

Fiche de lecture :

## Merveilleux et fantastique en littérature

La CASDEN vous propose autour de la thématique du merveilleux et du fantastique en littérature, une sélection d'ouvrages de la littérature française téléchargeables gratuitement, assortis de leur fiche de lecture.

Un dossier proposé par :



## Corpus : 16 ouvrages

Anderson	<b>Contes</b>	<b>1834</b>
Apollinaire	<b>Alcools</b>	<b>1913</b>
Barbey d'Aurevilly	<b>Les Diaboliques</b>	<b>1874</b>
Carroll	<b>Les aventures d'Alice au Pays des Merveilles</b>	<b>1865</b>
Gautier	<b>Romans et Contes</b>	<b>1852-1872</b>
Goethe	<b>Faust (1808)</b>	<b>1828*</b>
Hugo	<b>Bug-Jarval</b>	<b>1818</b>
	<b>Han d'Islande</b>	<b>1823</b>
	<b>Les Travailleurs de la mer</b>	<b>1866</b>
Maupassant	<b>Le Horla</b>	<b>1887</b>
Perrault	<b>Contes</b>	<b>1697</b>
Poe	<b>Histoires extraordinaires (1832-1844)</b>	<b>1856*</b>
	<b>Nouvelles histoires extraordinaires (1839-1845)</b>	<b>1857*</b>
Verlaine	<b>Œuvres complètes T1 et T2</b>	<b>1866-1896</b>
Villiers de l'Isle-Adam	<b>Contes cruels</b>	<b>1883</b>
Wilde	<b>Le Portrait de Dorian Gray</b>	<b>1890</b>

\*Indique l'année de la traduction en français : Goethe par Gérard de Nerval, Poe par Baudelaire

## 1. Texte de présentation

Les récits merveilleux et fantastiques peuvent paraître très proches, mais ils sont fondamentalement différents. Afin de mieux comprendre le merveilleux et le fantastique, il est nécessaire d'expliquer ce que sont : le surréal, le surnaturel, l'étrange et un phénomène.

Alors que le réel englobe tout ce qui nous est connu, *le surréal* représente tout ce qui dépasse la limite de nos connaissances, c'est-à-dire ce qui est rationnellement inexplicable au moment où l'on parle. Par contre, *le surnaturel* est ce qui semble échapper aux lois de la nature ; il correspond à une exception aux lois du monde que Dieu a fixées (par exemple, les anges) ; il fait partie du surréal ; il est tout-à-fait possible (par exemple, les miracles), mais il surprend toujours. Comme le mot « surnaturel » a fini par prendre un sens plus large et devenir synonyme de « surréal », nous l'emploierons, dans ce dossier, avec ce deuxième sens. Quant à *l'étrange*, il fait partie du réel ; il est ce qui est très différent de ce que l'on l'habitude de voir, ce qui étonne, surprend. Par contre, un *phénomène* est banni de notre réalité ; il se situe au-delà du réel ; il fait partie du surréal ; mais, il n'échappe pas nécessairement aux lois de la nature et n'est donc pas forcément surnaturel ; il peut donc être surnaturel ou autre. Mais, l'apparition d'un phénomène crée toujours un climat d'étrangeté.

Fort de ces définitions, nous allons étudier le merveilleux et le fantastique dans les œuvres de notre corpus. Notre but n'est pas de faire entrer celles-ci dans des genres littéraires bien définis (merveilleux ou fantastique), mais d'en étudier les manifestations, d'autant plus que pour certaines œuvres, seuls certains passages font appel au merveilleux ou au fantastique.

### 1.1 Le merveilleux

#### 1.1.1 Définition du merveilleux

Le merveilleux (Voir le [Clin d'œil N°2 du dossier « Nos rêves d'enfant »](#)) se fonde sur l'interaction d'êtres et d'éléments surnaturels, dans un monde féérique. Les êtres et les objets ont des pouvoirs surnaturels, les animaux parlent, la sorcellerie et les métamorphoses sont habituelles. Les récits merveilleux sont des œuvres d'imagination qui ne recherchent pas le réalisme et qui plongent d'emblée l'auditeur ou le lecteur dans un monde surnaturel, sans qu'il se pose de questions. Ils ont un caractère irréaliste.

Dans le récit merveilleux, une cohérence parfaite s'installe entre le personnage et l'univers dans lequel il évolue. D'autre part, le lecteur découvre un monde féérique où rien ne l'étonne. Il accepte les données du monde surnaturel comme allant de soi. Il fait preuve de confiance et de crédulité. Le merveilleux n'entretient aucune ambiguïté entre ce qui existe réellement et ce qui paraît surnaturel. Il sous-tend une histoire dont on sait d'emblée qu'elle est fictive. Il ne nécessite aucune justification et se donne pour tel. Il s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Il ne cherche pas à rationaliser le surnaturel ni à l'expliquer, car les phénomènes surnaturels sont la réalité des personnages de la fiction. Une continuité naturelle semble s'installer entre le monde réel et le monde merveilleux.

Le merveilleux littéraire caractérise donc un monde où le surnaturel est incontesté : personnages, comportements et événements obéissent à des lois insolites, généralement très éloignées de la logique ordinaire. C'est le monde de l'altérité absolue, où la raison ne s'aventure qu'en étrangère. Il n'y a pas d'obstacles à ce qu'une fée intervienne dans la vie du héros : c'est attendu. Ce personnage fait partie de l'univers merveilleux ; il y est à sa place. On est dans le monde du « Il était une fois... ». Le merveilleux construit un monde autonome, universel et intemporel, qui évacue le rapport à la réalité référentielle.

### **1.1.2 Petite histoire du merveilleux**

#### **1.1.2.1 Le merveilleux et l'épopée**

Dans la perspective classique, il y a incompatibilité entre le merveilleux et la prose. C'est pourquoi depuis l'Antiquité, le merveilleux, qui trouve son origine dans la tradition orale, est réservé aux mythes, aux légendes, aux épopées ou aux poésies versifiées. Il est donc très présent dans la tradition épique grecque (Homère, Eschyle, Sophocle, Euripide, etc.) et romaine (Virgile, Lucain, etc.). Il fait partie de la réalité admise : les héros antiques communiquent avec leurs dieux qui interviennent, sous différentes formes, dans la réalité.

Au Moyen Age, la pensée médiévale occidentale divise le merveilleux en trois catégories : *le miraculus*, *le magicus*, et *le mirabilis*. Le *miraculus* désigne le merveilleux chrétien et recouvre tout ce qui est lié à la présence ou à la manifestation de Dieu. Le *magicus* représente l'aspect maléfique et diabolique du merveilleux. Quant au *mirabilis*, il englobe tout ce qui ne peut s'expliquer par les lois de la nature, tout ce qui est anormal, extraordinaire. Mais, les frontières entre ces différentes catégories du merveilleux sont parfois floues et difficiles à déterminer. Le merveilleux, toutes catégories confondues, est très présent dans les épopées comme dans la *Chanson d'Antioche* et dans tous les récits d'aventures.

A la Renaissance, les croyances religieuses et le culte passionné des lettres païennes produisent un mélange bizarre de merveilleux mythologique et de merveilleux chrétien (anges, démons, saints et leurs dons miraculeux), comme dans *La Divine comédie* de Dante. Dans la *Jérusalem délivrée*, le Tasse unit au merveilleux chrétien celui de la magie et abandonne la mythologie. A cette époque, le merveilleux participe à la fois du paganisme, du Christianisme et de la sorcellerie. Ainsi, les œuvres épiques accordent-elle une large place au merveilleux, qu'il soit chrétien ou païen, miraculeux ou maléfique. Celui-ci est la manifestation non conflictuelle du surnaturel dans le réel.

Dans les épopées modernes, l'élément chrétien finit par éclipser la mythologie. Dans *Le Paradis Perdu*, Milton se borne pratiquement au merveilleux tiré de la Bible. Par la suite, la mythologie disparaît des épopées. *La Querelle des Anciens et des Modernes* au XVII<sup>e</sup> initie une longue et très vive discussion sur les mérites comparés du merveilleux chrétien et du merveilleux païen. Boileau prend le parti des Anciens et s'attaque vivement au merveilleux chrétien, mais ne réussit pas à faire revivre le merveilleux païen. La discussion s'est prolongée jusqu'au XIX<sup>e</sup>, suscitée par Chateaubriand avec l'épopée des *Natchez*.

#### **1.1.2.2 Le merveilleux et le conte**

Ce n'est qu'à partir du XVII<sup>e</sup>, avec les contes littéraires et plus particulièrement avec les contes de fées (Voir [Le dossier « Nos rêves d'enfant »](#)) que le merveilleux, d'origine mythologique ou religieuse, fait son entrée dans la prose. En effet, les contes deviennent à la mode dans les salons, grâce à Marie-Catherine d'Aulnoy, qui en insère, dès 1690, dans ses romans et dans ses relations de voyage. Elle en fait un genre littéraire en publiant *Contes de fées* (1697) et *Contes nouveaux ou les fées à la mode* (1698). L'intérêt des autres écrivains pour les contes populaires naît surtout à partir du moment où Charles Perrault publie son recueil *Histoires ou Contes du temps passé avec Moralités* (1697). Ses sources sont le merveilleux des romans de chevalerie et de la tradition orale, nationale et internationale, et surtout italienne. Perrault s'inspire de la tradition populaire, pour s'en éloigner quelque peu (ajout de moralités, distanciation ironique à l'égard du merveilleux).

Au XIX<sup>e</sup>, l'intérêt pour les contes de fées s'accroît avec les frères Grimm (1812, *Kinder und Hausmärchen*), qui prétendent révéler au public les contes populaires dans leur pureté et leur authenticité. Mais, eux-aussi se livrent à une entreprise littéraire (Voir [Le dossier « Nos rêves d'enfant »](#)). Au milieu du siècle, grâce au travail des folkloristes et le rôle joué par Andersen (*Histoires merveilleuses pour les enfants, Légendes et contes de fées danois, Un livre de contes danois* et *Le Rossignol et autre contes*), qui imprime à ses contes une marque très personnelle, le conte trouve un statut international.

Bien d'autres contes, où n'interviennent pas les fées, sont des récits merveilleux, comme, par exemple, *Les Mille et une Nuits*. D'autre part, le merveilleux est aussi présent dans la féerie (Voir [Le saviez-vous N°1](#)), que l'on retrouve dans certaines fables, contes philosophiques ou comédies-ballets, ainsi que dans le mythe, la légende et la fantasy (Voir [Le saviez-vous N°2](#)). De nos jours, où le religieux a disparu du quotidien, où le réel est réduit au rationnel et où le non-rationnel est évacué dans la sphère du non encore expliqué, le merveilleux revient en faveur dans des genres nouveaux : science-fiction (Voir [Le saviez-vous N°3](#)), heroic fantasy, etc.

## **1.2 Le fantastique**

### **1.2.1 Définition du fantastique**

Le fantastique (Voir [Clin d'œil N°1](#)) a été étudié par de nombreux théoriciens, dont les principaux sont Pierre-Georges Castex (*Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, 1951), Louis Vax (*La Séduction de l'étrange*, 1965), Roger Caillois (*Anthologie du fantastique*, T1, 1966) et Zvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970), Jean-Baptiste Baronian (*Un Nouveau fantastique*, 1977) et Joël Malrieu (*Le Fantastique*, 1992). Il n'en existe pas, à l'heure actuelle, de définition à la fois simple et rigoureusement exacte, car chaque théoricien exclut de sa classification une grande partie du corpus fantastique occidental. Du parcours de leurs ouvrages, il ressort que le genre fantastique comporte des invariants, ainsi que des caractéristiques variables qui ne s'appliquent pas à l'ensemble des œuvres du corpus fantastique.

Les récits fantastiques sont des œuvres d'imagination qui restent ancrés dans la réalité (on parle de *réel fictionnel*). Ils opposent « l'ici » et « maintenant » à « l'ailleurs » et au « temps indéfini » des récits merveilleux. Ils se caractérisent par l'intrusion d'un phénomène dans la réalité de la fiction (monde similaire au nôtre). Celui-ci vient perturber un système établi par le récit et en bouleverse au moins une constance (même de façon minimale). Il ne touche

pas à notre monde réel, mais il rompt avec la vision cohérente que nous en avons. Le fantastique met en scène deux logiques opposées : l'une rationnelle, l'autre irrationnelle. C'est là la grande différence avec le merveilleux : le phénomène fantastique demeure étranger, voire impossible dans la réalité de la fiction, alors que le phénomène merveilleux survient dans un monde imaginaire qui le permet et l'accepte sans problème.

Par ailleurs, l'irruption d'un phénomène dans la réalité de la fiction génère nécessairement un questionnement. Et c'est là, la deuxième grande différence avec le merveilleux : le récit merveilleux ne suscite aucun questionnement sur le réel, alors que le récit fantastique propose une hypothèse qui élargit notre vision du réel et, du fait de l'impossibilité théorique d'y apporter une réponse, se contente d'évoquer une problématique. Le fantastique propose une infinité d'expériences des limites du réel, voire une critique de la vision commune du monde.

