux central. L'enregistrement du sommeil met alors en évidence un phénomène totalement imprévu, le sommeil paradoxal. Une nouvelle fonction neurophysiologique fait son apparition et un autre mode de réflexion s'impose : tout indique que le sommeil paradoxal est associé au rêve et la théorie unitaire du sommeil est renversée. La conception freudienne du rêve, sa place dans un sommeil léger et son aspect purement psychique est profondément remise en cause.

Tout au long du XIX^{ème} siècle, les théories sur le fantastique n'émanent que des auteurs eux-mêmes qui se répondent, se commentent les uns les autres dans un système clos. A l'orée du XX^{ème} siècle, c'est la première fois que le fantastique quitte son domaine littéraire pour faire l'objet d'une investigation médicale et scientifique, mais pour retourner ensuite, car de Freud va naître une grande critique littéraire psychanalytique.

Elève de Charcot dans les années 1880, Freud (1856-1939) exerce d'abord dans un laboratoire de physiologie, puis il s'établit comme médecin neurologue à Vienne. Il s'intéresse à l'hypnose et aux hystéries et se heurte aux névroses et aux puissants refoulements sexuels de son époque.

En 1897, il commence son autoanalyse et en 1900, il publie son « Interprétation des rêves » et fonde la psychanalyse. Médecin, il appuie sa thérapeutique sur l'examen de l'appareil psychique et de toutes les productions de ce qu'il nomme l'inconscient.

Fervent homme de lettres, S. Freud se livre à une approche textuelle des phénomènes, sorte de « psychanalyse appliquée » qui vient confirmer ses hypothèses par la méthode inductive en lui permettant de trouver dans les textes des solutions applicables au plan médical.

Il a choisit comme champs principaux d'investigation le conte, la tragédie à partir de laquelle il formulera ses fameux complexes d'Œdipe et d'Electre. La littérature fantastique lui a offert un large éventail de personnages déviants.

L'étude psychanalytique repose sur la relation que tissent trois instances: le Moi, le ça et le Surmoi.

Le Moi et la conscience présente que l'on a de soi, qui réalise une sorte de compromis entre les exigences du ça et celles du Surmoi.

Puissance de distinction, Freud examine s'il peut les réaliser, les différer ou les étouffer dans une action qu'il nomme refoulement.

Le ça, la plus ancienne des provinces psychiques, représente la partie de l'inconscient où résident les besoins nécessaires, autrement nommés pulsions (ramenées à deux pulsions fondamentales: pulsion de vie et pulsion de destruction ou de mort) et tout ce qui constitue le refoulé.

Le Surmoi, province psychique ancienne aussi, représente ce qu'ont cédé la tradition, l'éducation parentale et les lois.

C'est une instance répressive de censure, néanmoins une sorte d'autorité morale.

Le trouble psychique, le délire naissent de la répression mal vécue de la vie pulsionnelle ou du retour du refoulé.

L'objet de la psychanalyse est de remettre à jour le passé, ce qui a été enseveli, dans un but curatif.

Hystérie et refoulement : Les observations de Freud mettent en évidence le rôle des refoulements sexuels au cours des hystéries. Il montre comment certaines pulsions refoulées au cours de la petite enfance sont à l'origine de manifestations hystériques et décrit ainsi un mécanisme fondamental à l'origine de névroses.

Freud généralise ces observations. Il leur donne une valeur universelle et définit l'inconscient comme le réservoir obscur de pulsions sexuelles refoulées dans l'enfance.

Pour expliquer le rêve et son apparence absurde, Freud fait plusieurs hypothèses sur le psychisme infantile. Selon lui, le tout petit enfant mâle éprouve :

- Des pulsions d'inceste : s'unir sexuellement à sa mère (complexe d'Oedipe)
- Des pulsions de meurtre : tuer son père, un rival.
- Des pulsions de cannibalisme : dévorer son père pour s'approprier sa force.

Selon Freud, ces pulsions psychiques incompatibles sont refoulées au cours de la petite enfance.

Plus tard, les désirs refoulés tentent à nouveau d'accéder à la conscience pendant les phases de sommeil léger. Une censure psychique les transforme en rêves. Les pensées et les images des jours précédents, les restes diurnes fournissent aux désirs un déguisement qui les rend méconnaissables.

Ainsi la censure dissimule au rêveur des pulsions inconciliables avec sa personnalité et le rêve réalise un désir inconscient refoulé.

Le rêve est le gardien du sommeil, il évite un réveil provoqué par les désirs refoulés, il est compris comme un phénomène psychique et non comme une manifestation d'un monde invisible extérieur à l'homme.

Mais les interprétations de Freud deviennent réductrices et stéréotypées. Freud y cherche des pulsions infantiles refoulées et il les trouve avec la censure du désir et le déplacement des images, il ignore l'essentiel du récit et remplace les images du rêve par d'autres.

La conception freudienne du rêve repose sans aucune preuve scientifique sur un psychisme infantile hanté par des désirs d'inceste, de meurtre et

d'anthropophagie et sur une activité onirique destinée à dissimuler des pulsions sexuelles incompatibles refoulées.

2- Le sommeil et le rêve

Il est normal de s'étonner de vivre deux existences parallèles mêlées l'une à l'autre, mais entre lesquelles nous n'arrivons pas à instaurer une parfaite concordance. L'âme mène sans cesse cette double existence, à la fois consciente et inconsciente et oscille entre ces deux pôles.

Nous ne pouvons manquer d'être surpris de la place considérable que les penseurs rationalistes du XIII^{ème} siècle accordent aux phénomènes du sommeil qui est provoqué par un retrait partiel des sens et de la conscience du monde extérieur.

Dans les temps mythiques, le sommeil était caractérisé comme étant le produit de la terre, la veille celui du soleil.

Il est possible de se limiter aux activités conscientes comme de vouloir être aussi celui qui imagine, qui rêve et qui invente.

Le problème du sommeil, de la veille et du rêve prend une importance capitale, pourtant le sommeil de l'homme évolué ne reproduit pas l'inconscience primitive.

Tout sommeil est accompagné d'une activité consciente et l'âme étant une se tourne vers l'un puis vers l'autre état.

Le sommeil est le profond retour de l'âme en elle-même. Pendant le sommeil, l'âme est en plus étroite communauté avec l'organisme total de la nature et en même temps avec la vie de son corps, là où la conscience s'abîme dans sa propre nuit.

La nuit est pour la sensibilité romantique une temporalité particulière qui favorise les fantasmes, les rêves et les cauchemars, la nuit est à la fois douce ou terrible, évoque l'amour ou la mort.

Nerval exprime dans *Sylvie* le bonheur d'une fête nocturne : "Nous pensions être au paradis." Mais Nodier¹ écrit, dans *Smarra* : "Il fait nuit !... et l'enfer va se rouvrir

!" Hugo débute l'épopée de Satan par le poème "Et nox facta est", qui fait de la nuit le lieu de damnation et l'œuvre de l'ange déchu.

Foncièrement ambiguë, la nuit est propice à l'évocation des morts

"Je songe à ceux qui ne sont plus

Douce lumière, es-tu leur âme ?"¹

La lumière de la nuit, la clarté lunaire, excite des rêveries mélancoliques où la présence des morts est sensible. Cette situation suscite une réminiscence qui redonne vie aux souvenirs, aux bonheurs perdus, et qui teinte le présent du charme du passé.

Le sommeil est une préfiguration de la mort dont le fantastique opère le renversement de tout un système de pensée : alors que l'on considère la mort comme l'accident de la vie; celle-ci, n'est en réalité que l'accident de la mort .puisque nous passons plus de temps.

Ewers précise que: « **La mort est pour toute matière son être véritable, la vie n'est qu'une négation de cet être pour un laps de temps infiniment petit** »².

Le sommeil est un véritable voyage au royaume des morts, l'âme libérée s'en va retrouver les esprits.

Nerval a écrit:

"Il ne faut pas offenser la pudeur des divinités du songe"³

L'inspiration unit la plénitude de la nuit et la clarté du jour ainsi que le mystère de l'inconscient et la règle de la conscience.

L'inconscient est la réalité supra individuelle où nos énergies ont leur source, le point de notre contact avec l'organisme universel; il représente la racine même de l'être humain, son point d'insertion dans le vaste processus de la nature.

L'inconscient est le réservoir de nos forces, l'ombre propice où il importe que se rajeunisse notre âme.Voilà donc qu'il s'effectue un intime mariage entre le conscient et l'inconscient; mariage d'où surgit le rêve.

1: Lamartine, *Méditations poétiques*, Le Soir

2:Le fantastique de Valérie Tritter, p05.

3:Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, p358.

À ses débuts, la physiologie moderne n'accorde aucune importance au sommeil.

Selon E-J Marey (1830 - 1904 médecin, physiologiste, président de l'académie de médecine en 1900) le cerveau se repose la nuit.

Le rêve est un fonctionnement incohérent des neurones qui précède le retour de la conscience claire :

- le rêve est un phénomène exclusivement psychique.
- le rêve appartient à un sommeil léger qui précède l'éveil.

Le sommeil et le rêve n'ont donc aucune utilité : le temps passé à dormir et à rêver est perdu, alors qu'à l'évidence, aucun mammifère ne saurait s'en passer. On affirme aussi que le psychisme et la physiologie sont deux domaines indépendants l'un de l'autre.

En 1924, le Larousse Médical Illustré donne au rêve la définition suivante : "Désordre psychique à contenu absurde et sans valeur pratique."

Le physiologiste associe ensuite le rêve aux récents travaux de Freud sur les maladies mentales. La crainte viscérale inspirée par la folie écartera les esprits trop curieux : Le rêve concerne les malades mentaux et leurs psychiatres, et la psychanalyse se construit sur ces préjugés pseudo scientifiques négatifs.

Pour les psychologues, le rêve est d'autant plus pur que le sommeil est plus parfait.

Dans la vie psychique, le rêve est le lieu privilégié du mystère, la porte ouverte aux superstitions et aux prophéties.

La carte de l'univers imaginable n'est tracée que dans les songes.

La vie sur terre, sauf peut-être pour les plantes et les insectes, suppose une alternance de veille et de sommeil, ce qui permet l'invention. Les autres mammifères comme les humains dorment et rêvent.

Nous savons combien il est malaisé pour un rêveur au réveil de se situer instantanément dans la continuation du rêve ou dans le début d'une vie diurne,

surtout lorsqu'il s'agit d'un cauchemar où le corps s'éveille en se débattant, comme le dira Nodier :

« Le sommeil est non seulement l'état le plus puissant, mais encore le plus lucide de la pensée »¹.

La vie d'un homme organisé poétiquement se divise en deux séries de sensations à peu près égales, l'une qui résulte des illusions de la vie éveillée, l'autre qui se forme des illusions du sommeil.