Enfin, l'irruption d'un phénomène dans la réalité de la fiction entraîne toujours un climat d'étrangeté. C'est là la troisième différence avec le merveilleux : l'atmosphère merveilleuse n'est pas étrange, alors que l'atmosphère fantastique est étrange. L'étrange commence lorsque survient un événement auquel le personnage ou le lecteur ne peut pas donner d'explication : bruits inexplicables, objets déplacés, comportements incompréhensibles, etc.

A côté de ces trois invariants, citons les caractéristiques variables les plus courantes dans les récits fantastiques. D'abord, le phénomène peut être maléfique, bénéfique, ou ni l'un ni l'autre. La menace n'est donc pas un invariant des récits fantastiques. Le fantastique n'installe pas toujours un climat de peur et d'épouvante.

D'autre part, les récits fantastiques ne génèrent pas tous une hésitation entre une explication naturelle et une explication surnaturelle du phénomène. Bien des auteurs cherchent uniquement à nous montrer qu'une partie du réel nous échappe et que nos sens restreignent notre vision du monde. En effet, un phénomène, en apparence surnaturel, peut déboucher sur une interprétation rationnelle, dans laquelle ce sont les lois naturelles qui prédominent. Souvent, les hasards, les coïncidences, le rêve, l'influence des drogues, l'illusion des sens ou la folie tentent de réduire le surnaturel et permettent de donner une explication rationnelle à un phénomène qui ne l'était pas au départ. Dans ce type de récits fantastiques, le personnage essaie, dans un premier temps, de se rassurer en trouvant une explication rationnelle. Tant qu'il ne l'a pas trouvée, intervient la peur, voire l'affolement ou la panique. Mais, le dénouement rassure toujours le personnage. Ici, la norme est perturbée, mais elle n'est jamais niée. Le surnaturel n'est qu'une apparence.

Par ailleurs, les récits fantastiques ne se terminent pas toujours de la même façon : le phénomène peut être détruit, continuer son ouvrage de destruction, continuer à faire le bien, disparaître ou au contraire être éternel ; le héros peut trouver la mort ou être damné, mais aussi vaincre le phénomène, se servir du phénomène ou devenir le phénomène. Le récit peut se conclure ou non sur l'hésitation du héros : doit-il se conforter dans son rationalisme et nier le phénomène surnaturel ou bien doit-il reconnaître l'évidence de ce phénomène ? Plusieurs récits fantastiques se caractérisent par l'acceptation des phénomènes surnaturels.

Enfin, la plupart des théoriciens ont attaché le fantastique uniquement aux textes narratifs. Mais, celui-ci prend aussi forme dans la poésie, au cinéma, en musique, etc. C'est pourquoi notre corpus comporte des œuvres poétiques. Dans celles-ci nous avons bien retrouvé les trois invariants dont nous avons parlé précédemment : irruption d'un phénomène dans un cadre réaliste, climat d'étrangeté et questionnement suscité. Le fantastique en poésie est aussi un moyen d'interroger les limites du réel et d'explorer les frontières de la raison. Notons, de plus, que le fantastique en poésie côtoie souvent le merveilleux (Cf. Apollinaire et Verlaine).

### **1.2.2 Petite histoire du fantastique**

Le fantastique est un genre littéraire, à l'origine incertaine, mais il a commencé à se développer au XVIII<sup>e</sup>. C'est le roman gothique (Voir [Le saviez-vous N°4](#)), qui, en s'intéressant aux thèmes de l'irrationnel et de l'angoisse et en témoignant un goût prononcé pour le macabre, a influencé la littérature fantastique.

Trois romans sont à la base de l'essor considérable que le fantastique a connu en France au XIX<sup>e</sup> : *Le Diable amoureux* (1772) de J. Cazotte, le premier roman fantastique ; *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1804) du polonais Jan Potocki, considéré comme le roman-modèle du fantastique par Zvetan Todorov ; les *Contes* (1816, traduits en 1830) de l'allemand E.T.A. Hoffmann. Dans les années 1830, de nombreux textes emblématiques de la littérature fantastique sont publiés en France : *La Peau de chagrin* d'Honoré de Balzac (1831), *La Cafetière* (1831) et *La Morte amoureuse* (1836) de Théophile Gautier (1831), *La fée aux miettes* de Charles Nodier (1832) et la *Venus d'Ille* de Prosper Mérimée (1837). D'autre part, la traduction du *Faust* de Goethe en 1828 par Gérard de Nerval et celle des *Histoires extraordinaires* et *Nouvelles histoires extraordinaires* de Poe par Baudelaire (1856 et 1857) ont inspiré de nombreux écrivains, qui ont mêlé le thème du fantastique à celui de l'horreur : Robert Louis Stevenson (*Dr Jekyll et Mr Hyde*, 1886), Oscar Wilde (*Le Portrait de Dorian Gray*, 1890), etc. Tout au long du siècle, le genre perdure avec des œuvres importantes : *Aurélia* (1855) de Gérard de Nerval, *Le Horla* de Guy de Maupassant (1887). La finesse de l'analyse psychologique prend le pas sur la folie débridée et morbide du début du fantastique.

A la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup>, avec l'essor de la littérature dite décadente, dont les thèmes de prédilection sont la cruauté, le vice et la sexualité, le fantastique n'est plus une finalité en soi. Il est un moyen permettant de faire passer une provocation, une dénonciation ou une volonté esthétique. Durant cette période, il n'y a pas à proprement parlé d'écrivains fantastiques, mais de nombreux auteurs ont écrit des textes fantastiques.

### **1.3 Le merveilleux, le fantastique et la science**

Le merveilleux relève d'un état de civilisation très ancien ou rien encore n'est expliqué scientifiquement. Chrétien ou païen, il est omniprésent dans le monde occidental jusqu'au XVIII<sup>e</sup>. En effet, de nombreux phénomènes qui ne peuvent pas être expliqués par la science coexistent avec le réel sans qu'il y ait conflit : le miracle et l'irrationnel vont de soi.

Par contre, le fantastique ne peut pas exister au Moyen-Age où les mentalités acceptent le surnaturel comme une réalité. D'autre part, il est complètement ignoré des siècles

classiques qui croient à la raison et qui opposent, aux croyances superstitieuses, un scepticisme absolu. La pensée des Lumières réduit la représentation du monde au réel rationnel et nie le surnaturel, qui survit encore, dans les récits merveilleux. Enfin, la science fait de formidables avancées et fleurissent les théories matérialistes (tout est matière et Dieu n'existe pas) et positivistes (toute connaissance doit s'en tenir aux faits). Ce n'est que dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup>, après l'écroulement des certitudes que la Révolution réalise et l'élargissement de l'inspiration à l'imaginaire exalté par le romantisme que l'on assiste au renouveau de l'irrationnel. En effet, face à cette modernité rationaliste, naît une grande inquiétude chez les écrivains, d'où un recours au fantastique, pour apporter une sorte d' « oxygénisation » au réel.

Il y a donc une science de référence à partir de laquelle se développe un récit fantastique. Mais, si, en levant le voile sur ce qui demeure inexpliqué, les découvertes scientifiques semblent réduire le champ de la littérature fantastique, elles tracent au contraire de nouvelles perspectives qui ouvrent sur l'inconnu. Ainsi la science, loin de le bloquer, offre-t-elle un terrain propice au fantastique. Celui-ci, en relativisant les avancées de la science, revendique la part de mystère, ce monde autre situé de l'autre côté du miroir.

Ainsi, la fin du XIX<sup>e</sup> est-elle partagée entre le positivisme triomphant dont les succès philosophiques se fondent sur les avancées prodigieuses de la science moderne et le retour en force de tout le refoulé antirationaliste, avec la vogue mondaine du magnétisme, de l'occultisme, de la théosophie et de l'astrologie. Le fantastique est une sorte de réponse à un monde ultra réaliste et rationalisé.

De nos jours, les mondes du merveilleux et du fantastique coexistent. Ils ont inspiré d'autres genres narratifs comme la science-fiction.

## 2. Extraits du corpus

Nous allons étudier le traitement du merveilleux et du fantastique, dans les œuvres de notre corpus, en passant en revue les thèmes les plus récurrents.

### 2.1. Le temps

#### 2.1.1 L'absence de repères temporels

Dans le merveilleux, et plus particulièrement dans celui des contes de fée, le passage de l'univers quotidien à un autre univers où le merveilleux a droit de cité, est marqué d'emblée par des formules comme : « il était une fois », « il y a longtemps, bien longtemps », « jadis », etc. L'époque reste volontairement imprécise, afin de faciliter le départ vers un monde lointain. En plaçant les événements narrés hors de toute actualité, l'auteur prévient toute assimilation réaliste. Ce n'est pas le cas du fantastique, où la nécessité d'un ancrage dans la réalité conduit le plus souvent l'écrivain à donner des repères temporels précis.

Le récit merveilleux se situe dans l'intemporel, dans un passé indéterminé et généralement lointain. Il en est de même de certains récits fantastiques, comme chez Poe : plusieurs nouvelles baignent dans un univers qui, bien qu'en apparence réel, est mystérieux, vague, lointain, relégué dans une sorte d'atemporalité, comme dans *Ligeia*.

#### 2.1.2 Les dérèglements du temps

Dans le récit merveilleux, il y a brouillage des repères temporels : le temps se dérègle (arrêt, répétition, etc.). Par exemple, dans *Alice au Pays des Merveilles*, le temps est sans cesse dérégulé. Pour certains personnages, comme le lapin blanc qui court avec sa montre à la main, le temps passe trop vite. Pour d'autres, comme le chapelier fou, il est suspendu et stagne à la même heure : il est toujours six heures.

#### Extrait : *Alice au Pays des Merveilles*, Carroll, p.35-37

*« Le Chapelier rompit le silence le premier. « Quel quantième du mois sommes-nous ? » dit-il en se tournant vers Alice. Il avait tiré sa montre de sa poche et la regardait d'un air inquiet, la secouant de temps à autre et l'approchant de son oreille.*

*Alice réfléchit un instant et répondit : « Le quatre. »*

*« Elle est de deux jours en retard, » dit le Chapelier avec un soupir.*

*(...) Alice avait regardé par-dessus son épaule avec curiosité : « Quelle singulière montre ! » dit-elle. « Elle marque le quantième du mois, et ne marque pas l'heure qu'il est ! »*

*« Et pourquoi marquerait-elle l'heure ? » murmura le Chapelier. « Votre montre marque-t-elle dans quelle année vous êtes ? »*

*« Non, assurément ! » répliqua Alice sans hésiter. « Mais c'est parce qu'elle reste à la même année pendant si longtemps. »*

*« Tout comme la mienne, » dit le Chapelier.*

*(...) « Avez-vous deviné l'énigme ? » dit le Chapelier, se tournant de nouveau vers Alice.*

*« Non, j'y renonce, » répondit Alice ; « quelle est la réponse ? »*

*« Je n'en ai pas la moindre idée, » dit le Chapelier.*

*« Ni moi non plus, » dit le Lièvre. « Alice soupira d'ennui. « Il me semble que vous pourriez mieux employer le temps, » dit-elle, « et ne pas le gaspiller à proposer des énigmes qui n'ont point de réponses. »*

« Si vous connaissiez le Temps aussi bien que moi, » dit le Chapelier, « vous ne parleriez pas de le gaspiller. On ne gaspille pas quelqu'un. »

« Je ne vous comprends pas, » dit Alice.

« Je le crois bien, » répondit le Chapelier, en secouant la tête avec mépris ; « je parie que vous n'avez jamais parlé au Temps. »

« Cela se peut bien, » répliqua prudemment Alice, « mais je l'ai souvent mal employé. »

« Ah ! voilà donc pourquoi ! Il n'aime pas cela, » dit le Chapelier. « Mais si seulement vous saviez le ménager, il ferait de la pendule tout ce que vous voudriez. Par exemple, supposons qu'il soit neuf heures du matin, l'heure de vos leçons, vous n'auriez qu'à dire tout bas un petit mot au Temps, et l'aiguille partirait en un clin d'œil pour marquer une heure et demie, l'heure du dîner. »

(« Je le voudrais bien, » dit tout bas le Lièvre.)

« Cela serait très agréable, certainement, » dit Alice d'un air pensif ; « mais alors – je n'aurais pas encore faim, comprenez donc. »

« Peut-être pas d'abord, » dit le Chapelier ; « mais vous pourriez retenir l'aiguille à une heure et demie aussi longtemps que vous voudriez. »

« Est-ce comme cela que vous faites, vous ? » demanda Alice.

Le Chapelier secoua tristement la tête.

« Hélas ! non, » répondit-il, « nous nous sommes querellés au mois de mars dernier, un peu avant qu'il devînt fou. » (Il montrait le Lièvre du bout de sa cuiller.)

(...) « Et, depuis lors, » continua le Chapelier avec tristesse, « le Temps ne veut rien faire de ce que je lui demande. Il est toujours six heures maintenant. »

Une brillante idée traversa l'esprit d'Alice. « Est-ce pour cela qu'il y a tant de tasses à thé ici ? » demanda-t-elle.