En confrontant la vie diurne au monde du sommeil, des rêves et des cauchemars, pour y puiser de quoi donner à ressentir comme le fera Charles Nodier à propos du sommeil une source jaillissante de sens, renversant les idées habituelles sur la prééminence de la raison : l'esprit, dit-il, s'affranchit des ténèbres de la vie extérieure, le sommeil de la raison y trouve la source des mythes et une authenticité :

« Sous le doux empire de cette mort intermittente où il lui est permis de reposer dans sa propre essence et à l'abri de toutes les influences de la personnalité de convention que la société nous a faite »²

Novalis de son côté affirme :

« Le sommeil est un mélange du corps et de l'âme ; dans le sommeil le corps et l'âme sont chimiquement liés »³.

Mais ce condensé chimique n'est pas inerte ; le sommeil se propose comme lieu et moyen d'illusions, de quoi les représentations sont perçues ou non comme imaginaires ; elles ont fait fantasmer depuis l'origine les au-delà des religions, les philosophies ainsi que les inventions de la mythologie et de la littérature.

1:C.Nodier, Le pays des rêves, p28.

2:Op.cit, p50.

3:Novalis, « Fragments », José Corti, 1992.

Les supputations et spéculations ont porté non seulement sur la nature de la réalité mais sur le sommeil comme une sorte de mort, et sur l'espace des rêves en tant qu'au-delà que métaphysique.

De même que la mort, la perception du sommeil est un élément fondamental de la culture d'une société et varie avec elle.

Il est essentiel d'approcher cette connaissance afin de connaître la culture des peuples.

En Egypte vivait une aristocratie obsédée par la mort au point de faire construire de son vivant, des tombeaux gigantesques comme nous en trouverons aujourd'hui quelques vestiges.

La découverte de Champollion a été l'élément fondamental pour commencer à comprendre cette civilisation qui fascinait par l'importance qu'elle accordait aux tombeaux ; depuis, la conception de la mort chez les égyptiens a été beaucoup étudiée; de nombreux témoignages sont parvenus en particulier des écrits des pyramides.

A l'origine de ces textes, il s'agissait des prières et d'incantations secrètes réservées aux prêtres et aux initiés qui accompagnaient le détachement du mort. « Les textes des pyramides » tel est leur nom, se répandent généralement sur les parois des tombeaux et des sarcophages royaux et princiers, puis sur ceux de l'aristocratie des fonctionnaires héréditaires et fortunés.

Progressivement, par une extension des rites funéraires, des textes ont été inscrits sur de simples papyrus, «guide de l'au-delà», déposés dans les tombes pour fournir au défunt des descriptions de différents endroits, ainsi que des termes qui aideraient l'âme du défunt à les traverser en toute sécurité.

Jadis, on appelait ces écrits le "Livre des morts égyptiens".

La renaissance du jour assurait aux égyptiens qu'eux aussi se lèveraient après la mort et occupaient la place qui leur revenait dans l'ordre de l'univers.

2-Le sommeil et le rêve

2-1 Le sommeil et le rêve chez les Egyptiens antiques

a- Le sommeil et la mort

Pour les égyptiens, la mort et le sommeil sont très proches.

Pendant le sommeil, l'homme plonge dans le Noun, le dieu des origines et Apolis sa contrepartie négative.

Le Noun est comme l'eau fatale, la crue annuelle du Nil.

Les pyramides sont un symbole de l'émergence terrestre hors de l'océan primordial.

Lors du sommeil, l'homme replonge dans le Noun, comme un retour de Ra dans la barque qui l'emmène dans les ténèbres combattre le serpent.

Il existe chez les égyptiens trois mondes distincts:

- Le monde dans lequel nous habitons pendant notre vie terrestre.
- Le monde des morts, peuplé de démons, d'êtres désincarnés.
- Le monde des dieux,

Le sommeil assure des fonctions essentielles:

*La réparation et la régénération du corps et de l'esprit.

*L'accès au rêve.

*La communication entre les hommes et les dieux.

*L'ouverture d'un pont entre les trois mondes.

Le jour est le règne du monde organisé, le règne de Ra, réglé par le soleil bienfaisant.

La nuit, les dieux dorment dans leurs temples, les statuts divines sont dans leur naos; coffre de pierres ou de bois.

La nuit représente un monde menaçant pour les égyptiens, c'est le monde des ténèbres, le règne de tous les dangers.

b- Le rêve chez les Egyptiens

Le rêve de l'Egypte était l'éternité : ses odeurs ont la solidité du granit, et durent autant.

Le mot égyptien qui désigne le rêve est un dérivé du verbe signifiant "veiller" ou "s'éveiller".

La nuit, ayant perdu le sentiment des choses terrestres, le dormeur s'éveille par le songe aux perceptions d'un univers différent .Le sommeil est un intermédiaire indispensable pour recevoir le rêve.

Le rêve peut-être reçu également pendant la journée. Il est le réveil sur les autres mondes, il entrouvre la porte sur le monde des dieux et des démons, des êtres désincarnés et des morts ; c'est une levée de barrières entre ces différentes catégories.

Le voyage du rêve peut aussi être un voyage spatial, c'est une vision réelle, non pas une production fantasmatique issue de l'imaginaire; elle entraîne l'adhésion du sujet comme peut l'être dans notre culture les hallucinations dans les psychoses.

"Le dieu a créé les rêves pour indiquer la route au dormeur dont les yeux de l'obscurité"¹.

Cette perméabilité entre ces mondes a des conséquences majeures ; au moment du rêve, le dormeur essaie de trouver de l'aide, de résoudre des problèmes ou d'avoir un aperçu sur le futur; il est vulnérable et des succubes*, démons malveillants peuvent s'approcher de lui sans défense et lui faire subir des outrages jusqu'à les engrosser de leur semence empoisonnée.

1: www.littara.org/ amour.

Contre tous ces dangers, des textes de protection sur des papyrus ou sur des repose-tête avec une représentation de Bes, le dieu protecteur.

Il existe deux types de rêve: les rêves spontanés et les rêves provoqués.

Parmi les rêves spontanés, nous distinguons:

- Rêves à caractère prophétique, dont le sens est immédiatement compréhensible ou qui méritent une interprétation symbolique.
- Rêves ordinaires qui nécessitent une interprétation pour leur compréhension.
- Les rêves provoqués qui ont en un grand succès dans le monde gréco-romain.

2-2 Le rêve de Tahoser

Il semblerait chez T. Gautier que la trame du récit n'est qu'un prétexte à accumuler les descriptions lyriques et les images fastueuses. Comme si l'homme avait voulu imprégner notre rétine et notre âme bien plus que notre intérêt littéraire. Il va de soi que l'histoire - hautement romantique des amours malheureux de la belle Egyptienne ne peuvent que nous émouvoir mais c'est bien plus le style admirablement recherché qui nous frappe. Un style auquel il faut ajouter une connaissance encyclopédique de l'Égypte antique qui est magistralement décrite sous nos yeux et dans laquelle un narrateur omniscient nous entraîne à sa suite comme un magistral guide.

Il serait vain de tenter de rapporter ici le lyrisme propre à ce roman et qui en fait une œuvre à part; mélange de douce nostalgie, de rêverie sans fin et de chatolement.

Nous sommes en Égypte, à l'époque biblique. Avec la complicité d'une servante, le Pharaon vient enlever Tahoser dont il est follement amoureux; celle-ci a trouvé refuge chez des Juifs, Poëri d'abord, Ra'hel ensuite. En fait, Tahoser est amoureux de Poëri, alors que lui est amoureux de Ra'hel, qui ne s'oppose nullement à ce qu'il la prenne une seconde épouse. Pendant qu'il est en route, pendant que son char se précipite sur la route, Tahoser a en rêve la vision religieuse¹.

Le grand prêtre Pétamounoph était le père de Tahoser. C'est son tombeau que décrit ici la vision, telle que le désignait la première mention de son nom au début du chapitre 2: Pétamounoph « **dont la momie ignorée repose dans un riche tombeau** »². Son nom est emprunté à Ernest Feydeau, l'égyptologue auquel Gautier dédie son roman.

C'est l'enseignement de Poëri sur ses « faux dieux » égyptiens et auxquels Tahoser vient de renoncer pour pouvoir l'épouser: « **Fille d'un grand prêtre, elle était habituée à vénérer ces dieux que le jeune Hébreux blasphémait avec tant d'audace** »³.

Poëri conduit la jeune fille manifestement vers la Lumière, le triangle qui est le symbole de Dieu où s'inscrit son nom, Yahvé, en signes hébreux illisibles pour l'Égyptienne.

Les égyptiens étaient connus par leur vénération pour les dieux et les animaux, dans l'exemple l'ibis est un oiseau, un échassier à long bec recourbé. Comme les autres animaux désignés ici, il fait partie des symboles sacrés égyptiens (incarnation du dieu Thot, dans le cas de l'ibis).

Etude psychanalytique

Sachant que le père de Tahoser est prêtre, il pourrait être tentant de voir dans la fonction de celui-ci une forme de psychothérapie.

Freud était un grand amateur d'objets antiques, particulièrement de statuettes égyptiennes.

Il avait même converti en antiquité le montant de son prix Goethe de la ville de Francfort.

1: Le rêve de Tahoser se situe au 12^{ème} chapitre du roman.

1: T. Gautier, Le Roman de la momie, p528.

2: Op.cit, p600.

Les photos de son cabinet de travail à la Berggasse, de même que celles de son bureau d'exil londonien témoignent de cet attrait pour les antiquités égyptiennes.

Dans l'une des citations de l'œuvre de Freud, nous nous intéresserons à une note appartenant au médecin d'Alexandrie "**Hérophile**"¹, vivant à l'époque ptolémaïque qui distinguait à son tour trois types de rêve :

- Les rêves envoyés par les dieux.
- Les rêves naturels qui apparaissent quand l'âme se crée l'image de ce qui lui est profitable et de ce qui va arriver.
- Les rêves mixtes qui apparaissent d'eux-mêmes du fait que s'approchent des images lorsque nous voyons ce que nous souhaitons.

C'est selon Freud la première conception considérant le rêve comme la manifestation du désir du dormeur. Le travail sur le rêve a traversé toute l'œuvre de Freud, de la Traumdeutung, l'interprétation du rêve, jusqu'aux nouvelles suites des leçons d'introduction à la psychanalyse conférences qu'il avait écrites faute de pouvoir les prononcer en raison de son état de santé, et même dans son Abrégé de psychanalyse posthume.

1:Pulcini M,"Hérophile,un médecin d'Alexandrie"dont Freud dit qu'il fut le premier à affirmer que le rêve est la réalisation du désir,Revue Psych,p9-16.