« Oui, c'est cela, » dit le Chapelier avec un soupir ; « il est toujours l'heure du thé, et nous n'avons pas le temps de laver la vaisselle dans l'intervalle. »

### **2.1.3 Les moments privilégiés**

#### **2.1.3.1 La nuit**

Dans la littérature occidentale, la nuit s'est donnée comme le lieu de l'inquiétude (la peur du noir), de l'inconnu et des illusions. C'est la nuit que le sommeil engendre rêves ou cauchemars et que l'esprit imagine monstres et chimères. La nuit révèle aussi une attraction singulière entre le monde des morts et celui des vivants. C'est pourquoi, le fantastique privilégie des moments particuliers comme le crépuscule ou la nuit, ou tout état rappelant la nuit : pénombre, brouillard, tempête, orage, etc.

Dans *Effet de nuit*, Verlaine présente un paysage nocturne, où est dressé un gibet, vers lequel marchent des condamnés. Il réussit à créer un climat fantastique, en écrivant la scène à la manière des peintres et en utilisant toute une symbolique du macabre. Il nous plonge dans les ténèbres du Moyen-Âge, où la mort est omniprésente et, par-là, illustre tout son pessimisme.

#### **Extrait : « Effet de nuit », in Œuvres complètes, t.1, Verlaine, p.10**

« La nuit. La pluie. Un ciel blafard que déchiquette  
De flèches et de tours à jour la silhouette  
D'une ville gothique éteinte au lointain gris.  
La plaine. Un gibet plein de pendus rabougris  
Secoués par le bec avide des corneilles  
Et dansant dans l'air noir des giques nonpareilles,  
Tandis, que leurs pieds sont la pâture des loups.  
Quelques buissons d'épine épars, et quelques houx

*Dressant l'horreur de leur feuillage à droite, à gauche,  
Sur le fuligineux fouillis d'un fond d'ébauche.  
Et puis, autour de trois livides prisonniers  
Qui vont pieds nus, un gros de hauts pertuisaniers  
En marche, et leurs fers droits, comme des fers de herse,  
Luisent à contresens des lances de l'averse. »*

Dans *Arria Marcella* de Gautier, le basculement dans le fantastique se fait aussi à la faveur de la nuit. Rappelons l'intrigue : Trois jeunes gens visitent le musée de Studj à Naples. Le plus jeune des trois, très romantique, Octavien, reste pétrifié devant l'empreinte d'un corps de femme dans un morceau de cendre. Ensuite, ils visitent les ruines de Pompéi. Le soir, ne trouvant pas le sommeil, Octavien retourne sur le site archéologique.

### Extrait : « *Arria Marcella* », in *Romans et Contes*, Gautier, p.149-151

*« Octavien, qui avait souvent laissé son verre plein devant lui, ne voulant pas troubler par une ivresse grossière l'ivresse poétique qui bouillonnait dans son cerveau, sentit à l'agitation de ses nerfs que le sommeil ne lui viendrait pas, et sortit de l'osteria à pas lents pour rafraîchir son front et calmer sa pensée à l'air de la nuit.*

*Ses pieds, sans qu'il en eût conscience, le portèrent à l'entrée par laquelle on pénètre dans la ville morte ; il déplaça la barre de bois qui la ferme et s'engagea au hasard dans les décombres.*

*La lune illuminait de sa lueur blanche les maisons pâles, divisant les rues en deux tranches de lumière argentée et d'ombre bleuâtre. Ce jour nocturne, avec ses teintes ménagées, dissimulait la dégradation des édifices. L'on ne remarquait pas, comme à la clarté crue du soleil, les colonnes tronquées, les façades sillonnées de lézardes, les toits effondrés par l'éruption ; les parties absentes se complétaient par la demi-teinte, et un rayon brusque, comme une touche de sentiment dans l'esquisse d'un tableau, indiquait tout un ensemble écroulé. Les génies taciturnes de la nuit semblaient avoir réparé la cité fossile pour quelque représentation d'une vie fantastique.*

*Quelquefois même Octavien crut voir se glisser de vagues formes humaines dans l'ombre ; mais elles s'évanouissaient dès qu'elles atteignaient la portion éclairée. De sourds chuchotements, une rumeur indéfinie, voltigeaient dans le silence. Notre promeneur les attribua d'abord à quelque papillonnement de ses yeux, à quelque bourdonnement de ses oreilles, – ce pouvait être aussi un jeu d'optique, un soupir de la brise marine, ou la fuite à travers les orties d'un lézard ou d'une couleuvre, car tout vit dans la nature, même la mort, tout bruit, même le silence.*

*Cependant il éprouvait une espèce d'angoisse involontaire, un léger frisson, qui pouvait être causé par l'air froid de la nuit, et faisait frémir sa peau. Il retourna deux ou trois fois la tête ; il ne se sentait plus seul comme tout à l'heure dans la ville déserte. Ses camarades avaient-ils eu la même idée que lui, et le cherchaient ils à travers ces ruines ? Ces formes entrevues, ces bruits indistincts de pas, était-ce Max et Fabio marchant et causant, et disparus à l'angle d'un carrefour ? Cette explication toute naturelle, Octavien comprenait à son trouble qu'elle n'était pas vraie, et les raisonnements qu'il faisait là-dessus à part lui ne le convainquaient pas. La solitude et l'ombre s'étaient peuplées d'êtres invisibles qu'il dérangeait ; il tombait au milieu d'un mystère, et l'on semblait attendre qu'il fût parti pour commencer. Telles étaient les idées extravagantes qui lui traversaient la cervelle et qui prenaient beaucoup de vraisemblance de l'heure, du lieu et de mille détails alarmants que comprendront ceux qui se sont trouvés de nuit dans quelque vaste ruine.*

*En passant devant une maison qu'il avait remarquée pendant le jour et sur laquelle la lune donnait en plein, il vit, dans un état d'intégrité parfaite, un portique dont il avait cherché à rétablir l'ordonnance : quatre colonnes d'ordre dorique cannelées jusqu'à mi-hauteur, et le fût enveloppé comme d'une draperie pourpre d'une teinte de minium, soutenaient une cimaise colorée d'ornements polychromes, que le décorateur semblait avoir achevée hier (...). La maison s'était exhauscée d'un étage, et le toit de tuiles dentelé d'un acrotère de bronze projetait son profil intact sur le bleu léger du ciel où pâlassaient quelques étoiles.*

*Cette restauration étrange, faite de l'après-midi au soir par un architecte inconnu, tourmentait beaucoup Octavien, sûr d'avoir vu cette maison le jour même dans un fâcheux état de ruine. Le mystérieux reconstruteur avait travaillé bien vite, car les habitations voisines avaient le même aspect récent et neuf ; tous les piliers étaient coiffés de leurs chapiteaux ; pas une pierre, pas une brique, pas une pellicule de stuc, pas une écaille de peinture ne manquaient aux parois luisantes des façades, et par l'interstice des péristyles on entrevoyait, autour du bassin de marbre du cavædium, des lauriers roses et blancs, des myrtes et des grenadiers. Tous les historiens*

s'étaient trompés ; l'éruption n'avait pas eu lieu, ou bien l'aiguille du temps avait reculé de vingt heures séculaires sur le cadran de l'éternité.

Octavien, surpris au dernier point, se demanda s'il dormait tout debout et marchait dans un rêve. »

### 2.1.3.2. Minuit, heure symbolique

Minuit est une heure symbolique dans les récits merveilleux et dans les récits fantastiques. C'est l'heure du secret, de l'ombre et du silence, de l'improbable et de l'imprévu. C'est l'heure des métamorphoses, l'heure où souvent des événements horribles ou magiques se produisent.

Par exemple, dans *Cendrillon*, minuit est l'heure où l'enchantement est rompu. En effet, Cendrillon, est parée, par la magie de sa marraine-fée, d'une magnifique robe et de pantoufles de vair et est dotée d'un carrosse et de serviteurs qui n'existeront que jusqu'à minuit.

#### Extrait : « Cendrillon », in Contes, Perrault, p.36

*« Le lendemain, les deux sœurs furent au bal, et Cendrillon aussi, mais encore plus parée que la première fois. Le fils du roi fut toujours auprès d'elle, et ne cessa de lui conter des douceurs. La jeune demoiselle ne s'ennuyait point, et oublia ce que sa marraine lui avait recommandé, de sorte qu'elle entendit sonner le premier coup de minuit, lorsqu'elle ne croyait pas qu'il fût encore onze heures : elle se leva, et s'enfuit aussi légèrement qu'aurait fait une biche. Le prince la suivit, mais il ne put l'attraper. Elle laissa tomber une de ses pantoufles de vair, que le prince ramassa bien soigneusement. Cendrillon arriva chez elle, bien essoufflée, sans carrosse, sans laquais, et avec ses méchants habits ; rien ne lui étant resté de toute sa magnificence, qu'une de ses petites pantoufles, la pareille de celle qu'elle avait laissée tomber. On demanda aux gardes de la porte du palais s'ils n'avaient point vu sortir une princesse : ils dirent qu'ils n'avaient vu sortir personne qu'une jeune fille fort mal vêtue, et qui avait plus l'air d'une paysanne que d'une demoiselle. »*

Minuit est une heure magique et effrayante. Elle est aussi l'heure des transformations, des sabbats de sorcières et d'autres loups garous. C'est vers minuit que l'ogre du *Petit Poucet* se relève, avec la ferme intention de manger les sept frères. C'est encore à minuit que tout est terminé pour la petite sirène du conte d'Andersen.

#### Extrait : « La Petite Sirène », in Contes, Andersen, p.119

*« Le jour de la noce de celui qu'elle aimait, elle devait mourir et se changer en écume. La joie régnait partout ; des hérauts annoncèrent les fiançailles dans toutes les rues au son des trompettes. Dans la grande église, une huile parfumée brûlait dans des lampes d'argent, les prêtres agitaient les encensoirs ; les deux fiancés se donnèrent la main et reçurent la bénédiction de l'évêque. Habillée de soie et d'or, la petite sirène assistait à la cérémonie ; mais elle ne pensait qu'à sa mort prochaine et à tout ce qu'elle avait perdu dans ce monde.*

*Le même soir, les deux jeunes époux s'embarquèrent au bruit des salves d'artillerie. Tous les pavillons flottaient, au milieu du vaisseau se dressait une tente royale d'or et de pourpre, où l'on avait préparé un magnifique lit de repos. Les voiles s'enflèrent, et le vaisseau glissa légèrement sur la mer limpide.*

*À l'approche de la nuit, on alluma des lampes de diverses couleurs, et les marins se mirent à danser joyeusement sur le pont. La petite sirène se rappela alors la soirée où, pour la première fois, elle avait vu le monde des hommes. Elle se mêla à la danse, légère comme une hirondelle, et elle se fit admirer comme un être surhumain. Mais il est impossible d'exprimer ce qui se passait dans son cœur ; au milieu de la danse elle pensait à celui pour qui elle avait quitté sa famille et sa patrie, sacrifié sa voix merveilleuse et subi des tourments inouïs. Cette nuit était la dernière où elle respirait le même air que lui, où elle pouvait regarder la mer profonde et le ciel étoilé. Une nuit éternelle, une nuit sans rêve l'attendait, puisqu'elle n'avait pas une âme immortelle. Jusqu'à minuit la joie et la gaieté régnèrent autour d'elle ; elle-même riait et dansait, la mort dans le cœur.*

*Enfin le prince et la princesse se retirèrent dans leur tente : tout devint silencieux, et le pilote resta seul debout devant le gouvernail. La petite sirène, appuyée sur ses bras blancs au bord du navire, regardait vers l'orient, du côté de l'aurore ; elle savait que le premier rayon du soleil allait la tuer. »*

## 2.2. L'espace

Dans le récit merveilleux, on retrouve, sur le plan géographique, la même imprécision que sur le plan temporel. Mais, on constate la récurrence de certains motifs : les faits se situent souvent dans des paysages typiques (château, forêt, etc.). La forêt mystérieuse et profonde est le principal lieu d'action du récit merveilleux. C'est là que le héros se perd ou rencontre des dangers. Pour de nombreux folkloristes, la forêt est une représentation de la nuit. Dans l'imaginaire et la culture collective, le château est le deuxième lieu privilégié du récit merveilleux. La fontaine ou la source sont des lieux où résident des êtres fabuleux comme *Les Fées* de Perrault. Les faits peuvent aussi se situer dans des lieux de pure fantaisie (pays lointains et étrangers au lecteur) ou bien dans des paysages irréels dans lesquels les couleurs, les formes, les échelles s'éloignent totalement de la réalité. D'autre part, il y a aussi brouillage des repères spatiaux ; les repères géographiques s'effacent. Enfin, Le merveilleux est hyperbolique : les unités de mesure sont beaucoup plus grandes que celles que l'on connaît dans le monde réel ; tout y est exagérément décrit. Les lieux détiennent des pouvoirs et sont dotés d'une âme.

Dans un récit fantastique, au départ, le cadre est réaliste, les lieux sont réels, voire familiers. Mais, les faits se situent le plus souvent dans des lieux inquiétants (cimetière, vieille bâtisse, château abandonné, lande déserte, etc.) ou maudits. Parmi ceux-ci figurent les eaux, celles des fleuves, des lacs ou des océans. En effet, dans les eaux, l'homme se retrouve hors de son élément naturel et est sujet à la pesanteur de ses angoisses et de sa solitude, surtout devant l'immensité marine, parce qu'elle est le lieu privilégié du non-identifiable : on ne sait pas ce qu'il y a en dessous. D'autre part, la tempête a tendance à changer la mer en un monstre engloutisseur (épaves, naufrages, etc.).

Dans *L'Auberge* de Maupassant, le cadre du conte est un lieu très isolé, perdu dans les montagnes enneigées.

### Extrait : « L'Auberge », in *Le Horla*, Maupassant, p.86

*« Pareille à toutes les hôtelleries de bois plantées dans les Hautes-Alpes, au pied des glaciers, dans ces couloirs rocheux et nus qui coupent les sommets blancs des montagnes, l'auberge de Schwarenbach sert de refuge aux voyageurs qui suivent le passage de la Gemmi.*

*Pendant six mois elle reste ouverte, habitée par la famille de Jean Hauser ; puis, dès que les neiges s'amoncellent, emplissant le vallon et rendant impraticable la descente sur Loèche, les femmes, le père et les trois fils s'en vont, et laissent pour garder la maison le vieux guide Gaspard Hari avec le jeune guide Ulrich Kunsj, et Sam, le gros chien de montagne.*

*Les deux hommes et la bête demeurent jusqu'au printemps dans cette prison de neige, n'ayant devant les yeux que la pente immense et blanche du Balmhorn, entourés de sommets pâles et luisants, enfermés, bloqués, ensevelis sous la neige qui monte autour d'eux, enveloppe, étreint, écrase la petite maison, s'amoncelle sur le toit, atteint les fenêtres et mure la porte.*

*C'était le jour où la famille Hauser allait retourner à Loèche, l'hiver approchant et la descente devenant périlleuse.*

*Trois mulets partirent en avant, chargés de hardes et de bagages et conduits par les trois fils. Puis la mère, Jeanne Hauser et sa fille Louise montèrent sur un quatrième mulet, et se mirent en route à leur tour.*

*Le père les suivait accompagné des deux gardiens qui devaient escorter la famille jusqu'au sommet de la descente.*

*Ils contournèrent d'abord le petit lac, gelé maintenant au fond du grand trou de rochers qui s'étend devant l'auberge, puis ils suivirent le vallon clair comme un drap et dominé de tous côtés par des sommets de neige. Une averse de soleil tombait sur ce désert blanc éclatant et glacé, l'allumait d'une flamme aveuglante et froide ; aucune vie n'apparaissait dans cet océan des monts ; aucun mouvement dans cette solitude démesurée ; aucun bruit n'en troublait le profond silence. »*

C'est dans ce refuge alpin isolé que va survenir un étrange évènement. Après la disparition inexplicable du vieux Gaspard Hari, la solitude et l'angoisse vont pousser le jeune Ulrich à la folie. Notons que, dans la description du lieu, Maupassant a fait allusion au fantastique : en effet, le sentier qui le relie au village d'en bas « *va, serpentant, tournant sans cesse été revenant, fantastique et merveilleux, le long de la montagne droite* » (p.87). L'aspect surnaturel est renforcé par l'abondance de détails réalistes.

Le château est un autre lieu privilégié des récits fantastiques. Par exemple, dans *Le Portrait ovale* de Poe, l'action se déroule dans un château, mystérieusement vide, à l'architecture bizarre et avec une foule de recoins. De plus, l'obscurité y est percée par la lumière de candélabres, créant des zones d'ombres propice à l'illusion d'optique ; la lumière des bougies est vacillante ; il est minuit. Tous les ingrédients sont là pour l'apparition d'un élément fantastique : le narrateur a l'impression de voir une personne vivante dans le cadre.

#### **Extrait : « Le portrait ovale », in *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Edgar Poe, p.187**

*« Le château dans lequel mon domestique s'était avisé de pénétrer de force, plutôt que de me permettre, déplorablement blessé comme je l'étais, de passer une nuit en plein air, était un de ces bâtiments, mélange de grandeur et de mélancolie, qui ont si longtemps dressé leurs fronts sourcilleux au milieu des Apennins, aussi bien dans la réalité que dans l'imagination de mistress Radcliffe. Selon toute apparence, il avait été temporairement et tout récemment abandonné. Nous nous installâmes dans une des chambres les plus petites et les moins somptueusement meublées. Elle était située dans une tour écartée du bâtiment. Sa décoration était riche, mais antique et délabrée. Les murs étaient tendus de tapisseries et décorés de nombreux trophées héraldiques de toute forme, ainsi que d'une quantité vraiment prodigieuse de peintures modernes, pleines de style, dans de riches cadres d'or d'un goût arabesque. Je pris un profond intérêt, – ce fut peut-être mon délire qui commençait qui en fut cause, – je pris un profond intérêt à ces peintures qui étaient suspendues non seulement sur les faces principales des murs, mais aussi dans une foule de recoins que la bizarre architecture du*

*château rendait inévitables ; si bien que j'ordonnai à Pedro de fermer les lourds volets de la chambre, – puisqu'il faisait déjà nuit, – d'allumer un grand candélabre à plusieurs branches placé près de mon chevet, et d'ouvrir tout grands les rideaux de velours noir garnis de crépines qui entouraient le lit. Je désirais que cela fût ainsi, pour que je pusse au moins, si je ne pouvais pas dormir, me consoler alternativement par la contemplation de ces peintures et par la lecture d'un petit volume que j'avais trouvé sur l'oreiller et qui en contenait l'appréciation et l'analyse.*

*Je lus longtemps, – longtemps ; – je contemplai religieusement, dévotement ; les heures s'envolèrent, rapides et glorieuses, et le profond minuit arriva. La position du candélabre me déplaisait, et, étendant la main avec difficulté pour ne pas déranger mon valet assoupi, je plaçai l'objet de manière à jeter les rayons en plein sur le livre.*

*Mais l'action produisit un effet absolument inattendu. Les rayons des nombreuses bougies (car il y en avait beaucoup) tombèrent alors sur une niche de la chambre que l'une des colonnes du lit avait jusque-là couverte d'une ombre profonde. J'aperçus dans une vive lumière une peinture qui m'avait d'abord échappé. »*

Dans *La Chute de la Maison Usher*, Poe va même plus loin, pour créer une atmosphère propice au fantastique : il donne à un bâtiment le rôle de personnage important en nous le dérivant comme une personne, au même titre que les membres de la famille Usher.

**Extrait : « La Chute de la Maison Usher », in Nouvelles Histoires extraordinaires, Edgar Poe, p.57-58**

*« Pendant toute une journée d'automne, journée fuligineuse, sombre et muette, où les nuages pesaient lourds et bas dans le ciel, j'avais traversé seul et à cheval une étendue de pays singulièrement lugubre, et enfin, comme les ombres du soir approchaient, je me trouvai en vue de la mélancolique Maison Usher. Je ne sais comment cela se fit, – mais, au premier coup d'œil que je jetai sur le bâtiment, un sentiment d'insupportable tristesse pénétra mon âme. Je dis insupportable, car cette tristesse n'était nullement tempérée par une parcelle de ce sentiment dont l'essence poétique fait presque une volupté, et dont l'âme est généralement saisie en face des images naturelles les plus sombres de la désolation et de la terreur. Je regardais le tableau placé devant moi, et, rien qu'à voir la maison et la perspective caractéristique de ce domaine, – les murs qui avaient froid, – les fenêtres semblables à des yeux distraits, – quelques bouquets de joncs vigoureux, – quelques troncs d'arbres blancs et dépéris, – j'éprouvais cet entier affaissement d'âme qui, parmi les sensations terrestres, ne peut se mieux comparer qu'à l'arrière-rêverie du mangeur d'opium, – à son navrant retour à la vie journalière, – à l'horrible et lente retraite du voile. C'était une glace au cœur, un abattement, un malaise, – une irrémédiable tristesse de pensée qu'aucun aiguillon de l'imagination ne pouvait raviver ni pousser au grand.*

*Qu'était donc, – je m'arrêtai pour y penser, – qu'était donc ce je ne sais quoi qui m'énervait ainsi en contemplant la Maison Usher ? C'était un mystère tout à fait insoluble, et je ne pouvais pas lutter contre les pensées ténébreuses qui s'amoncelaient sur moi pendant que j'y réfléchissais. Je fus forcé de me rejeter dans cette conclusion peu satisfaisante, qu'il existe des combinaisons d'objets naturels très simples qui ont la puissance de nous affecter de cette sorte, et que l'analyse de cette puissance gît dans des considérations où nous perdrons pied. Il était possible, pensais-je, qu'une simple différence dans l'arrangement des matériaux de la décoration, des détails du tableau, suffit pour modifier, pour annihiler peut-être cette puissance d'impression douloureuse ; et, agissant d'après cette idée, je conduisis mon cheval vers le bord escarpé d'un noir et lugubre étang, qui, miroir immobile, s'étalait devant le bâtiment ; et je regardai – mais avec un frisson plus pénétrant encore que la première fois – les images répercutées et renversées des joncs grisâtres, des troncs d'arbres sinistres, et des fenêtres semblables à des yeux sans pensée. »*

## **2.3. Les personnages**

### **2.3.1. Les personnages humains**

Dans les récits merveilleux, les personnages humains n'ont pas beaucoup d'épaisseur : ce sont des types qui correspondent à des fonctions bien définies. Ils appartiennent à une société artificielle et figée, où ils sont définis par leur place ou leur rang (le Roi, la Reine, le Prince, etc.), sans y être nommés autrement que par un surnom qui les caractérise (Cendrillon, Blanche-Neige, etc.). D'autre part, les personnages peuvent être des enfants-héros, comme dans *Le Petit Chaperon rouge*, *Le Petit Poucet*, etc. Lorsque les personnages sont décrits, ils le sont presque uniquement physiquement. Les procédés utilisés relèvent de l'hyperbole et nous éloignent encore plus de la réalité telle qu'on la connaît (beauté exceptionnelle, rien de plus beau au monde, etc.). Lorsqu'ils sont décrits psychologiquement, cela est fait de même : leurs qualités et leurs traits de caractère sont renforcés au dernier point ; ils sont d'une intensité anormale et incroyable. Ce type de description contribue à renforcer la distance entre l'univers du conte et le réel.

Avec l'aide d'objets magiques (bottes de sept lieux, miroir magique, baguette magique, balai volant, potion magique, etc.) ou d'êtres surnaturels (fées, sorcières, etc.), les êtres humains peuvent trouver richesse et bonheur. Mais, si la magie est bénéfique pour ceux qui le méritent, elle s'avère maléfique pour les cupides et les envieux qu'elle châtie sans pitié. (Voir *Les Fées* de Perrault)

Dans le fantastique, les personnages ne sont pas non plus très décrits. Ainsi, par exemple, dans *Le Horla*, le narrateur ne donne aucun indice concernant son identité. C'est un homme,

normand, rentier, cultivé et curieux. Les personnages sont des caractères plutôt statiques. Ils sont, comme dans le merveilleux, caractérisés par leurs actions et sont décrits en fonction de celles-ci. Ainsi, dans *Avatar*, le portrait du Dr Balthazar Cherbonneau, spécialiste en métépsychose, a des qualités spéciales qui le lient au fantastique.

### **2.3.2. Les personnages magiques**

A côté des personnages humains, les récits merveilleux sont peuplés de personnages magiques. On distingue, parmi eux, les bienfaiteurs (les fées, les magiciens et tous les adeptes de la magie blanche) et les malfaisants (sorciers et tous les adeptes de la magie noire).

Parmi les bienfaiteurs, on rencontre surtout les fées, comme dans les *Contes* de Perrault. Celles-ci sont dotées d'un pouvoir surnaturel : elles métamorphosent (Cf. *Cendrillon* ou *Les Fées*), elles accomplissent les vœux qu'elles formulent (Cf. *La Belle au bois dormant*), elles changent le destin des héros (Cf. *Riquet à la houppe* ou *Cendrillon*). Mais, Perrault les humanise beaucoup : elles peuvent échouer (Cf. *Peau d'âne*) ou ne peuvent pas effacer ce qu'une aînée a fait (Cf. *La Belle au bois dormant*). Elles peuvent transformer les choses et les personnes, changer la situation, etc., en utilisant la magie, grâce à leur baguette magique. Dans *Cendrillon*, la fée change une citrouille en chariot magnifique et des souris en attelage. Dans *Fées*, la fée métamorphose les paroles en diamants ou en serpents. Les fées peuvent aussi quelquefois donner des pouvoirs à un héros : Dans *Riquet à la Houppe*, la fée compense la stupidité de l'héroïne par le don de pouvoir rendre beau celui qui lui plaira et la laideur du prince par la possibilité de donner de l'esprit à la personne aimée. Mais, elles peuvent aussi infliger des traits méchants, comme la stupidité et la laideur. Elle peut aussi modérer le destin humain. Par exemple, dans *La Belle au bois dormant*, la fée répare la mort prédite en la modérant en sommeil de cent ans. Mais, les fées sont parfois ambiguës, parfois sorcières et peuvent jeter un mauvais sort, comme dans ce même conte.