Dès la Traumdeutung, la démarche de Freud est à l'opposé de l'oniromancie traditionnelle.

Contrairement à cette tradition, il n'interprète pas les éléments à partir d'une clé des songes, mais se base uniquement sur les éléments du dormeur qui construit sa propre chaîne associative pour discerner le sens latent du rêve.

Expérimentant lui-même cette technique:

"J'ai commencé à en isoler tous les détails (du rêve) rampant ainsi les liens qui les attachaient les uns aux autres, ensuite, partant de chacun de ces détails, j'ai suivi les associations d'idées qui offraient à moi .J'ai obtenu par ce moyen un ensemble de pensées et de réminiscences parmi lesquelles je reconnaissais bon nombre d'éléments essentiels à ma vie intime"¹

*Les rêves ordinaires et les clés des songes

Les clés des songes poursuivent le sens initié par les Mésopotamiens de l'oniromancie, interprétation ou divination des rêves à l'origine des clés des songes.

Ces clés présentent un intérêt car elles montrent la richesse du symbolisme dans les interprétations et entrouvre une porte sur le fonctionnement de l'inconscient des égyptiens.

Ces derniers avaient élaboré des clés des songes, mais les Mésopotamiens les aient précédé avec la même structure explicative.

Par exemple, dans le papyrus Chester III datant du moyen empire (période ramesside) la clé des songe a la structure suivante:

Si un homme se voit en rêve en train de....,c'est bon signe, cela signifie que...

Ou c'est mauvais, cela signifie que...

1:Freud, Le rêve et son interprétation, Paris, Gallimard, 1945.p60.

Comme dans toutes les clés des songes, nous ne savons rien de l'individu mais pouvons appréhender certains modes de pensée collective, ce qui nécessite de bien connaître la culture, le vocabulaire et ses valeurs phonétiques.

Les Egyptiens avaient un réel sens de l'humour, les associations par assonances sont fréquentes et ils aiment les doubles sens, les homophonies et les jeux de mots.

En appliquant l'exemple, nous obtiendrons:

Si un homme se voit en rêve:

Voyant un serpent, Bon, cela signifie provisions

Regardant par la fenêtre, Bon, c'est que dieu entendra son cri

Faisant l'amour à une femme, Mauvais, cela signifie deuil

Son lit prenant feu, Mauvais, cela signifie le rapt de sa femme¹

3- Le rêve et l'amour

Un espace neuf se crée lorsqu'au XVIII^{ème} siècle la médecine fait le choix d'aborder le rêve comme un phénomène psychique autonome.

Auparavant, Hippocrate, le philosophe, le proposait ; l'homme était perçu comme l'association d'un corps et d'une âme liés, qu'il s'agissait de la vie diurne ou du sommeil.

Cela entraînait des conséquences de tout ordre.

Pour Hippocrate, le sommeil neutralise le corps et donc libère l'âme, celle-ci, lorsqu'elle est au service du corps éveillé, se partage en de nombreuses tâches ; par contre, lors du sommeil du corps, elle est toute à elle-même et ayant trouvé sa nature propre peut même prophétiser sans nier totalement ce dualisme du corps et de l'âme, le XVIII^{ème} siècle cesse pour un temps de s'intéresser aux rapports du rêve avec des messages venus de l'extérieur en portant son attention sur la productivité des songes attirant l'attention sur le rôle du cerveau, comme le dit Voltaire anticipant Nodier :

1: Jossset P, Le sommeil et le rêve en Egypte et Mésopotamie antiques, p82.

« quelque système que vous embrassiez, quelques efforts que vous fassiez pour vous prouver que la mémoire remue votre cerveau et que votre cerveau remue votre âme, il faut que vous conveniez que toutes vos idées vous viennent dans le sommeil et malgré vous ;votre volonté n'y a aucune part»¹

Considérer que le rêve est un phénomène naturel change l'approche que l'on peut en faire.

Le XIX^{ème} siècle tentera des explorations de ce nouvel espace, en se dirigeant vers des expériences comme celles de Herveys de Saint Denis, qui ambitionne de diriger ses rêves.

Cette exploration du psychisme considéré comme un espace intérieur est aussi lié à l'expérimentation des effets de drogues et mis en relation avec la folie.

Le rêve continue de fasciner, mais il faudra la tentative freudienne pour proposer une nouvelle approche du sens que nous attribuons au songe.

Freud distinguera le contenu latent du manifeste en donnant une grille d'interprétations qui ne fera intervenir que le rêve et son rêveur.

C'est là le signe de la modernité de cette approche ; que le rêveur puisse se saisir immédiatement du sens que propose le rêve, mais qu'il ait la possibilité, par un travail sur soi et l'aide d'un analyste pour en tirer profit.

C'est l'allemand Ludwig Heinrich Von Jakob qui renouvellera la théorie du songe .Adversaire de l'associationnisme absolu, il voit que le rêve est dû à la fois à l'occlusion des sens extérieurs, caractéristiques du sommeil et à une activité très intense du sens interne et de l'imagination.

1: Voltaire, article "Songe" in Dictionnaire

Le rêve, cet ami intérieur est l'idéal des contes et de tous les romans.

Le célèbre Nerval avait écrit que :

"Le rêve est un habit tissé par les fées et d'une délicieuse odeur"¹.

Ce phénomène revient avec une persistance qui fait songer d'abord au romantisme; comme le fait remarquer Hölderlin:

"Oh! l'homme est un dieu lorsqu'il rêve, un mendiant lorsqu'il pense et quand son enthousiasme le quitte, il est semblable à un mauvais garçon que son père a chassé de la maison"²

Le romantisme cherche dans le chemin qui conduit aux régions ignorées de l'âme, non pas pour nettoyer et les rendre plus fécondes en vue de la vie terrestre, mais pour y trouver le secret de tout ce qui, dans le temps et l'espace nous prolonge au-delà de nous-mêmes et fait de notre existence actuelle un simple point sur la ligne d'une destinée infinie.

L'essence du Romantisme est sans doute dans le rêve fou, dans la tentative souvent désespérée de retrouver l'harmonie perdue entre homme et femme dans la société avec la nature en un mot, comme l'écrit Nerval de « **rétablir le monde dans son harmonie première** »³.

Soucieux de conserver à la vie psychique son unité, les psychologues insistent sur les ressemblances entre la vie éveillée et la vie onirique.

Ce n'est guère que vers la fin du siècle que l'on cherche à assouplir cette thèse, pour rendre compte des différences entre les deux états.

1: Béguin, l'Ame romantique et le rêve, p358.

2:Op.cit, p280.

3:Nerval, Aurélia, II, 6

Les spécialistes dans le domaine tels que Anton Josef, Dorsch, Mendesohn et Nudow distinguent entre l'association objective de la veille et celle qui est subjective du rêve proposant une théorie associationniste qui repose sur une conception réaliste de la connaissance; autrement dit, dans les états supérieurs (conscience éveillée), l'esprit copie la donnée extérieure, tandis que dans les états troubles notamment rêve et ivresse, il se livre à sa propre loi et perd la faculté de reproduire le réel.

Mais la question que les chercheurs se pose est la suivante: pourquoi en rêve chacun a son univers particulier, tandis qu'à l'état de veille tous les hommes ont un univers commun?

La théorie freudienne apparaît avec ses deux principes de plaisir et de réalité: le premier univers de l'enfant est subjectif; il s'en libère difficilement pour connaître en grandissant, le monde objectif du "réel".

En parallèle, chez l'adulte, les rêves sont les survivances et les résidus de ce premier univers qui est soumis au principe du plaisir.

L'introspection et la science psychologique nous apprennent à suivre le fonctionnement précis qui rattache les images du rêve à celle de nos expériences conscientes.

S'il est exact que les romantiques ont renouvelé profondément la connaissance du rêve et lui ont conféré une place privilégiée, on commet une erreur de perspective en supposant qu'ils ont été les premiers à s'y intéresser et à en faire un objet d'études psychologiques, cependant la conception du rêve et son interprétation chez les psychologues du XVII^{ème} siècle présente un contraste aussi tranché que possible avec les expériences des romantiques.

Les romantiques admettent que la vie obscure est en incessante communication avec une autre réalité, plus vaste, antérieure et supérieure à la vie individuelle.

Toute époque de la pensée humaine pourrait se définir de façon profonde par les relations établies entre le rêve et la vie éveillée.

Le rêve n'est pas une forme imparfaite de la conscience diurne, mêlée au sommeil, il est l'activité de la conscience dans l'âme retournée à la sphère de

l'inconscient; les images du rêve ne sont ainsi que les résidus de la vie consciente, subsistant en liberté dans le sommeil.

C'est quand l'homme est le plus profondément endormi que naissent les rêves prophétiques, les visions à distance et que le sens universel jouit de la plénitude de ses pouvoirs.

L'impression de vivre un rêve s'empare du personnage principal, soit que le miracle de l'amour lui laisse trop beau, soit que sa vie emportée au fil d'un fleuve d'émotions ressemble à un songe davantage qu'à la réalité.

Le rêve va chercher aux abîmes pour les amener au grand jour tous nos sentiments secrets, ceux que nous négligeons de connaître ;il nous désigne des personnages et pourtant ce ne sont pas eux, ils sont semblables et autres tout ensemble, le rêve dessine au clair de la lune.

Les romantiques mettent l'accent sur les sentiments.

« *L'amour, c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur* »¹ précise Marcel Proust, dans sa Prisonnière.

Dans le rêve le sentiment de l'amour se confronte avec la passion, c'est une servitude.

Si nous revoyons le conte d'Arria Marcella, nous remarquons que le héros se transporte en rêve dans l'antique Pompéi ; il croise des paysans campaniens, des patriciens en robe blanche; il assiste à une représentation de Plaute et reçoit les hommages d'une jeune fille merveilleusement belle, qui se donnerait à lui si son père, Arrius Diomédès, ne venait rompre le charme en prononçant des paroles d'exorcisme.

Le procédé du conteur pour rendre l'histoire acceptable n'est pas neuf. Un songe s'élabore et se déroule avec logique ,à partir d'un épisode de la vie réelle. Le jeune Octavien a visité dans la journée le musée de Naples et longuement contemplé un morceau de lave qui porte en creux l'empreinte d'une figurine de femme; puis il est allé visiter à Pompéi, la villa d'Arrius Diomèdes où fut découvert ce vestige. Quoi d'étonnant si, la nuit, son imagination voyage et si pour le dormeur, revit tout un passé ?Ainsi que le héros de *La Cafetière*, Octavien est

somnambule : il a, effectivement, quitté sa chambre et s'est dirigé vers la maison en ruines; ses amis le retrouvent évanoui sur des carreaux de mosaïque.