Parmi les malfaisants, on rencontre surtout les sorcières. Ce sont en général des vieilles femmes, laides (nez crochu, menton pointu), méchantes et jalouses. Elles utilisent la magie pour tourmenter les enfants et les jeunes gens : elles jettent des sorts (Cf. *La Belle au Bois dormant*) et ont des pouvoirs de transformation. Elles possèdent des animaux répugnants dotés de parole (corbeau, crapaud, etc.) et des accessoires magiques (balai volant pour se déplacer ; chaudron pour préparer des potions magiques, etc.). Si chez Perrault, la sorcière conserve son image diabolique, chez Andersen, ses traits s'adoucissent un peu : dans *La petite Poucette*, elle aide une femme en mal d'enfant ; dans *Le Briquet*, elle enrichit un soldat revenu du front. Mais, dans *La Petite sirène*, elle reste cruelle.

A côté de ces principaux personnages magiques, on rencontre beaucoup d'autres personnages qui ressortissent du merveilleux et qui sont employés soit dans le merveilleux soit dans le fantastique en poésie. Par exemple, Andersen recourt au merveilleux du folklore danois à travers les nixes, les trolls, les gargouilles, les elfes, les ondins et les dryades et Apollinaire recourt au merveilleux allemand avec la Lorelei, les nixes, les nicettes, Merlin, Viviane, Simon le mage, les tziganes, etc. Chez ce poète, le réel, comme par enchantement, glisse souvent vers le fantastique.

Notons enfin que le merveilleux crée un monde manichéen. En effet, les personnages, qu'ils soient magiques ou humains, sont unidimensionnels : ils sont soit gentils, soit méchants. Leur passé et leur psychologie est sans importance, car tout l'intérêt du récit réside dans l'action et dans son caractère merveilleux.

### 2.3.3. La personnification et l'anthropomorphisme

Dans les récits merveilleux, les objets, les végétaux ou les animaux peuvent être dotés de la pensée et de la voix, et donc être le personnage principal du récit. En effet, la personnification (Voir [Le saviez-vous N°5](#)), en est un élément constant. Tout prend vie : les frontières entre l'humain, l'animal et l'inanimé n'existent plus.

Le plus souvent, Andersen les utilisent pour mettre à nu les rouages du pouvoir et les tréfonds de la nature humaine. Notons qu'il se met en scène dans la plupart de ses contes, comme dans *Le Rossignol* (symbole de la liberté d'expression du poète), ou bien *Le Vilain petit canard*. Dans l'extrait suivant, *La grosse aiguille*, le personnage principal est une aiguille à repriser, fort fière, toute droite, mais qui finit par se faire écraser sous la roue d'une charrette.

#### Extrait : « La Grosse Aiguille », in Contes, Andersen, p.41-43

*« Il y avait un jour une aiguille à repriser : elle se trouvait elle-même si fine qu'elle s'imaginait être une aiguille à coudre. « Maintenant, faites bien attention, et tenez-moi bien, dit la grosse aiguille aux doigts qui allaient la prendre. Ne me laissez pas tomber ; car, si je tombe par terre, je suis sûre qu'on ne me retrouvera jamais. Je suis si fine !*

*– Laisse faire, dirent les doigts, et ils la saisirent par le corps.*

*– Regardez un peu ; j'arrive avec ma suite, » dit la grosse aiguille en tirant après elle un long fil ; mais le fil n'avait point de nœud.*

*Les doigts dirigèrent l'aiguille vers la pantoufle de la cuisinière : le cuir en était déchiré dans la partie supérieure, et il fallait le raccommoder.*

*« Quel travail grossier ! dit l'aiguille ; jamais je ne pourrai traverser : je me brise, je me brise. »*

*Et en effet elle se brisa.*

*« Ne l'ai-je pas dit ? s'écria-t-elle ; je suis trop fine.*

*– Elle ne vaut plus rien maintenant, » dirent les doigts.*

*Pourtant ils la tenaient toujours. La cuisinière lui fit une tête de cire, et s'en servit pour attacher son fichu.*

*« Me voilà devenue broche ! dit l'aiguille. Je savais bien que j'arriverais à de grands honneurs. Lorsqu'on est quelque chose, on ne peut manquer de devenir quelque chose. »*

*Et elle se donnait un air aussi fier que le cocher d'un carrosse d'apparat, et elle regardait de tous côtés.*

*(...) Un jour, elle sentit quelque chose à côté d'elle, quelque chose qui avait un éclat magnifique, et que l'aiguille prit pour un diamant. C'était un tesson de bouteille. L'aiguille lui adressa la parole, parce qu'il luisait et se présentait comme une broche.*

*« Vous êtes sans doute un diamant ?*

*– Quelque chose d'approchant. »*

*Et alors chacun d'eux fut persuadé que l'autre était d'un grand prix. Et leur conversation roula principalement sur l'orgueil qui règne dans le monde.*

*(...) Un jour, des gamins vinrent fouiller dans le ruisseau. Ils cherchaient de vieux clous, des liards et autres richesses pareilles. Le travail n'était pas ragoûtant ; mais que voulez-vous ? ils y trouvaient leur plaisir, et chacun prend le sien où il le trouve.*

*« Oh ! la, la ! s'écria l'un d'eux en se piquant à l'aiguille. En voilà une gueuse !*

*– Je ne suis pas une gueuse ; je suis une demoiselle distinguée, » dit l'aiguille. »*

Tous les personnages d'Andersen, qu'ils soient humains, animaux, végétaux ou objets, sont investis d'une vie où se mêlent joies et peines, tristesses et peurs. Mais, s'ils sont soumis aux aléas du destin, le poète leur confère l'aptitude de donner un sens à ce qui leur arrive et de se remettre en question.

Chez Carroll, la personnification est aussi omniprésente. Citons les principaux animaux personnifiés : un lapin (peureux et colérique), un lièvre (fou), une souris (énorme,

sèche et autoritaire), une chatte (douce, mais chasseuse hors pair), un chat (charmant et mystérieux), une chenille (symbole de métamorphose), un pigeon (vindicatif), un loir (paresseux et toujours endormi) et un dodo (bègue). Certains sont des caricatures de personnages réels, comme par exemple : la souris qui est la caricature de Miss Prikett, la gouvernante d'Alice Liddell qui a inspiré ce récit, et le dodo celle de Carroll lui-même. Donnons le portrait de la chenille bleue qui La chenille bleue évoque l'image d'un sage en pleine réflexion et qui pousse Alice à s'interroger sur son identité. De plus, chez Carroll, des notions abstraites, tels que le temps, sont personnifiées, comme nous l'avons vu dans l'extrait proposé précédemment (2.1.2.).

### Extrait : Alice au pays des merveilles, Carroll, p.20-21

*« Elle se dressa sur la pointe des pieds, et, glissant les yeux par-dessus le bord du champignon, ses regards rencontrèrent ceux d'une grosse chenille bleue assise au sommet, les bras croisés, fumant tranquillement une longue pipe turque sans faire la moindre attention à elle ni à quoi que ce fût.*

*(...) La Chenille et Alice se considérèrent un instant en silence. Enfin la Chenille sortit le houka de sa bouche, et lui adressa la parole d'une voix endormie et traînante.*

*« Qui êtes-vous ? » dit la Chenille. Ce n'était pas là une manière encourageante d'entamer la conversation. Alice répondit, un peu confuse :*

*« Je – je le sais à peine moi-même quant à présent. Je sais bien ce que j'étais en me levant ce matin, mais je crois avoir changé plusieurs fois depuis. »*

*« Qu'entendez-vous par là ? » dit la Chenille d'un ton sévère. « Expliquez-vous. »*

*« Je crains bien de ne pouvoir pas m'expliquer, » dit Alice, « car, voyez-vous, je ne suis plus moi-même. »*

*« Je ne vois pas du tout, » répondit la Chenille.*

*« J'ai bien peur de ne pouvoir pas dire les choses plus clairement, » répliqua Alice fort poliment ; « car d'abord je n'y comprends rien moi-même. Grandir et rapetisser si souvent en un seul jour, cela embrouille un peu les idées. »*

*« Pas du tout, » dit la Chenille.*

*« Peut-être ne vous en êtes-vous pas encore aperçue, » dit Alice. « Mais quand vous deviendrez chrysalide, car c'est ce qui vous arrivera, sachez-le bien, et ensuite papillon, je crois bien que vous vous sentirez un peu drôle, qu'en dites-vous ? »*

*« Pas du tout, » dit la Chenille.*

*« Vos sensations sont peut-être différentes des miennes, » dit Alice. « Tout ce que je sais, c'est que cela me semblerait bien drôle à moi. »*

*« À vous ! » dit la Chenille d'un ton de mépris. « Qui êtes-vous ? »*

Dans le fantastique en poésie, l'anthropomorphisme (Voir [Clin d'œil N°2](#)), plus général que la personnification, est très utilisé. Il permet, le plus souvent, au poète, une transfiguration métaphorique et fantastique d'un paysage, comme dans *Charleroi* de Verlaine.

### Extrait : « Charleroi », in Œuvres complètes, t.1, Verlaine, p.85-86

*« Dans l'herbe noire  
Les Kobolds vont.  
Le vent profond  
Pleure, on veut croire.*

*Plutôt des bouges  
Que des maisons.  
Quels horizons  
De forges rouges !*

*Parfums sinistres ?  
Qu'est-ce que c'est ?  
Quoi bruissait  
Comme des sistres ?*

*Dans l'herbe noire  
Les Kobolds vont.  
Le vent profond  
Pleure, on veut croire. »*

*Quoi donc se sent ?  
L'avoine siffle.  
Un buisson gifle  
L'œil au passant.*

*On sent donc quoi ?  
Des gares tonnent,  
Les yeux s'étonnent,  
Où Charleroi ?*

*Sites brutaux !  
Oh ! votre haleine,  
Sueur humaine,  
Cris des métaux !*

Dans ce poème, le paysage qui se déroule devant les yeux du voyageur, est présenté comme doté de vie, grâce à l'animation du buisson, des métaux, des gares et de l'avoine. Cet anthropomorphisme transcrit l'angoisse du poète. D'autre part, la référence aux Kobolds, êtres mystiques et légendaires, ainsi que le mélange des époques (usines modernes et sœurs égyptiennes) donnent au paysage une dimension fantastique.

## **2.4. Les créatures**

Que ce soit dans le merveilleux ou dans le fantastique les créatures sont extrêmement nombreuses : créatures mythologiques (hydre, méduse, minotaure, etc.), créatures hybrides du monde médiéval (griffons, centaures, etc.), créatures merveilleuses (licornes, dragons, etc.), monstres, vampires, loups garous, meneurs de bêtes, morts-vivants, mais aussi fantômes, guérisseurs, ogres, Diable, etc. Dans le cadre de ce dossier, nous nous limiterons à trois types de créatures : les êtres hybrides, l'ogre et le Diable.

### **2.4.1. Les êtres hybrides**

Carroll complète son univers merveilleux en y ajoutant deux créatures : le Griffon et la Simili-tortue. Le Griffon, créature légendaire, présente dans différentes cultures, hybride de l'aigle et du lion, est peint chétif et condescendant. Carroll réalise ici la satire de la légende du griffon. Quant à la Simili-tortue, il s'agit d'une invention de Carroll qui se moque des coutumes culinaires de la bourgeoisie victorienne : en effet, la soupe à la tortue, symbole d'opulence, est très en vogue à l'époque. Il en fait un personnage bavard et savant.

Dans *Les Travailleurs de la mer*, Hugo raconte le combat de Gilliatt contre un adversaire étrange qu'il ne voit pas, mais qui enroule autour de son bras droit, puis de son torse, des lanières munies de ventouses. Dans cet extrait, il part d'une peinture objective de la réalité pour aboutir à une vision fantastique d'un monstre, en communiquant un sentiment d'épouvante à son lecteur.

#### **Extrait : Les Travailleurs de la mer, Hugo, p.242-243**

*« Tout à coup il se sentit saisir le bras. Ce qu'il éprouva en ce moment, c'est l'horreur indescriptible. Quelque chose qui était mince, âpre, plat, glacé, gluant et vivant venait de se tordre dans l'ombre autour de son bras nu. Cela lui montait vers la poitrine. C'était la pression d'une courroie et la poussée d'une vrille. En moins d'une seconde, on ne sait quelle spirale lui avait envahi le poignet et le coude et touchait l'épaule. La pointe fouillait sous son aisselle. Gilliatt se rejeta en arrière, mais put à peine remuer. Il était comme cloué. De sa main gauche restée libre il prit son couteau qu'il avait entre ses dents, et de cette main, tenant le couteau, s'arc-bouta au rocher, avec un effort désespéré pour retirer son bras. Il ne réussit qu'à inquiéter un peu la ligature, qui se resserra. Elle était souple comme le cuir, solide comme l'acier, froide comme la nuit. Une deuxième lanière, étroite et aiguë, sortit de la crevasse du roc. C'était comme une langue hors d'une gueule. Elle lécha épouvantablement le torse nu de Gilliatt, et tout à coup s'allongeant, démesurée et fine, elle s'appliqua sur sa peau et lui entourait tout le corps. En même temps, une souffrance inouïe, comparable à rien, soulevait les muscles crispés de Gilliatt. Il sentait dans sa peau des enfoncements ronds, horribles. Il lui semblait que d'innombrables lèvres, collées à sa chair, cherchaient à lui boire le sang. Une troisième lanière ondoyait hors du rocher, tâta Gilliatt, et lui fouetta les côtes comme une corde. Elle s'y fixa. L'angoisse, à son paroxysme, est muette, Gilliatt ne jetait pas un cri. Il y avait assez de jour pour qu'il pût voir les repoussantes formes appliquées sur lui. Une quatrième ligature, celle-ci rapide comme une flèche, lui sauta autour du ventre et s'y enroula. Impossible de couper ni d'arracher ces courroies visqueuses qui adhéraient étroitement au corps de Gilliatt et par quantités de points. Chacun de ces points était un foyer d'affreuse et bizarre douleur. C'était ce qu'on éprouverait si l'on se sentait avalé à la fois par une foule de bouches trop petites. Un cinquième allongement*

jaillit du trou. Il se superposa aux autres et vint se replier sur le diaphragme de Gilliatt. La compression s'ajoutait à l'anxiété ; Gilliatt pouvait à peine respirer. Ces lanières, pointues à leur extrémité, allaient s'élargissant comme des lames d'épée vers la poignée. Toutes les cinq appartenaient évidemment au même centre. Elles marchaient et rampaient sur Gilliatt. Il sentait se déplacer ces pressions obscures qui lui semblaient être des bouches. Brusquement une large viscosité ronde et plate sortit de dessous la crevasse. C'était le centre ; les cinq lanières s'y rattachaient comme des rayons à un moyeu ; on distinguait au côté opposé de ce disque immonde le commencement de trois autres tentacules, restés sous l'enfoncement du rocher. Au milieu de cette viscosité il y avait deux yeux qui regardaient. Ces yeux voyaient Gilliatt. Gilliatt reconnut la pieuvre. »

D'une pieuvre de grande dimension, Hugo finit par en faire un animal hybride (hydre, araignée ou caméléon), voire la représentation animale de deux maladies que sont le scorbut et la gangrène. C'est la mort à l'œuvre dans un corps encore vivant. De l'étrangeté inquiétante d'un monstre mou, Hugo nous fait voir la monstruosité. En déformant la réalité et en utilisant les phénomènes de projection et d'identification, il introduit le lecteur dans le domaine de l'indicible et du fantastique.

### **2.4.2. L'ogre**

L'ogre est un monstre (Voir [Clin d'œil N°3](#)) imaginaire, à la taille géante, qui vit en général dans les forêts. Il a la réputation de manger de la chair humaine. Chez Perrault le pouvoir effrayant de l'ogre est en général désamorcé. Il a quelque chose d'humain. C'est ainsi que, dans *Le Petit Poucet*, l'ogre « ne laissait pas d'être fort bon mari, quoiqu'il mangeât les petits enfants » (p.25) ; dans *La Belle au bois dormant*, l'ogresse est reine. De plus, le pouvoir de l'ogre est limité, puisque malgré sa force et son caractère terrible, la ruse et l'intelligence lui manquent. C'est ainsi qu'il est mis finalement en échec par plus petit que lui, dans *Le Petit Poucet*.

#### **Extrait : « Le Petit Poucet », in Contes, Perrault, p.23-25**

*« L'Ogre avait sept filles, qui n'étaient encore que des enfants. (...) On les avait fait coucher de bonne heure, et elles étaient toutes sept dans un grand lit, ayant chacune une couronne d'or sur la tête. Il y avait dans la même chambre un autre lit de la même grandeur : ce fut dans ce lit que la femme de l'Ogre mit coucher les sept petits garçons ; après quoi elle alla se coucher auprès de son mari.*

*Le petit Poucet, qui avait remarqué que les filles de l'Ogre avaient des couronnes d'or sur la tête, et qui craignait qu'il ne prît à l'Ogre quelque remords de ne les avoir pas égorgés dès le soir même, se leva vers le milieu de la nuit, et prenant les bonnets de ses frères et le sien, il alla tout doucement les mettre sur la tête des sept filles de l'Ogre, après leur avoir ôté leurs couronnes d'or, qu'il mit sur la tête de ses frères et sur la sienne, afin que l'Ogre les prît pour ses filles, et ses filles pour les garçons qu'il voulait égorger. La chose réussit comme il l'avait pensé ; car l'Ogre, s'étant éveillé sur le minuit, eut regret d'avoir différé au lendemain ce qu'il pouvait exécuter la veille. Il se jeta donc brusquement hors du lit, et prenant son grand couteau : « Allons voir, dit-il, comment se portent nos petits drôles ; n'en faisons pas à deux fois. »*

*Il monta donc à tâtons à la chambre de ses filles, et s'approcha du lit où étaient les petits garçons, qui dormaient tous, excepté le petit Poucet, qui eut bien peur lorsqu'il sentit la main de l'Ogre qui lui tâta la tête, comme il avait tâté celle de tous ses frères. L'Ogre, qui sentit les couronnes d'or : « Vraiment, dit-il, j'allais faire là un bel ouvrage ; je vois bien que je bus trop hier au soir. » Il alla ensuite au lit de ses filles, où ayant senti les petits bonnets des garçons : « Ah ! les voilà, dit-il, nos gaillards ; travaillons hardiment. » En disant ces mots, il coupa, sans balancer, la gorge à ses sept filles. Fort content de cette expédition, il alla se recoucher auprès de sa femme.*

*Aussitôt que le petit Poucet entendit ronfler l'Ogre, il réveilla ses frères, et leur dit de s'habiller promptement et de le suivre. Ils descendirent doucement dans le jardin, et sautèrent par-dessus les murailles. Ils coururent presque toute la nuit, toujours en tremblant, et sans savoir où ils allaient.*

*L'Ogre, s'étant éveillé, dit à sa femme : « Va-t'en là-haut habiller ces petits drôles d'hier soir. » L'Ogresse fut fort étonnée de la bonté de son mari, ne se doutant point de la manière qu'il entendait qu'elle les habillât, et croyant qu'il lui ordonnait de les aller vêtir. Elle monta en haut, où elle fut bien surprise lorsqu'elle aperçut ses sept filles égorgées et nageant dans leur sang. Elle commença par s'évanouir (car c'est le premier expédient que trouvent presque toutes les femmes en pareilles rencontres). L'Ogre, craignant que sa femme ne fût trop longtemps à faire la besogne dont il l'avait chargée, monta en haut pour lui aider. Il ne fut pas moins étonné que sa femme lorsqu'il vit cet affreux spectacle. « Ah ! qu'ai-je fait là ! s'écria-t-il. Ils me le payeront, les malheureux, et tout à l'heure. »*

## 2.5. La métamorphose

Volontaires ou involontaires, les métamorphoses (Voir [Clin d'œil N°4](#)) occupent une place de choix dans les récits merveilleux. Les personnages humains peuvent être changés en animaux, en objets, ou bien en créatures surnaturelles, tandis que les animaux ou êtres surnaturels peuvent prendre forme humaine. La métamorphose est un état permanent et irréversible. Dans la plupart des récits merveilleux, ce sont les fées ou les sorcières qui ont le pouvoir de métamorphoser. Le plus souvent, un protagoniste est changé en animal par punition.

Parmi les métamorphoses volontaires, citons le cas de la petite sirène dans le conte d'Andersen. Contrairement à ses sœurs, elle est attirée par le monde des hommes. La vision d'un jeune prince, au travers d'un hublot de bateau, fonctionne comme un catalyseur. A partir de ce moment-là, elle n'aspire plus qu'à vivre parmi les hommes. Aussi, va-t-elle faire un pacte avec la sorcière des mers et accepter de sacrifier sa belle voix contre une apparence humaine entière, avec deux jambes au lieu d'une queue. Pour cela sa langue va être sectionnée. De plus, chaque pas qu'elle va effectuer sera accompagné de douleur.

### Extrait : « La Petite Sirène », in Contes, Andersen, p.114-116

*« Je vais te préparer un élixir que tu emporteras à terre avant le point du jour. Assieds-toi sur la côte, et bois-le. Aussitôt la queue se rétrécira et se partagera en ce que les hommes appellent deux belles jambes. Mais je te préviens que cela te fera souffrir comme si l'on te coupait avec une épée tranchante. Tout le monde admirera ta beauté, tu conserveras ta marche légère et gracieuse, mais chacun de tes pas te causera autant de douleur que si tu marchais sur des pointes d'épingle, et fera couler ton sang. Si tu veux endurer toutes ces souffrances, je consens à t'aider.*

*– Je les supporterai ! dit la sirène d'une voix tremblante, en pensant au prince et à l'âme immortelle.*

*– Mais souviens-toi, continua la sorcière, qu'une fois changée en être humain, jamais tu ne pourras redevenir sirène ! Jamais tu ne reverras le château de ton père ; et si le prince, oubliant son père et sa mère, ne s'attache pas à toi de tout son cœur et de toute son âme, ou s'il ne veut pas faire bénir votre union par un prêtre, tu n'auras jamais une âme immortelle. Le jour où il épousera une autre femme, ton cœur se brisera, et tu ne seras plus qu'un peu d'écume sur la cime des vagues.*

*– J'y consens, dit la princesse, pâle comme la mort.*

*– En ce cas, poursuivit la sorcière, il faut aussi que tu me payes ; et je ne demande pas peu de chose. Ta voix est la plus belle parmi celles du fond de la mer, tu penses avec elle enchanter le prince, mais c'est précisément la voix que j'exige en paiement. Je veux ce que tu as de plus beau en échange de mon précieux élixir ; car, pour le rendre bien efficace, je dois y verser mon propre sang.*

*– Mais si tu prends ma voix, demanda la petite sirène, que me restera-t-il ?*

*– Ta charmante figure, répondit la sorcière, ta marche légère et gracieuse, et tes yeux expressifs : cela suffit pour entortiller le cœur d'un homme. Allons ! du courage ! Tire ta langue, que je la coupe, puis je te donnerai l'élixir.*

*– Soit ! » répondit la princesse, et la sorcière lui coupa la langue. La pauvre enfant resta muette. Là-dessus, la sorcière mit son chaudron sur le feu pour faire bouillir la boisson magique.*

(...) « Ce conseil était inutile ; car les polypes, en apercevant l'élixir qui luisait dans la main de la princesse comme une étoile, reculèrent effrayés devant elle. Ainsi elle traversa la forêt et les tourbillons mugissants. Quand elle arriva au château de son père, les lumières de la grande salle de danse étaient éteintes ; tout le monde dormait sans doute, mais elle n'osa pas entrer. Elle ne pouvait plus leur parler, et bientôt elle allait les quitter pour jamais. Il lui semblait que son cœur se brisait de chagrin. Elle se glissa ensuite dans le jardin, cueillit une fleur de chaque parterre de ses sœurs, envoya du bout des doigts mille baisers au château, et monta à la surface de la mer. Le soleil ne s'était pas encore levé lorsqu'elle vit le château du prince. Elle s'assit sur la côte et but l'élixir ; ce fut comme si une épée affilée lui traversait le corps ; elle s'évanouit et resta comme morte. Le soleil brillait déjà sur la mer lorsqu'elle se réveilla, éprouvant une douleur cuisante. Mais en face d'elle était le beau prince, qui attachait sur elle ses yeux noirs. La petite sirène baissa les siens, et alors elle vit que sa queue de poisson avait disparu, et que deux jambes blanches et gracieuses la remplaçaient. Le prince lui demanda qui elle était et d'où elle venait ; elle le regarda d'un air doux et affligé, sans pouvoir dire un mot. Puis le jeune homme la prit par la main et la conduisit au château. Chaque pas, comme avait dit la sorcière, lui causait des douleurs atroces ; cependant, au bras du prince, elle monta l'escalier de marbre, légère comme une bulle de savon, et tout le monde admira sa marche gracieuse. On la revêtit de soie et de mousseline, sans pouvoir assez admirer sa beauté ; mais elle restait toujours muette. Des esclaves habillées de soie et d'or, chantaient devant le prince les exploits de ses ancêtres ; elles chantaient bien, et le prince les applaudissait en souriant à la jeune fille.