La critique du surnaturel religieux engagée par les lumières contribua à faire glisser le concept du champ de la croyance vers celui de l'esthétique, où son rendement poétique fut dès lors évalué à l'aune du pittoresque. Ainsi les croyances populaires firent-elles massivement leur entrée dans la littérature, induisant une exploration du folklore et un attrait croissant pour le diabolisme. C'est à la faveur de ce mouvement, accompagné d'une interrogation sur les formes modernes d'un merveilleux vraisemblable, qu'émergea le genre fantastique, tandis que se renouvelait celui de la féerie et que prospérait sous les formes les plus diverses, la recension des contes et superstitions populaires. Cette dynamique entraîna un intérêt pour les phénomènes psychologiques et la folie qui devait conduire à leur exploration psychanalytique et bouleverser à nouveau l'art surnaturaliste en mettant au jour ses enjeux inconscients.

a- Le discours amoureux

Les amours sont contrariées par l'histoire et les événements politiques. Se brisant devant l'incompréhension ou l'absence de l'autre, l'amour aux prises avec le monde contemporain n'a plus grande chose à voir avec le roman rose. Quelques auteurs savent évoquer la magie d'un paysage, l'enthousiasme et l'appétit de vivre de la jeunesse. L'intemporelle des années 1950, mêle humour et mélancolie, tendresse, cruauté et vérité.

Au XIX^{ème} siècle, le discours amoureux est dominé par un modèle : le paradigme pétrarquisant de l'amour angélique, ou de l'amour séraphique.

Ce paradigme, qui renvoie à une tradition particulièrement riche de la littérature européenne, donne à l'amour humain un statut céleste et en fait la préface de l'amour divin. Les sources de cette conception sont platoniciennes. De nombreux écrivains de l'époque romantique identifiaient le sentiment amoureux à une voix placée par Dieu dans la conscience humaine.

Hugo dans ses *Misérables* affirme que : « *la réduction de l'univers à un seul être, la dilatation d'un seul être jusqu'à Dieu, voilà l'amour* »¹.

Tous les écrivains du XIX^{ème} siècle ne se sont cependant pas rangés sous l'enseigne de cet idéal platonisant.

Celui-ci fut mis en question par Stendhal, Balzac, Nerval, Baudelaire et Flaubert, qui ont consacré leurs écrits à indiquer combien ces modèles absolus, une fois appliqués à la vie quotidienne, se révélaient pernicieux. Ainsi, à travers les débats qui se sont noués autour de la question de l'idéalisme amoureux, c'est la nature conflictuelle du romantisme qui apparaît, et au-delà, c'est la problématique même de la modernité littéraire qui est posée : l'ambition de l'authenticité et la volonté de trouver une signification laïque au monde d'en bas entrent au XIX^{ème} siècle en concurrence, chez les écrivains, avec le désir de se hausser jusqu'à Dieu, ou de jouer un rôle d'intermédiaire entre la terre et le Ciel.

Pour rêver encore, il y a ces amours d'une autre époque auxquelles se mêlent étroitement l'Histoire ou qu'une société figée, sûre de ses préjugés, broie impitoyablement.

Le romantisme irrité de ces amours tend parfois jusqu'à la folie. On peut y rencontrer quand même des héroïnes modernes qui osent affirmer audace et sensualité.

1: Ecrivain et poète du XIX^{ème} siècle.

Ces romans constituent aussi une approche moins aride de périodes difficiles.

La littérature, depuis l'épopée de Gilgamesh et jusqu'à nos jours est composée de textes qui thématisent l'amour sous toutes ses formes et dans toutes ses dimensions.

Elle semble faire son miel de l'exploration de toutes les possibilités qu'il offre.

Amour filial, maternel, paternel avec pour frontière parfois franchie, au moins dans l'imaginaire, l'inceste ; amours hétéros ou homosexuels, fusionnels ou tragiquement déchirés, sans oublier les amours mythiques ou diaboliques, les assomptions enivrées des saintes, les soumissions aux incubes ou aux succubes ; tous se heurtent à des limites qu'ils tentent de transgresser pour se réaliser .

Les romantiques ont érigé l'amour en valeur absolue, mais ils l'articuleront à la perte de l'objet aimé en laissant ouverte comme seule voie d'accès à sa réalisation la nostalgie ; tel est le cas dans nos deux histoires or le mythe original de l'amour qui survit au-delà de la mort et permet de la transcender dans ou par l'art est renvoyé dans ces deux textes , bien que de façon différente .

Gautier précise: « ***l'homme d'un jour n'aime qu'un jour*** »¹.

Dans le rêve, la sensation est libre, non pas voulue, choisie, ce qui voudrait dire non sincère, mais assumée par celui qui l'éprouve.

C'est l'amour passionnel qui emporte le rêveur malgré lui, un amour dont il souffre.

L'amour représente le dernier refuge possible au milieu de l'effondrement des idéaux.

L'amour est absolu et excessif, il subvertit la morale par sa brutalité, et suscite des jalousies fatales par son inconstance, source de souffrance et de jouissances violentes, il foudroie l'amoureux.

1: www.Citations.de.T.Gautier.fr

Ce sentiment est pour le romantique la seule fatalité invincible, il ne fait qu'un avec l'élan vital dans le bonheur, mais se métamorphose, dans le malheur, en passion désespérée, avec son lot de trahison et de destruction de la personne aimée, d'ailleurs, c'est dans la folie de l'amour que la personnalité s'engloutira.

L'époque romantique retentit de passions exaltées, réelles ou transposées dans des romans d'élan du cœur lyrique, voire de thèses métaphysiques nous confirme que l'amour reste même chez les plus pessimistes, l'ultime recours contre un monde déshumanisé :

« Le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur les montagnes de fanges ; mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux »¹ a confirmé Musset .

Le sujet romantique doit passer par l'imaginaire, l'idée, souvent même la morale. Pour assurer la transition du singulier à l'universel, ce qu'il importe au romantique c'est de s'exprimer, c'est qu'il est déchiré entre une condition fatalement terrestre et un irrésistible désir d'infini.

Dans la représentation des sentiments, il s'agit d'abord de mettre le moi en avant : le cœur, les sensations et les sentiments; les émotions de l'être humain sont au centre des productions ,Chateaubriand écrit :

« On habite avec un cœur plein, un monde vide, et sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout »².

Ainsi, rien ne semble pouvoir contenter, satisfaire et rendre heureux le rêveur que sa bien aimée. Nous remarquons que celui-ci peut exprimer ses sentiments par une voix qui parle à travers lui, qui à la limite, n'est plus qu'un médium inconscient ou semi conscient.

Hugo prétend que Dieu parle à l'âme du rêveur « sacré » qu'est le poète **Samuel Coleridge**³ affirme que chaque vers de son Kulbai Khan lui fut révélé lors d'un rêve ! Poète.

1:Musset, « On ne badine pas avec l'amour », II, 5.

2: Chateaubriand, Mémoire d'outre tombe

3: philosophe, dramaturge, traducteur anglais du XIX^{ème} siècle.

Gautier affirme que:« *l'amour n'est pas le même sous les chaudes régions qu'embrase un vent de feu, qu'aux rives hyperborées d'où le calme descend du ciel avec les frimas* »¹

En rêve, l'âme semble parler un tout autre langage qu'à l'ordinaire, Poéri voit en dormant sa bien aimée: « *oh!R'ahel...* »².

Hamann : "*Le repos de nos premiers ancêtres fut un profond sommeil et leur mouvement une danse vertigineuse.Sept jours ils demeurèrent dans le mutisme de la méditation ou de l'étonnement, puis ils ouvrirent la bouche pour des discours ailés*"³.

Arria parle avec Octavien en rêve: « *Oh! Lorsque.....séparaient* »⁴

Ces états d'extase ne sont au stade actuel de l'évolution humaine que de rares instants réservés à quelques êtres privilégiés.

L'univers des rêves permet toutes sortes de choses.

Le passionné acquiert une lucidité bien à lui, loin de la seule folie qu'on lui prête.

Aimer, n'empêche pas de penser, mais rend l'exercice de la réflexion plus difficile.

La figuration des sentiments du romantique est la plupart du temps comme une métaphore ou comme une convention rhétorique. Toujours est-il que l'image d'un amoureux hors de lui est proposée : la puissance de son enthousiasme, l'exaltation de sa sensibilité ou l'acuité de ses sentiments lui ouvrent l'accès à une expérience qui n'est pas donnée à l'homme ordinaire, à une vérité d'ordre supérieur

1 :[www.citations de T.Gautire.fr](http://www.citations.de T.Gautire.fr)

2: - Gautier Théophile, « Le roman de la momie », *le Moniteur universel*,1856,p107.

3:Béguin,l'Ame romantique et le rêve, Paris, Corti,1937,p206.

4:Gautier.T, Arria Marcella, Souvenir de Pompéi ,Le Livre de Poche, pp69-70.

Le passionné exprime donc son sentiment, non pas l'être déchiré de la passion, mais l'homme qui a réconcilié sa spontanéité et sa volonté, non pas le pur sujet de la connaissance et du génie, mais l'être vulnérable et engagé dont la rêve dévoile le sens, non pas l'être enfermé dans sa subjectivité, mais l'être amoureux et confronté aux mésaventures de l'amour

« Si le cœur doit toujours poser les questions, c'est toujours à l'esprit qu'il appartient de les résoudre »¹ disait Auguste Comte pour marquer à la fois la valeur et la limite du sentiment.

Selon Georges Poulet, « le romantique est un être qui se découvre centre », cet être se recueille en lui-même, s'y retire et parvient tout d'abord à soustraire du monde environnant, l'amoureux ne voit dans ce monde qui l'entoure que sa bien aimée, nier seule l'art délicat du bien aimer.

Les portes des rêves romantiques conduisaient au fantastique.

C'est au moment où Octavien a vu le buste de la jeune femme au musée et le Lord a trouvé la momie de la belle égyptienne que les sentiments des deux hommes ont fait face; or ces deux objets ont infailliblement suscité en eux (Octavien et Lord) une résonance affective, chose qui leur a permis de poursuivre la chaîne des formes fraternelles qui relie ces deux images aux motifs des mythes très anciens: ils ne connaissaient pas ces mythes et là; ils les reconnaissent.

Ces deux images ont précisément la faculté d'émouvoir leur rêve intérieur, de l'appeler à la surface et de le projeter sur les choses environnantes qui cessent d'être extérieurs à eux-mêmes.

Marcel Proust précise bien qu' :

"Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes²".

1: www.amour.fr

2: Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1937, p145.

Ainsi nous pouvons dire que le monde des rêves naît des idées et des sentiments qui à l'instant de cette plongée dans l'inconscient continuent à se dérouler et à émerger périodiquement.

L'esprit permanence dans un continu présent intérieur; dans le rêve, le jeune français entame une discussion avec la morte et vivait chaque instant comme si c'était vrai.