« S'il savait, pensa-t-elle, que pour lui j'ai sacrifié une voix plus belle encore ! »

Malheureusement, cette métamorphose ne lui permet pas d'épouser le prince. Refusant de le tuer, alors qu'il va en épouser une autre, elle sera récompensée en devenant une fille des airs et, au terme de trois cent ans, elle possèdera une âme éternelle.

Dans le fantastique, la métamorphose d'un être humain ou d'un animal est très utilisée. Elle fait basculer le récit d'un univers réaliste à un univers étrange où les repères entre le réel et l'imaginaire deviennent flous.

## **2.6. Le pacte avec le Diable**

De nombreux récits fantastiques se caractérisent par la présence du Diable (du moins de façon allégorique) et d'un pacte scellé entre lui et l'un des personnages.

Dans *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, rien de tout cela. Le Diable est privé d'aspect matériel. Il est partout et nulle part, et de ce fait bien plus redoutable. En effet, pour l'auteur, qui croit à l'existence du Diable, l'âme humaine est le théâtre quotidien d'une lutte acharnée et sans issue entre le Bien et le Mal. Pour lui, tous les êtres humains sont, à des degrés différents, possédés par le Diable. Son œuvre littéraire, qui puise dans les légendes du pays normands ou bien dans son imagination exacerbée, mêle le surnaturel à la vie quotidienne de la fiction et fait naître l'inquiétude chez le lecteur. En effet, elle est un triomphe de l'ambiguïté et fait osciller le lecteur entre deux interprétations possibles : une rationnelle et banale (ses personnages sont presque tous des névrosés), l'autre explicable par l'inexplicable (ils sont possédés par le Diable). Parmi les six portraits de femmes diaboliques, retenons plus particulièrement celui de Hauteclaira Stassin l'héroïne de *Un Bonheur dans le crime*. Pour les habitants de V. , celle-ci reste enveloppée de mystère : son visage est caché par son masque d'escrime la semaine et par un voile noir le dimanche. Amoureuse du jeune Comte de Savigny, qui s'est marié avec Delphine de Cantor, elle disparaît un jour sans explication. Appelée au chevet de la comtesse, le médecin de la ville, la reconnaît en la personne d'Eulalie la femme de chambre de celle-ci. En fait, Hauteclaira vit avec le Comte sous le propre toit de la Comtesse qui ne s'aperçoit de rien jusqu'au jour, où elle meurt, empoisonnée. Elle finit par devenir Comtesse de Savigny.

**Extrait : « Le Bonheur dans le crime », in Les Diaboliques, Barbey d'Aureville, p.77, 83 et 90**

*« Je finis même par parler à la comtesse de cette Eulalie, que je voyais si naturellement circuler autour d'elle pendant mes visites, et qui me donnait le froid dans le dos que donnerait un serpent qu'on verrait se dérouler et s'étendre, sans faire le moindre bruit, en s'approchant du lit d'une femme endormie... » (p.77)*

*(...) Chez Hauteclair, c'est surtout l'animal qui est superbe. Nulle femme plus qu'elle n'eut peut-être ce genre de beauté-là... Les hommes, qui, entre eux, se disent tout, l'avaient bien souvent remarquée. À V..., quand elle y donnait des leçons d'armes, les hommes l'appelaient entre eux : Mademoiselle Ésaü... Le Diable apprend aux femmes ce qu'elles sont, ou plutôt elles l'apprendraient au Diable, s'il pouvait l'ignorer... Hauteclair, si peu coquette pourtant, avait en écoutant, quand on lui parlait, des façons de prendre et d'enrouler autour de ses doigts les longs cheveux frisés et tassés à cette place du cou, ces rebelles au peigne qui avait lissé le chignon, et dont un seul suffit pour troubler l'âme, nous dit la Bible. Elle savait bien les idées que ce jeu faisait naître ! » (p.83)*

*« C'est dans le grand escalier du château que je la rencontrai cette première fois. Elle le descendait et je le montais. Elle le descendait un peu vite ; mais quand elle me vit, elle ralentit son mouvement, tenant sans doute à me montrer fastueusement son visage, et à me mettre bien au fond des yeux ses yeux qui peuvent faire fermer ceux des panthères, mais qui ne firent pas fermer les miens. En descendant les marches de son escalier, ses jupes flottant en arrière sous les souffles d'un mouvement rapide, elle semblait descendre du ciel. Elle était sublime d'air heureux. Ah ! son air était à quinze mille lieues au-dessus de l'air de Serlon ! Je n'en passai pas moins sans lui donner signe de politesse, car si Louis XIV saluait les femmes de chambre dans les escaliers, ce n'étaient pas des empoisonneuses ! Femme de chambre, elle l'était encore ce jour-là, de tenue, de mise, de tablier blanc ; mais l'air heureux de la plus triomphante et despotique maîtresse avait remplacé l'impassibilité de l'esclave. Cet air-là ne l'a point quittée. Je viens de le revoir, et vous avez pu en juger. Il est plus frappant que la beauté même du visage sur lequel il resplendit. Cet air surhumain de la fierté dans l'amour heureux, qu'elle a dû donner à Serlon, qui d'abord, lui, ne l'avait pas, elle continue, après vingt ans, de l'avoir encore, et je ne l'ai vu ni diminuer, ni se voiler un instant sur la face de ces deux étranges Privilégiés de la vie. C'est par cet air-là qu'ils ont toujours répondu victorieusement à tout, à l'abandon, aux mauvais propos, aux mépris de l'opinion indignée, et qu'ils ont fait croire à qui les rencontre que le crime dont ils ont été accusés quelques jours n'était qu'une atroce calomnie. » (p.90)*

Hauteclair semble puiser sa force dans une puissance surnaturelle, tant elle domine tous ceux qui l'approchent. D'autre part, son assurance dans le crime et son épanouissement dans un amour unique et « éternel » semblent justifiés par un appui diabolique.

Chez Hugo, Satan et le satanisme sont omniprésents. Il a écrit un vaste poème épique et religieux (5700 vers), intitulé *La Fin de Satan*. On retrouve là une fascination propre aux romantiques du XIX<sup>e</sup>. Dans *Han D'Islande*, Han est l'incarnation du mal. Il est représentatif du folklore scandinave qui lui donne diverses appellations (démon, diable). Il vit reclus dans une grotte qui lui sert de tanière avec pour seule compagnie un ours apprivoisé nommé Friend. Il va jusqu'à décapiter le cadavre de son propre enfant pour faire de son crâne une coupe qu'il gardera attachée à son ceinturon tel un talisman païen, sellant ainsi un pacte avec le diable.

**Extrait : Han d'Islande, Hugo, p.30-31**

*« Ô Gill ! c'est donc en vain que j'ai comblé pour toi les mines de Faroër ; c'est en vain que j'ai incendié l'église cathédrale de Drontheim ; toutes mes peines sont perdues, et je ne verrai pas se perpétuer en toi la race des enfants d'Islande, la descendance d'Ingolphe l'Exterminateur ; tu n'hériteras pas de ma hache de pierre ; et c'est toi au contraire qui me lègues ton crâne pour y boire désormais l'eau des mers et le sang des hommes. À ces mots, saisissant la tête du cadavre :*

*– Spiagudry, dit-il, aide-moi. Et arrachant ses gants, il découvrit ses larges mains, armées d'ongles longs, durs et retors comme ceux d'une bête fauve.*

*Spiagudry, qui le vit prêt à faire sauter avec son sabre le crâne du cadavre, s'écria avec un accent d'horreur qu'il ne put réprimer : – Juste Dieu ! maître ! un mort !*

– Eh bien, répliqua tranquillement le petit homme, aimes-tu mieux que cette lame s'aiguise ici sur un vivant ?  
 – Oh ! permettez-moi de supplier votre courtoisie... Comment votre excellence peut-elle profaner ?... Votre grâce... Seigneur, votre sérénité ne voudra pas...  
 – Finiras-tu ? ai-je besoin de tous ces titres, squelette vivant, pour croire à ton profond respect pour mon sabre ?  
 – Par saint Waldemar, par saint Usuph, au nom de saint Hospice, épargnez un mort !  
 – Aide-moi, et ne parle pas des saints au diable.  
 – Seigneur, poursuivit le suppliant Spiagudry, par votre illustre aïeul saint Ingolphe !...  
 – Ingolphe l'Exterminateur était un réprouvé comme moi.  
 – Au nom du ciel, dit le vieillard en se prosternant, c'est cette réprobation que je veux vous éviter.  
 L'impatience transporta le petit homme. Ses yeux gris et ternes brillèrent comme deux charbons ardents.  
 – Aide-moi ! répéta-t-il en agitant son sabre.  
 Ces deux mots furent prononcés de la voix dont les prononcerait un lion, s'il parlait. Le concierge, tremblant et à demi mort, s'assit sur la pierre noire, et soutint de ses mains la tête froide et humide de Gill, tandis que le petit homme, à l'aide de son poignard et de son sabre, enlevait le crâne avec une dextérité singulière. Quand cette opération fut terminée, il considéra quelque temps le crâne sanglant, en proférant des paroles étranges ; puis il le remit à Spiagudry pour qu'il le dépouillât et le lavât, et dit en poussant une espèce de hurlement :  
 – Et moi, je n'aurai pas en mourant la consolation de penser qu'un héritier de l'âme d'Ingolphe boira dans mon crâne le sang des hommes et l'eau des mers. »

Dans *Bug-Jargal*, Hugo fait appel à toute la démonologie haïtienne, dont l'extrait suivant en présente une partie.

### Extrait : Bug-Jargal, Hugo, p.61-63

« Je n'ai jamais vu une réunion de figures plus diversement horribles que ne l'étaient dans leur fureur tous ces visages noirs avec leurs dents blanches et leurs yeux blancs traversés de grosses veines sanglantes. Elles m'allaient déchirer. La vieille à la plume de héron fit un signe, et cria à plusieurs reprises : Zoté cordé ! zoté cordé ! Les forcenées s'arrêtèrent subitement, et je les vis, non sans surprise, détacher toutes ensemble leur tablier de plumes, les jeter sur l'herbe, et commencer autour de moi cette danse lascive que les noirs appellent la chica. Cette danse, dont les attitudes grotesques et la vive allure n'expriment que le plaisir et la gaieté, empruntait ici de diverses circonstances accessoires un caractère sinistre. Les regards foudroyants que me lançaient les griotes au milieu de leurs folâtres évolutions, l'accent lugubre qu'elles donnaient à l'air joyeux de la chica, le gémissement aigu et prolongé que la vénérable présidente du sanhédryn noir arrachait de temps en temps à son balaf, espèce d'épinette qui murmure comme un petit orgue, et se compose d'une vingtaine de tuyaux de bois dont la grosseur et la longueur vont en diminuant graduellement, et surtout l'horrible rire que chaque sorcière nue, à certaines pauses de la danse, venait me présenter à son tour, en appuyant presque son visage sur le mien, ne m'annonçaient que trop à quels affreux châtiments devait s'attendre le blanco profanateur de leur Ouanga. Je me rappelai la coutume de ces peuplades sauvages qui dansent autour des prisonniers avant de les massacrer, et je laissai patiemment ces femmes exécuter le ballet du drame dont je devais ensanglanter le dénouement. Cependant je ne pus m'empêcher de frémir quand je vis, à un moment marqué par le balaf, chaque griote mettre dans le brasier la pointe d'une lame de sabre, ou le fer d'une hache, l'extrémité d'une longue aiguille à voilure, les pinces d'une tenaille, ou les dents d'une scie. La danse touchait à sa fin ; les instruments de torture étaient rouges. À un signal de la vieille, les négresses allèrent processionnellement chercher, l'une après l'autre, quelque arme horrible dans le feu. Celles qui ne purent se munir d'un fer ardent prirent un tison enflammé. Alors je compris clairement quel supplice m'était réservé, et que j'aurais un bourreau dans chaque danseuse. À un autre commandement de leur coryphée, elles recommencèrent une dernière ronde, en se lamentant d'une manière effrayante. Je fermai les yeux pour ne plus voir du moins les ébats de ces démons femelles, qui, haletant de fatigue et de rage, entrechoquaient en cadence sur leurs têtes leurs ferrailles flamboyantes, d'où s'échappaient un bruit aigu et des myriades d'étincelles. J'attendis en me roidissant l'instant où je sentirais mes chairs se tourmenter, mes os se calciner, mes nerfs se tordre sous les morsures brûlantes des tenailles et des scies, et un frisson courut sur tous mes membres. Ce fut un moment affreux. »

Le plus célèbre pacte signé avec le Diable est celui de Faust, célèbre magicien allemand qui vendit son âme au Diable, dont la légende est née en Europe centrale au XV<sup>e</sup>. Goethe a

repris ce mythe dans son *Faust* (1808). Le docteur Faust, savant reconnu, couvert d'honneur, se rend compte à la fin de sa vie de la fragilité de ses connaissances et regrette d'avoir sacrifié sa jeunesse dans son laboratoire au milieu de ses livres et de ses notes. Pensant s'être fourvoyé en voulant se mesurer à Dieu, il veut mourir. Mais, Méphistophélès (Voir *Clin d'œil N°5*), qui a demandé à Dieu l'autorisation de le « tenter », intervient et lui propose un pacte : il le servira sur terre, mais dans l'au-delà ce sera le contraire. Faust riposte par un pari, persuadé que le Diable ne pourra jamais satisfaire toutes ses aspirations.