Sénancour a écrit:

"Un rêve est une vie particulière qui s'intercale dans une vie terrestre. le cours de celle-ci pourrait n'être également qu'une série de perceptions, un autre songe isolé dans une autre vie durable"¹.

Dans les rêves comme dans les pensées de la veille, l'éruption des idées ne se fait point au hasard, mais par des routes tracées et fixées par les circonstances qui ont déterminé leur formation, c'est –dire selon une série d'associations liées à l'image d'origine sensorielle.

Ainsi nous arrivons à dire que le rêve est l'état intermédiaire entre le sommeil et la veille.

La zone du comportement conscient n'est pas sans se refléter dans celle de la passivité nocturne et inversement; en parallèle, les contenus passionnels des rêves ont leurs prolongements dans la personnalité consciente.

Le rêve s'assimile au trésor de la réminiscence ancestrale où l'idéaliste et l'imagination mythologique puisent leurs richesses.

1: Béguin Albert, l'Ame romantique et le rêve, Paris, Corti, 1937, p330.

Parfois, le songe est le lieu redoutable que hantent les spectres, parfois aussi le porche somptueux qui s'ouvre sur le paradis.

Victor Hugo a écrit :

"Chose inouïe, c'est au dedans de soi qu'il faut regarder le dehors. le profond miroir sombre est au fond de l'homme. Là est le clair-obscur terrible. La chose réfléchi par l'âme est plus vertigineuse que vue directement. C'est plus que l'image, c'est le simulacre, il y a du spectre... En nous penchant sur ce puits, notre esprit, nous y apercevons à distance d'abîme, dans un cercle étroit, le monde immense"¹

Le créateur de formes, le rêve propose à l'âme son exemple et ses préceptes, grâce à lui nous pouvons découvrir la plus profonde de toutes nos analogies, de toutes nos concordances rythmiques avec la nature.

"Le rêve disait Goerres fut l'état primitif de l'homme à l'âge d'or où il était encore le verbe de la nature, et cette pensée inconsciente des temps mythiques était révélation totale de la nature divine"².

Rêves et enthousiasmes divers, accidents du langage et éclairs poétiques, créations de la démente et imaginations sont les vestiges précieux de notre consonance originelle avec la vie de la nature aussi les germes de notre retour final au sein de l'harmonie primitive.

Von ARNIM a signalé que :

"les œuvres poétiques ne sont pas vraies de cette vérité que nous attendons de l'histoire,elles ne seraient pas ce que nous cherchons ,ce qui nous cherche,si elles pouvaient appartenir tout entières à la terre."³

1: Béguin Albert, l'Âme romantique et le rêve, Paris, Corti, 1937, p74.

2: Op. cit, préface.

3: Op. cit.

La pression psychologique accumulée durant la journée nécessite une libération filtrée par une censure intime que Freud a nommé le Sur-moi.

Le ça désigne l'ensemble des pulsions et le Moi la personnalité globale.

La question qui nous vient à l'esprit est la suivante:

De quoi rêve le passionné, s'il arrive à s'endormir?

De tout ce qui l'effraie, de tout ce qu'il désire plus secrètement.

Mais l'ensemble est transformé par une symbolique personnelle. A chacun son histoire.

L'amoureux exprime dans le monde des rêves toutes les afflictions et tous les espoirs que la vie amoureuse autorise; s'il n'y a pas de langage a priori des rêves, nous retrouvons dans une même culture des phénomènes oniriques semblables.

Le rêve est le lieu favorisé pour l'imagination car les images produites par la fabulation ont un plus haut degré de clarté et de vivacité que dans l'état de veille. N'étant pas atténuées et assombries par de nettes sensations externes, les passions soulevées ou réveillées par ces vives représentations de la nuit peuvent s'obstiner jusque dans la vie diurne; alors qu'il est des passions imaginaires qui reposent sur de pures images de la fantaisie.

Théophile Gautier a dit : **« le bonheur est fait de trois choses sur terre qui sont :un beau soleil, une femme, un cheval »¹**

La femme n'a de place dans la culture qu'en tant que mythe, elle devient le type des mœurs sociales.

A la vérité tumultueuse et humaine de l'amour se substitue une fiction qui prétend contenir et définir seule l'art délicat du bien aimer. D'où, des siècles durant, la fixité du registre thématique, le recours aux mêmes clichés, l'adoption des mêmes attitudes. Cet effacement progressif du réel ne doit pas se mesurer à la suppression de toute référence précise : ce serait rendre la chose banale. Il doit se juger à l'impossibilité où se trouve le réel de faire irruption dans la création pour s'imposer à ses modes; créer son propre langage et faire naître une vision nouvelle du monde

1: www.citations.de/Théophile_Gautier.fr

Sur ce plan comme sur d'autre, le rêve et le réel se montrent inconciliables et il vaut mieux préserver le rêve en gardant la femme à distance : « **Vue de près la femme réelle révoltait notre ingénuité, il fallait qu'elle apparût reine ou déesse, et surtout n'en pas approcher** »¹, écrit Nerval.

Evacué de la femme réelle, le rêve se réfugie dans des images extranaturelles.

La femme est accessible dans un rêve matérialisé, Gautier pimente le récit d'allusion érotiques : la femme de rêve est aussi une statue qui s'anime sous le baiser dans *Arria Marcella*.

L'image de la femme comme phénomène naturel tient une place particulière dans le roman d'amour, la femme est souvent associée à tous ce qui est beau et divin dans la nature.

La femme est au centre de l'imagination. Source de création, la femme rêvée excite l'imagination à créer le monde. Le rêve est ainsi un endroit douloureux et inspirateur, tantôt doux et enchanteur, tantôt glaçant et terrifiant. En France, les romantiques sont issus du rousseauisme qui faisait passer le sentiment avant la raison. Ils témoignent d'un mouvement culturel plus général où l'individu s'émancipe des contraintes des anciens régimes pour affirmer sa liberté. L'exacerbation des sentiments est là pour démontrer qu'il n'est plus besoin de s'appuyer sur la seule raison, préjugée comme universelle et dépassant.

La femme sera pour l'homme, l'image terrestre de la beauté, mais, de ce côté aussi, la désillusion guette.

Trompeuse à l'image de la société comme l'inhumaine Foedora de *La Peau de chagrin*, « la femme sans cœur », la femme peut faire de l'homme son jouet ; sa victime désignée est l'homme qui croit à l'absolu. Dans l'œuvre de Musset : *La confession d'un enfant du siècle*, Desgenais donne une leçon sur l'amour au malheureux Octave, trahi par sa maîtresse :

1: Nerval (Sylvie,I).

« Je vois que vous croyez à l'amour tel que les romanciers et les poètes le représentant ; vous croyez, en un mot, à ce qui se dit ici-bas et non à ceux qui s'y fait.[.....]Vouloir chercher dans la vie réelle des amours pareils à ceux-là, éternels et absolus, c'est la même chose que de chercher sur la place publique des femmes aussi belles que la Vénus [.....]. La perfection n'existe pas ; la comprendre est le triomphe de l'intelligence humaine ; la désirer pour la posséder est la plus dangereuse des folies"¹

Octavien ne parvient pas à établir une relation sereine et normale avec les femmes et à cause de cette difficulté, il se réfugie dans un monde animé de fantômes artistiques qu'il peut librement contempler sans devoir avoir honte du plaisir qu'il prend dans l'acte de regarder.

Quand Octavien se retrouve sur le site de l'ancienne maison d'Arria, sa poitrine se gonflait, ses yeux se trempaient de furtives moiteurs en proie à une excitation sexuelle improvisée, mais en quelque sorte attendue, vu qu'il se sentit pris d'un amour rétrospectif.

L'entrée d'Arrius Diomèdes dissipe le rêve et Arria se dissout, ne laissant d'elle plus qu'une pincée de cendres mêlée de quelques ossements calcinés car elle a perdu son aspect et sa visibilité.

A partir de ce moment, toute la ville disparaît et on n'entend plus le son des cloches.

Ce qui reste au protagoniste est « l'inéluctable souvenir d'Arria ; les yeux étincelant, les narines dilatées, les lèvres frémissantes, en entourant le corps d'Octavien de ses beaux bras », c'est-à-dire une image fortement érotisée de la jeune femme qui satisfait en partie sa pulsion de voyage.

L'une des marques du romantisme est que la négation de l'amour aboutit au triomphe de la solitude, l'amour est toujours l'espoir qui représente une déception. Ainsi, l'amour est représenté comme une absence : souvenir, tristesse, mélancolie et retour à la nature.

1: Gautier Théophile, La morte amoureuse, Le pied de momie, Arria Marcella, in Récits fantastiques de Théophile Gautier, Folio, p77.

Si l'amour d'Octavien a rendu la vie à la jeune pompéienne la faisant vaincre les siècles et la rendant à la vie, la revenante, statut vivante réceptacle des désirs d'Octavien, ne l'a pas rendu à la vie, il lui a fait croire pour l'espace d'un instant que ses désirs maladifs pouvaient trouver une réalisation dans le monde de tous les jours tout en continuant à alimenter son malaise.

Le protagoniste n'a pas pris en charge ses troubles et l'auteur nous les a présentés sans en fournir une issue de secours possible.

Ce qui reste saint « des lézardes fuyant sur les pierres » ; symbolisant le héros qui fuit et cache son malaise, sans avoir le courage de le surmonter.

Bizarrie du rêve ou désir refoulé?

Il est probable que le rêve transforme les visages mais pas la fonction ; c'est bien l'intensité de l'émotion ressentie qui compte.

L'utilité du rêve réside dans l'effet de "catharsis" qu'il produit, c'est-à-dire de la réalisation des émotions contenues grâce aux histoires rêvées qui n'ont souvent ni queue ni tête, grâce aux symboles et à la charge affective qu'ils portent en eux. Il n'est pas dans la vocation du rêve de nous enseigner l'avenir.

"Le destin se confond avec l'idée que l'on se fait de soi-même"¹, disait Sartre.

L'interprétation d'une passion amoureuse passe par la libération de ce que le rêve indique: aimer n'empêche pas de penser mais fait rêver davantage.

Il faut apprendre à écouter ses rêves, ce qui ne signifie pas de regarder le nombril, néanmoins se connaître mieux pour aimer davantage.

Le rêve permet cette liberté et il ne faut le brimer, mais laisser les images de l'autre faire le chemin.

Concernant le sentiment du pharaon, nous pouvons dire que la colère de l'amoureux est un mauvais rôle dont les mots sont dépourvus de moyens et le sens est détourné.

L'homme imagine souvent qu'il est affaibli quand il ne prouve rien; c'est sans doute l'endroit de toutes les colères.

Se dire qu'on est digne d'être amoureux, fier d'aimer, serait renverser bien des orgueils établis.

1: Juin Hubert, Chroniques sentimentales, Paris, Mercure de France, 1962, p.28



Dans le désir du passionné, l'imaginaire et le réel se confondent. Libre et imprévisible, confondant le réel et l'imaginaire, l'amoureux passionné désire être désiré.

Généralement, une main tendue sert à aider et le passionné s'invente un univers propre à lui.

La résurrection d'un monde disparu et d'une femme morte est déterminée par la nécessité de la part du protagoniste de combler son désir ; un désir qui ne peut avoir lieu dans le monde tangible et qui s'invente une autre réalité ou il pourrait s'épanouir.

L'événement fantastique qui a eu lieu dans la nouvelle offre une possibilité de mettre en scène l'érotisme troublé du héros.

Hallucination ou rêve, résurrection surnaturelle d'un monde passé, tout ce qui se passe n'est que la projection des phantasmes intérieurs du jeune homme, comme l'affirme Gautier : « **le but de l'art, on l'a trop oublié. De nos jours, n'est pas la reproduction exacte de la nature, mais la création au moyen des formes et des couleurs qu'elle nous livre d'un micrososome ou puissent habiter et se produisent les rêves ,les sensations et les idées que nous inspire l'aspect du monde.** »¹

b-L'amour et la mort

Face à l'amour, existe le phénomène de la mort.

Dès l'Antiquité égyptienne et grecque, les mythes et les mystères ont pressenti où était la voie de la réconciliation, en eux s'exprime déjà la grande loi: la Mort et l'Amour peuvent mettre fin à la séparation des individus.

Les forces supérieures qui dorment en nous, nous sont restituées par la mort, qui est résurrection.

1: Gautier Théophile, La morte amoureuse, Le pied de momie, Arria Marcella, in Récits fantastiques de Théophile Gautier, Folio, p38.

Pour l'être humain, les moments les plus heureux, les plus extatiques de la vie sont justement les plus funestes à la vie, souvent nous trouvons dans l'aspiration la plus noble et la plus sacrée de notre être, un bien heureux anéantissement; or ces instants suprêmes où l'homme vivant connaît la jouissance de périr pour renaître à une vie plus haute, ne sont pas inconnus des autres créatures vivantes car ils expriment la loi la plus profonde de création entière.

La présence de la mort comme fait social global présentant une dimension métaphysique a donné lieu dans toutes les cultures à des rites et des mythes. La littérature, par la suite, s'en est emparée selon de multiples scénarios mais sans jamais interrompre la chaîne des séquences qui portent de la vie vers la mort.

Au lieu d'affronter la réalité de la mort comme un état naturel, mythes et textes littéraires ont choisi de s'interroger sur les passages entre la vie, la mort et l'après.

Ces passages ont vu leur concrétisation par les images du « chemin de la vie »(Dante) ou du fleuve des jours qui s'écoulent(Héraclite)

Du passage au chemin du fleuve au vaisseau, la métaphore a creusé sa trace.

Les textes fantastiques ont beaucoup à voir avec la présence impensable de la mort, ils traitent des revenants, des fantômes, des résurrections éventuelles, proposent des grimoires contenant des formules permettant l'accès à des serviteurs de l'au-delà ; ils mettent en scène des sorciers, des nécromants et ils s'intéressent aussi au voyage vers la mort.

Gautier écrit : « *Naître c'est seulement commencer à mourir* »¹

Un autre ingrédient a été le désir de refus lié à la présence et à la force de l'amour du survivant d'un couple, et c'est au nom de cet amour pour une sorte de réalisation fantasmatique de son désir, que les textes de Gautier ont proclamé que l'amour est plus fort que la mort.

1:www.citations de T.Gautier.fr

Dès lors, la conscience affective échappe à l'adaptation, se replie sur elle-même et n'obéit qu'aux exigences de sa logique interne.

L'épouvante et l'amour défont et recréent le réel.

« en effet, rien ne meurt, tout existe toujours, nulle force ne peut anéantir qui fut une fois...la figuration matérielle ne disparaît que pour les regards vulgaires »¹ dit Arria Marcella à Octavien.

Les personnages des romantiques subliment le souvenir même s'ils en souffrent.

Gautier a écrit à propos de son amie :

Ma belle amie est morte

Je pleurai toujours

Sous la tombe elle emporte

Mon âme et mes amours²

Octavien ainsi que le jeune anglais gardèrent leur amour pour les deux belles mortes qui datèrent de plus de 3500ans.

Saint-Amour a écrit : **"La mort et l'amour, cruelles et romantiques inspiratrices des poètes ,à la fois muses et fantômes, peuvent conduire à l'amour de la mort "³.**

Une nouvelle passion notamment une passion étrange va naître sous le nom de nécrophilie.

Cependant que signifie cet amour pour la mort ?et qu'est-ce que la nécrophilie ?

1: Gautier.T,Arria Marcella, Souvenir de Pompéi, Le Livre de Poche, pp69-70.

2 :www.citations.de.Théophile.Gautier.fr.

3 :www.amour.fr.

Les relations entre l'amour et la mort sont fréquemment utilisées comme expressions artistiques, notamment chez les romantiques. La tragédie Roméo et Juliette se termine avec les deux jeunes amants unis dans la mort.

Edgar Allan Poe a décrit la mort d'une jolie jeune femme comme l'une des plus belles images qui soit (il n'approuvait pas la mort de cette jeune femme, mais, pour lui la mélancolie et la souffrance étaient des sources de beauté).

Baudelaire compare son amante Jeanne Duval à un cadavre en putréfaction dans son poème Une charogne.

Dans le Frankenstein ou le Prométhée moderne de Mary Shelley ; la créature est confectionnée à partir de morceaux de cadavres .La Belle au bois dormant de Charles Perrault peut être également considéré comme un exemple de nécrophilie dans la littérature classique.

Une référence plus récente en matière sur le sujet est le roman Le Nécrophile de Gabrielle Wittkop, paru en 1972 où l'auteur décrit de façon minutieuse et réaliste l'univers du nécrophile, ses sentiments, et relate de nombreux détails sur ses méthodes, ses habitudes et ses sensations.

Le mot Nécrophilie désigne une attirance sexuelle envers les cadavres.

Autrement dit, la nécrophilie ou vampirisme est la perversion se caractérisant par la déviation sexuelle consistant à être séduit de façon érotique par les morts (pratique de l'acte sexuel avec une dépouille morte), c'est une paraphilie caractérisée par l'attraction pour les personnes inconscientes telles que les comateux. Cette pulsion amoureuse pousse le pervers qui s'y adonne à des actes surprenants, parfois violents et qui paraissent à la plupart d'entre nous, plutôt répugnants.

La tendance nécrophilique se rapproche plus ou moins de la nécrophilie proprement dite.

La plupart des psychiatres considère que la motivation première de cette attraction morbide envers les cadavres, réside pour la nécrophile dans le désir de posséder un partenaire qui ne résiste pas à ses avances et avec qui il peut tout faire sans se voir opposer de refus .

Pour tout dire ; les plaisirs et les souffrances de l'amour resteront l'un des thèmes privilégiés de la littérature et de la psychanalyse, ainsi que la nécrophilie ne cesse d'intéresser de multiples médecins et chercheurs.

Conclusion

Le fantastique est l'un des genres littéraires qui ne cesse de susciter l'intérêt de la critique, il n'apparaît qu'à la fin du XVIII^{ème} siècle, quoique ses voisins, comme le merveilleux ou l'ésotérique, remontent aux débuts de la littérature. Cependant, le récit fantastique a lui-même fécondé la modernité littéraire, depuis la science-fiction jusqu'à la littérature d'horreur. Certains théoriciens du fantastique ont estimé qu'au XX^{ème} siècle, ce genre perdrait sa raison d'être sous l'influence de la psychanalyse ou à cause de la disparition des tabous sociaux et moraux. Ce ne fut pas le cas, bien que le fantastique conventionnel ait subi des métamorphoses considérables et semble souvent s'éloigner de ses formes traditionnelles. Ce renouveau implique la possibilité de nouvelles approches critiques et historiques.

Tous les spécialistes s'accordent à considérer le XIX^{ème} siècle comme l'apogée du genre fantastique et certains n'hésitent pas comme Todorov, à le limiter à ce siècle.

Dans son Introduction à la littérature fantastique, le théoricien russe a expliqué que le fantastique a eu une vie relativement brève, il est apparu d'une manière systématique vers la fin du XVIII^{ème} siècle avec Cazotte ; un siècle plus tard nous retrouvons dans les nouvelles de Maupassant les derniers exemples esthétiquement satisfaisant du genre.

J. Malrieu y voit un genre qui s'essouffle vers la fin du XIX^{ème} siècle, ce qu'il justifie par l'apparition de parodies des textes, sans compter Freud qui a porté un coup fatal à cette littérature en conceptualisant ce qui était à l'état d'intuition.

Ce genre est constitué de vagues successives.

Nous pourrions délimiter une première vague née de l'influence déterminante de Hoffmann, une deuxième qui coïncide avec la traduction de Poe par Baudelaire en lançant toutes la fin du XIX^{ème} siècle de Maupassant à Wilde ; une troisième vague à partir de 1901 où Poe est enfin traduit en Allemagne : il inaugure un grand courant au début du XX^{ème} siècle et lance le cinéma fantastique par la voie de l'expressionnisme.

La quatrième vague est initiée par Lovecraft, un admirateur de Poe qui ouvre les voies modernes dont se réclament les auteurs contemporains comme Stephen King ou des cinéastes du moment.

Cependant, il est courant d'attribuer à la psychanalyse la responsabilité de la mort du genre fantastique car elle a apporté un modèle explicatif à des phénomènes jusqu'alors incompris ou soignés par l'exorcisme. Ce qui est certain, c'est que la littérature fantastique survécut sous d'autres formes et fut, en quelque sorte, réinventée par les surréalistes

Poète, romancier, critique littéraire et artistique, Théophile Gautier est tombé en désuétude. Lui qui fut le précurseur du mouvement des Parnassiens et le chef de file du grand combat de "la bataille d'Hernani" qui opposa les Romantiques aux Classiques est désormais relégué au rang de pseudo-romantique inintéressant.

Pourtant, loin d'être ennuyeuse, sa prose est un véritable délice pour qui choisit de la lire et ses ouvrages sont à classer avec soins au même rang que ceux d'un Hugo, d'un Balzac ou d'un Chateaubriand : une base essentielle à la Littérature française.

Avec son authentique tempérament dévolu à l'étrange, notre prosateur trouve le thème qu'il n'abandonnera plus, celui de l'amour rétrospectif tendant à faire revenir par tous les moyens, ceux du rêve, de la rêverie, du magnétisme ou du spiritisme, une morte d'autrefois; la revenance d'une femme souvent d'une époque lointaine.

Satisfaisant sa passion esthétique pour des temps révolus à travers l'histoire pour créer un univers à part tout en s'attachant à des périodes phares et en reconstituant avec une richesse de précisions parfois lassante un monde:

L'ancienne Egypte ou encore l'Egypte des Pharaons dont le peuple n'avait pas peur de la mort et voyait en celle-ci le passage vers une nouvelle vie; les égyptiens antiques faisaient le maximum de leur vivant pour rendre leur vie après la mort le plus agréable possible; leur religion était très importante en ce qui concerne la mort, ils ont fasciné le monde avec leurs momies et la beauté de leurs tombeaux, de leurs sarcophages et leur richesse.

Les décors à demi légendaires de l'Egypte antique donnent son intérêt à cette histoire sentimentale traversée de souvenirs bibliques. Le luxe, les mystères d'un Orient nocturne, des bribes d'épopée participent d'un goût issu du

romantisme, qui trouvera son écho dans l'imaginaire flaubertien ou l'œuvre de Gustave Moreau ; à ce titre, le récit de Gautier constitue dans sa dimension archéologique même un document sur le dix-neuvième siècle après Jésus-Christ.

L'écrit du « magicien des lettres françaises » montre un style occidental : lumineux, plastique, amoureux de la couleur et du nombre des mots. Auteur du sud, épris des lumières italiennes, notre écrivain utilise souvent l'Italie comme scène pour ses nouvelles. Cela a naturellement joué en faveur de la diffusion de l'œuvre de ce Français passionné de cet incroyable pays qui parvenait à rendre dans sa langue maternelle les tons chauds du sud italien ; une Italie antique éblouissante par ses somptueux paysages et ses merveilleuses villes telles que Pompéi et son incroyable irruption du Vésuve.

Dans *Arria Marcella* comme du reste dans l'ensemble de son œuvre, l'auteur ne cache pas que ses préférences vont au monde gréco-romain. Selon le poète, les Anciens avaient élevé le luxe, le confort, la volupté et la jeunesse au rang de valeurs et surtout, ils cultivaient l'idéal de la beauté, particulièrement de la beauté du corps humain (nos deux femmes : Marcella et Tahoser).

Le grand voyageur français a bien mis en exergue l'étrange rapport entre le rêve et la réalité, ce mélange assez angoissant de réalisme et de surnaturel dont il a su utiliser une ambiance particulière pour nous faire basculer du réel dans le rêve à la recherche de la femme merveilleuse, pure expression de la beauté. Gautier précise que le pouvoir du désir, lui seul fait revenir l'aimée disparue et que la fuite hors de la réalité permet un amour sans contraintes ; un amour illusoire qui défie le temps et la mort avec une compensation fantasmatique qui finit par devenir frustration si elle ne sombre pas dans l'horreur.

Annexe

LE ROMAN DE LA MOMIE

Dans la lignée d'Une nuit de Cléopâtre, Théophile Gautier a composé *Le Roman de la Momie* comme une rêverie orientaliste, mais fondée sur une solide documentation. IL s'est en particulier beaucoup inspiré du savant ouvrage d'Ernest Feydeau, *Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens* (1858).

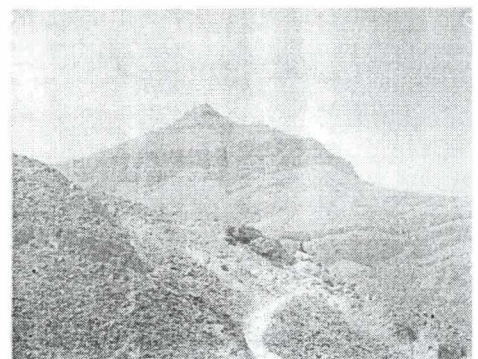
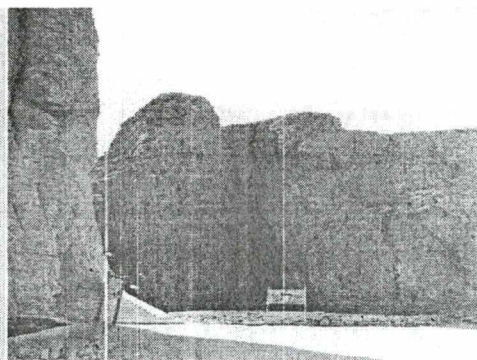
Les meilleurs passages du Roman de la momie

* P 03:La sécurité dédaigneuse que donnent une grande fortune héréditaire, un nom historique inscrit sur le livre du Peerage and Baronetage, cette seconde....

* p34: Humaine dont la pointe se dirige vers la sorte de l'hypogée. Dans quelle syringe de la chaîne lybique repose pétrifié de bitume le corps qui l'a produite?....

*p268:Le Dieu des Hébreux s'est manifesté à nous.
Nous voulons donc à aller à une distance de trois jours dans le désert et y sacrifier
à l'Eternel, notre.....

La Vallée des rois



La momification

Les momies les plus anciennes ne sont composées que du squelette, de quelques bijoux et de bandelettes de lin. Le reste (les organes...) ont disparu. Les égyptiens ont avec le temps assimilé le fait de devoir retirer les viscères humains, essentiellement le foie, les intestins et l'estomac ; pour une meilleure conservation de la dépouille.

Le corps purifié était transporté à la maison du rajeunissement et allongé sur une grande table en bois. Les embaumeurs cassaient d'abord l'os fragile du nez et le repoussaient à l'intérieur. Ils extrayaient en suite le cerveau à l'aide d'un crochet (certains pensent également que le cerveau fut aspiré au travers du nez à roseau), puis un lavage à l'eau était nécessaire pour accélérer la décomposition des éléments qui pouvaient rester. Une fois le crâne débarrassé du cerveau, ils remplissaient la cavité de lin enduit de résine.

Ensuite, avec un couteau, ils faisaient une incision du côté gauche du corps, au dessus de la hanche et vidaient l'abdomen sans retirer les reins qui étaient considérés comme des organes essentiels. Ils prélevaient ensuite les poumons mais laissaient le cœur, considéré comme le centre des émotions.

Puis ils rinçaient l'abdomen avec du vin de palme et des épices grillées. Ils remplissaient ensuite l'abdomen avec de la myrrhe pure broyée, du cassier et d'autres épices à l'exception de l'encens. Puis, ils plaçaient le corps dans le salpêtre pendant 40 jours soit le temps accordé à l'embauchement. Les embaumeurs vident le corps de son paillage, le lavent et le sèchent. Puis, après toute une préparation pour redonner le meilleur aspect au corps entier, il est recouvert de bandelettes de lin. Ceci prenait environ de 10 à 15 jours car mieux le travail était fait, et mieux le corps tenait.

ARRIA MARCELLA, souvenir de Pompéi

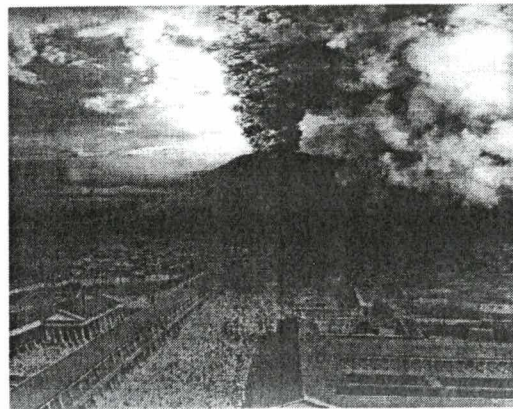
Il fallait en moyenne près de 400 mètres carré de tissu pour recouvrir totalement une momie. Les bandelettes mesuraient de 6 à 20 cm de largeur dans les plus beaux tissus.

1-Pompéi : (*Pompeii* en latin, *Pompei* en italien) est une ville italienne de Campanie célèbre pour avoir été détruite par le Vésuve, en 79. Ce site antique est classé au patrimoine mondial de l'UNESCO depuis 1997, avec Herculaneum et Torre Annunziata.

Située près de Naples au pied du Vésuve, la ville fut fondée au VI^e siècle av. J.-C. et entièrement ensevelie, en 79 avec Herculaneum, Oplontis et Stabies, lors d'une éruption plinienne (c'est-à-dire de niveau 5) de ce volcan. L'éruption créa une gaine protectrice sur le site et provoqua l'oubli de la ville pendant 1 600 ans. Redécouverte par hasard au XVII^e siècle, la ville fut ainsi retrouvée dans un état de conservation inespéré : les fouilles exécutées au XVIII^e siècle permirent d'exhumer une cité florissante, précieux témoignage de l'urbanisme de l'Empire romain.

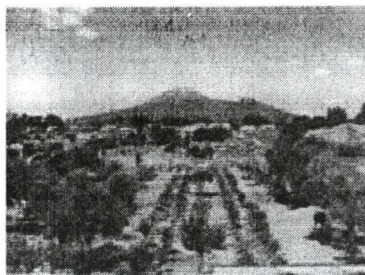
Le 23 novembre 1980, Pompéi a connu un tremblement de terre qui a fait peu de dégâts mais a fragilisé de nombreux édifices.

Aujourd'hui, une localité de la province de Naples porte toujours ce nom (Pompei) ; le site antique (Pompei Scavi) en est un hameau.



Reconstitution de l'éruption de Vésuve

Souvenir de Pompéi

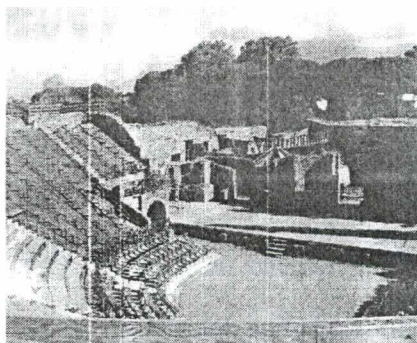


Pompéi est un site archéologique situé sur la côte ouest de l'Italie, au sud de Naples dans la baie du même nom. Installée dans la Campanie, la ville de Pompéi était au cœur d'une riche région que les Romains qualifiaient de « Terre des dieux » pour sa fertilité, sa proximité de la mer et son climat.

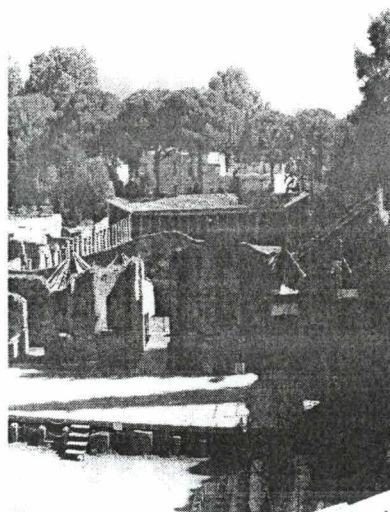
La ville fut construite sur ce que les Romains considéraient comme une montagne fertile, Strabon décrivant le Vésuve au I^{er} siècle av. J.-C., comme « entièrement couvert de champs fertiles sauf au sommet partiellement plat mais totalement stérile et d'aspect cendrex. En réalité, il s'agissait d'un plateau volcanique formé par une ancienne langue de lave et escarpé sur trois côtés.

Le côté sud-ouest domine la mer mais le tout est surplombé au nord par le Vésuve.

Le volcan, éteint depuis plusieurs siècles, n'était pas une source d'inquiétude pour les habitants de la région. La terre, riche comme le sont tous les sols d'origine volcanique, permettait, en particulier, la culture de la vigne et donc favorisait l'afflux de population.



Le grand théâtre



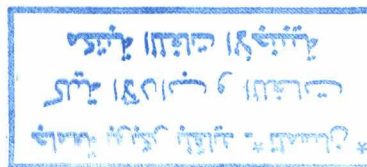
Bibliographie

- ↓ *AMBRIERE Madeleine, Précis de littérature française du XIX^{ème} siècle*, Paris, PUF, 1990.
- ↓ *ADAM Jean-Michelet et PETIT Jean - André, Le texte descriptif*, Nathan, « Coll Fac », 1989.
- ↓ *ARISTOTE , La vérité des songes* , Rivages, Poche, 1995.
- ↓ *ARLETTE Michel , Littérature française du XIX^{ème} siècle*, Paris, PUF, 1993.
- ↓ *BERGERAT Emile, Théophile Gautier entretiens, souvenirs et correspondances*, Charpentier, Paris.
- ↓ *BEGUIN Albert, l'Ame romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1937.
- ↓ *BELLEMIN Noël Jean , notes sur le fantastique* , in littérature, n°8, décembre, 1972.
- ↓ *BESSIERE Irène, Le récit fantastique, la poétique de l'ambigu* , Paris, Larousse, 1974.
- ↓ *BONY Jaques, Lire le Romantisme*, Ed Dunod, Paris, 1992.
- ↓ *CABASSU Nicole ,Le récit de rêve dans la littérature française moderne du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle*, Paris, I V, 1991.
- ↓ *CAILLOIS Roger, Puissance du rêve*, Paris, Club français du livre, 1982.
- ↓ *CAILLOIS Roger Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

- ↓ CASTEX *Pierre-Georges*, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951.
- ↓ DAVID-WEILL *Natalie*, *Rêve de pierre : la quête de la femme chez Théophile Gautier*, Droz, Genève, 1989.
- ↓ DE KEYSER *Eugénie*, *L'occident romantique*, Genève, Skira, 1965.
- ↓ DROST *Wolfgang* et HENNIGES *Ulrike* : *Théophile Gautier, exposition de 1859*, Heidelberg, 1992, p127.
- ↓ DUBOST *Francis*, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale, XII^{ème} et XIII^{ème} siècles*, Paris, Champion, 1998.
- ↓ FEYDEAU *Ernest*, *Théophile Gautier, Souvenirs Intimes*, Plon, 1874, p144.
- ↓ FREUD *Sigmund*, *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen*, Idées Gallimard, 1976.
- ↓ FREUD *Sigmund*, *L'inquiétude étrangeté*, Paris, Folio, Gallimard, 1985.
- ↓ GAUTIER *Théophile*, *La morte amoureuse, Le pied de momie, Arria Marcella*, in *Récits fantastiques de Théophile Gautier*, Folio.
- ↓ GAUTIER *Théophile*, *Le roman de la momie, le Moniteur universel*, mars-avril 1857.
- ↓ GAUTIER *Théophile*, *Arria marcella, souvenirs de Pompéi*, ed de Bernard Auzanneau.

- ‡ GAUTIER *Théophile*, *Hous saye Arsène et Saint-Victor Paul de. Les Dieux et demi- Dieux de la peinture*, Paris, imprimerie Ran, con et Cie. Librairie Morizot, décembre 1863
- ‡ GERVAIS *Marie -Annick*, *La description*, Editions Hachette.
- ‡ GUIGOT *André*, *Petite philosophie de la passion amoureuse*, Editions Milan, 2004.
- ‡ GUSTAV *Jung Carl*, *Rêves d'enfants*, Albin Michel, 2004.
- ‡ JEAN *Georges*, *Le pouvoir des contes*, Casterman, 1990.
- ‡ *Josset P*, *Le sommeil et le rêve en Egypte et Mésopotamie antiques*, p82.
- ‡ JUIN *Hubert*, *Chroniques sentimentales*, Paris, Mercure de France, 1962.
- ‡ MALRIEU *Joël*, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992.
- ‡ MAUPASSANT *Guy De*, « *Chroniques, le fantastique* », 1883.
- ‡ MILNER *MAX*, *La Fantasmagorie, essais sur l'optique fantastique*, Paris PUF, 1982.
- ‡ MILNER *Max*, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Sedes, 1997.
- ‡ MILNER *Max*, *Le Romantisme*, I.
- ‡ MITTERAND, *Henri Le regard et le signe*, PUF, 1987.
- ‡ NERVAL *Gérard De*, *Voyage en Orient*, « *Introduction* », IV
- ‡ NODIER *Charles*, *De quelques phénomènes du sommeil*, Textes présentés par Emmanuel Dazin, 1996.
- ‡ NODIER *Charles*, *Du fantastique en littérature*, Revue de Paris, 1830.

- ↓ *NODIER Charles*, *Le pays des rêves, dans Contes de la veillée* ,Paris, Charpentier,1853.
- ↓ *NOVALIS*, *Fragments* , José Corti,1992.
- ↓ *PICHOIS Claude*, *Le Romantisme, II*, Paris, Arthand, 1973-1979
- ↓ *Pulciní M*, "*Hérophile, un médecin d'Alexandrie*" , Revue Psych,p9-16.
- ↓ *RICE Anne*, *La momie*, Pocket n°90.
- ↓ *RICOEUR Paul*. *La Métaphore vive*. Le Seuil 1979.P 31.
- ↓ *ROCHFORT-GUILLOET Sophie*, *La littérature fantastique en 50ouvrages*, Paris, Ellipses, 1997.
- ↓ *SCHNEIDER Louis*, *Les Excentriques du romantisme*, Monaco, Sociétés des conférences, 1926.
- ↓ *SCNEIDER Marcel*, *La littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964.
- ↓ *STEINMETZ Jean-Luc*, *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France (Collection « Que sais-je »?) ,1990.
- ↓ *TADIE JeanYves*, *Le roman d'aventures*, PUF, 1982.
- ↓ *TODOROV Tzvetan* , *Introduction à la littérature fantastique*, Paris ,Seuil,1970.
- ↓ *TRITTER Valérie*, *Le fantastique*, Ellipses Editions Marketing, Paris, 2001.
- ↓ *VAX Louis*, *La séduction de l'étrange*, éd PUF.



- ‡ VAX Louis, *l'Art et la littérature fantastiques*, Presses Universitaires de France, 1970.
- ‡ VIATTE Auguste, *Les sources occultes du Romantisme*, Paris, Champion, 1928.
- ‡ VIEGUES Michel, *Le fantastique*, Paris, Flammarion, GF, Corpus Lettres, 2006.
- ‡ VOLTAIRE, article « Songe » in *Dictionnaire philosophique*, Garnier, Flammarion, 1964.

Résumé

De tout temps, la littérature s'est nourrie de récits occultes, de légendes, de contes faisant intervenir la magie, le surnaturel et l'étrange.

Le fantastique, nouveau courant apparu au XIX siècle en France avec Charles Nodier, Jacques Cazotte, Théophile Gautier, Alexandre Dumas et autres ; est venu répondre aux exigences de la génération romantique.

La littérature fantastique privilégie le mystère à l'explication et la superstition au rationalisme. Parmi les récits où se mêlent de façon étrange le rêve et la réalité, le surnaturel et le naturel, notre choix a porté sur : Le Roman de la momie et Arria Macella, souvenir de Pompéi ; deux écrits de l'écrivain français Théophile Gautier.

Grâce au voyage des deux personnages (Lord Evandal et Octavien), à l'amour qu'ils ont porté pour les deux femmes mortes autrefois ; nous avons pu pénétrer le fantastique là où l'inspiration historique a rejoint ce type d'écrit.

Mots clés

Fantastique – surnaturel – sommeil – mort – rêve – amour – voyage – antiquité.

Abstract

Since all times, literature has been fed from narrations, legends and tales including magic, subnatural and queer. The fantastic, something new which appears in France in the 20th century with Charles Nodier, Jacques Cazotte, Théophile Gautier, Alexandre Dumas and others, has come to satisfy the requirements of the new romantic generation.

The fantastic literature gives privilege to mystery than explication and to superstition than rationalism. Among narrations where mix strangely both dream and reality, the natural and the subnatural, our choice has fallen on: Le Roman de la momie et Arria Marcella, souvenir de Pompéi; two novels for the French writer Théophile Gautier.

Thanks to trips of the two characters (Lord Evandal and Octavien) to their love for the two dead women, we could penetrate the fantastic where historical inspiration has joined this type of writing.

Key-words:

Fantastic-sub natural-dead sleeping-dream-love-trip-antiquity.

ملخص

منذ زمن بعيد، تغذى الأدب بروايات سرية و أساطير و حكايات ساهمت في إدخال ظاهرة السحر الفوطبيعي و الغريب.

الخيالي، تيار جديد ظهر في فرنسا في القرن التاسع عشر على أيدي شارل نوديهي، جاك كازوت، تيبوفيل قوتيي، ألكساندر دومة و آخرون و جاء ليستجيب لنفاذ صبر و حاجات و طموح الجيل الرومنسي.

يفضل الأدب الخيالي إظهار اللغز و الغريب بدل الشرح و التوضيح كذلك الخرافة و التطير على حساب العقلانية. من بين الروايات التي يجد فيها القارئ بصفة غريبة مواكبة الرؤيا و الواقع و كذلك الفوطبيعي و الطبيعي ارتايت اختيار " رواية المومياء (الجثة المحنطة)" و " ارية مرصيلة ، ذكرى بنبي" للكاتب الفرنسي تيبوفيل قوتيي. الفضل يرجع بالاساس لسفر الشخصيتين (اللورد ايفاندال و اكتافيان) و جهما للسيدتين اللواتي ماتتا قديما، هذه العوامل مكنتنا بالغوص داخل الرواية الخيالية اين نجد الارشاد التاريخي يلتحق بهذا النوع من الكتابة الادبية .
الكلمات المفتاح: الخيالي- الفوطبيعي- النوم- الموت- الرؤيا - الحب - السفر - العصور القديم