### Extrait : Faust, Goethe, p.146-147

*« MÉPHISTOPHÉLÈS : Je m'engage ici à ton service, et cours sans repos ni trêve au moindre signe de ta volonté ; mais quand nous nous reverrons LA-BAS, tu me rendras la pareille.*

*FAUST : Pour ce qui est de là-bas, je ne m'en inquiète guère. Si tu commences par mettre ce monde en ruines, que l'autre existe, peu m'importe. De cette terre jaillissent mes joies, et ce soleil éclaire mes souffrances ; que je m'en affranchisse une fois, arrive ensuite que pourra ! Peu m'importe que, dans la vie à venir, on se haisse ou l'on s'aime, qu'il y ait aussi dans ces sphères un dessus et un dessous ; je n'en veux rien savoir.*

*MÉPHISTOPHÉLÈS : En de telles dispositions, tu peux tenter l'affaire. Engage-toi, et tu vas sur le-champ connaître les délices que mon art peut te procurer, et je te donne ce que nul encore n'a jamais seulement entrevu.*

*FAUST : Que veux-tu me donner, pauvre diable ? L'esprit de l'homme en ses élans sublimes fut-il jamais compris d'un de tes pareils ? Que m'offres-tu ? Des aliments qui ne rassasient pas, de l'or vermeil qui, sans relâche, te coule entre les doigts comme du vif-argent, un jeu auquel on ne gagne jamais, une fille qui, dans mes bras, fait des œillades à mon voisin ; l'honneur, beau plaisir de Dieu, qui s'évanouit comme un météore ! Montre-moi le fruit qui pourrit avant qu'on le cueille, et des arbres qui reverdissent tous les jours.*

*MÉPHISTOPHÉLÈS : Une pareille commission ne m'effraie pas, et j'ai de ces trésors à ton service. Mon cher ami, le temps est venu de nous plonger à loisir dans la débauche.*

*FAUST : Si jamais, étendu sur un lit de plumes, j'y goûte la plénitude du repos, que ce soit fait de moi à l'instant ! Si tu peux me séduire au point que je vienne à me plaire à moi-même, si tu peux m'endormir au sein des jouissances, que ce soit pour moi le dernier jour ! je t'offre le marché.*

*MÉPHISTOPHÉLÈS : Tope !*

*FAUST : C'est conclu ! Si jamais je dis au moment : Attarde-toi, tu es si beau ! alors tu peux me charger de liens ; alors je consens à m'engloutir ; alors la cloche des morts peut sonner ; alors tu es affranchi de ton service ; que le cadran s'arrête, que l'aiguille tombe, et que le temps soit accompli pour moi !*

*MÉPHISTOPHÉLÈS : Penses-y bien, nous ne l'oublierons pas.*

*FAUST : Quant à cela, tu en as pleinement le droit ; je n'ai rien engagé à la légère ; tel que je suis, ne suis-je pas esclave ? que m'importe de qui ? toi ou tout autre !*

*MÉPHISTOPHÉLÈS : Je vais, dès aujourd'hui, dans l'orgie de monsieur le Docteur, remplir mon office de valet. Un mot encore ; – Au nom de la vie ou de la mort, je demande une couple de lignes.*

*FAUST : Quoi ! pédant, tu demandes un écrit ! Ne connais-tu donc pas l'homme encore ? ne sais-tu pas ce que vaut sa parole ? N'est-ce point assez que j'aie prononcé celle qui dispose à jamais de mes jours ? Quand le monde flotte, ballotté par tous les courants, un mot d'écrit m'obligera ! et pourtant cette chimère est enracinée dans nos cœurs ! qui voudrait consentir à s'en délivrer ? Heureux celui qui garde sa foi pure dans son sein ! aucun sacrifice ne lui coûtera. Mais un parchemin écrit et scellé est un fantôme devant lequel chacun recule. La parole expire déjà dans la plume, et la cire et le parchemin ont l'autorité souveraine. Que veux-tu de moi, Esprit malin ? airain, marbre, parchemin, papier ? dois-je écrire avec un stylet, un poinçon, une plume ? je t'en laisse le libre choix.*

*MÉPHISTOPHÉLÈS : Quelle harangue ! À quel propos l'échauffer à ce point ? Il suffit du premier bout de papier qui se rencontrera ; tu signeras avec une petite goutte de sang.*

*FAUST : Va ! si cela te satisfait.*

*MÉPHISTOPHÉLÈS : Le sang est un suc tout particulier. »*

Mais Faust va s'apercevoir plus tard que le pacte qu'il a souscrit avec le Diable n'engage pas que sa seule personne et qu'il fait des dommages collatéraux, dont Marguerite qui meurt sur l'échafaud.

Dans *Le Portrait de Dorian Gray* de Wilde, on rencontre aussi ce pacte avec le Diable. Rappelons les faits : Dorian Gray, jeune aristocrate londonien, d'une rare beauté, accepte de poser pour un peintre célèbre. Devant cette peinture magnifique, il prend conscience de sa beauté et forme à haute voix un vœu particulier : « (...) *si c'était moi qui toujours devais rester jeune, et si cette peinture pouvait vieillir ! ... Pour cela, pour cela je donnerais tout !... Il n'est rien dans le monde que je ne donnerais... Mon âme, même !... (p.24)* ». C'est ainsi que le tableau va se charger des altérations du temps subis par le corps de Dorian, alors que celui-ci reste d'une insolente jeunesse. Mais, Dorian comprend bientôt que c'est son âme qui s'étirole en même temps que le tableau, d'où son éternelle jeunesse. Afin de cacher ce secret, il dissimule le tableau dans une pièce soigneusement fermée à clé. S'en suit une vie uniquement guidée par la recherche du plaisir. Plus son portrait s'enlaidit, plus il devient mauvais. Mais, un jour, comprenant qu'il est passé à deux doigts de la mort, Dorian décide de changer radicalement et de devenir bon. Mais, cela ne suffit pas à racheter son âme. Son portrait porte toujours les effets de la décrépitude, de la vanité et de la méchanceté. Alors, il finit par détruire cette toile qui l'obsède jusqu'à la folie. Voici la fin du récit :

### Extrait : *Le Portrait de Dorian Gray*, Wilde, p.188-189

*« Mais ce meurtre le poursuivrait-il toute sa vie ? Serait-il toujours écrasé par son passé ? Devait-il se confesser ?... Jamais !... Il n'y avait qu'une preuve à relever contre lui. Cette preuve, c'était le portrait !... Il le détruirait ! Pourquoi l'avait-il gardé tant d'années ?... Il s'était donné le plaisir de surveiller son changement et sa vieillesse. Depuis bien longtemps, il n'avait ressenti ce plaisir... Il le tenait éveillé la nuit... Quand il partait de chez lui, il était rempli de la terreur que d'autres yeux que les siens puissent le voir. Il avait apporté une tristesse mélancolique sur ses passions. Sa simple souvenance lui avait gâté bien des moments de joie. Il lui avait été comme une conscience. Oui, il avait été la Conscience... Il le détruirait !...*

*Il regarda autour de lui, et aperçut le poignard avec lequel il avait frappé Basil Hallward. Il l'avait nettoyé bien des fois, jusqu'à ce qu'il ne fût plus taché. Il brillait... Comme il avait tué le peintre, il tuerait l'œuvre du peintre, et tout ce qu'elle signifiait... Il tuerait le passé, et quand ce passé serait mort, il serait libre !... Il tuerait le monstrueux portrait de son âme, et privé de ses hideux avertissements, il recouvrerait la paix. Il saisit le couteau, et en frappa le tableau !...*

*Il y eut un grand cri, et une chute...*

*Ce cri d'agonie fut si horrible, que les domestiques effarés s'éveillèrent en sursaut et sortirent de leurs chambres !... Deux gentlemen, qui passaient au-dessous, dans le square, s'arrêtèrent et regardèrent la grande maison. Ils marchèrent jusqu'à ce qu'ils eussent rencontré un policeman, et le ramenèrent avec eux. L'homme sonna plusieurs fois, mais on ne répondit pas. Excepté une lumière à une fenêtre des étages supérieurs, la maison était sombre... Au bout d'un instant, il s'en alla, se posta à côté sous une porte cochère, et attendit.*

*– À qui est cette maison, constable ? demanda le plus âgé des deux gentlemen.*

*– À Mr Dorian Gray, Monsieur, répondit le policeman.*

*En s'en allant, ils se regardèrent l'un l'autre et ricanèrent : l'un d'eux était l'oncle de sir Henry Ashton...*

*Dans les communs de la maison, les domestiques à moitié habillés, se parlaient à voix basse ; la vieille Mistress Leaf sanglotait en se tordant les mains ; Francis était pâle comme un mort.*

*Au bout d'un quart d'heure, il monta dans la chambre, avec le cocher et un des laquais. Ils frappèrent sans qu'on leur répondit. Ils appelèrent ; tout était silencieux. Enfin, après avoir essayé vainement de forcer la porte, ils grimpèrent sur le toit et descendirent par le balcon. Les fenêtres cédèrent aisément ; leurs ferrures étaient vieilles...*

*Quand ils entrèrent, ils trouvèrent, pendu au mur, un splendide portrait de leur maître tel qu'ils l'avaient toujours connu, dans toute la splendeur de son exquise jeunesse et de sa beauté.*

*Gisant sur le plancher, était un homme mort, en habit de soirée, un poignard au cœur !... Son visage était flétri, ridé, repoussant !... Ce ne fut qu'à ses bagues qu'ils purent reconnaître qui il était... »*

Cette nouvelle n'est pas sans rappeler le pacte faustien dont nous avons parlé précédemment. Mais, alors que chez Goethe, le Diable se manifeste matériellement, rien dans cette nouvelle ne signale la présence d'un élément surnaturel, sinon la force du désir de Dorian Gray. Tout est implicite. Le personnage du peintre lord Henry, à l'origine du bouleversement éprouvé par le jeune homme et la violence des sentiments qui agitent son âme, incarne, d'une certaine manière, la figure méphistophélique du tentateur.

## **2.7. Les états seconds**

### **2.7.1. Le rêve**

Fait rare dans les récits merveilleux, le rêve est un des piliers d'*Alice au pays des merveilles*. Carroll a opéré un passage du monde réel au merveilleux sans qu'un seul instant on puisse supposer que l'héroïne commence à rêver. Ce n'est qu'à la fin du récit qu'Alice fait la découverte que ce n'était qu'un rêve. En fait, Carroll a su rendre ce rêve vraisemblable. En combinant les éléments du merveilleux et du rêve, le conteur réussit à entraîner le lecteur dans le monde merveilleux d'Alice. Bien que le Pays des Merveilles soit rempli d'hostilité, la féerie domine. C'est cette structure clairement onirique du récit qui montre combien Carroll a pris ses distances avec le conte de fées et qui ne permet pas de classer Alice au Pays des Merveilles dans un genre littéraire bien défini (merveilleux ou fantastique). C'est le lapin blanc qui est le pilier de la structure onirique. Il joue le rôle de passeur vers le Pays des Merveilles et de fil conducteur tout au long du récit. Il est le seul personnage du Pays des Merveilles à pouvoir passer du monde réel au mode imaginaire. Carroll ponctue alors son récit de nombreux détails nous ramenant à la surface du terrier, afin de rendre crédible le caractère onirique de son récit.

Par contre, dans les récits fantastiques, la vie onirique joue un rôle très important. Comme le rêve est souvent l'occasion d'une expérience du surnaturel, le fantastique, dans son désir d'explorer des territoires cachés du moi, trouve dans les états oniriques une véritable source d'inspiration. Gautier, dans ses contes et ses romans, se plaît à explorer le monde onirique et utilise le rêve comme un procédé de passage du monde réel à un autre monde et comme hypothèse d'une possible explication des phénomènes surnaturels (Cf. *Avatar*, *Jettatura* et *Le Pied de momie*). Mais, si les aventures étranges et bizarres des personnages sont assimilées par le lecteur aux produits d'un rêve, le dénouement ambigu de certains récits ne permet pas de valider l'hypothèse qu'il n'y a rien là de surnaturel. Il en est ainsi dans *Le Pied de momie*. Rappelons l'histoire : le narrateur découvre chez un vieux marchand de bric-à-brac un authentique pied de momie dont il fait un presse-papier. Durant la nuit, la princesse Hermonthis vient rechercher son pied et lui donne en échange une petite figure de pâte verte.

#### **Extrait : « Le Pied de momie », in Romans et Contes, Gautier, p.213-214**

*« Si tu avais seulement deux mille ans, reprit le vieux roi, je t'accorderais bien volontiers la princesse, mais la disproportion est trop forte, et puis il faut à nos filles des maris qui durent, vous ne savez plus vous conserver : les derniers qu'on a apportés il y a quinze siècles à peine, ne sont plus qu'une pincée de cendre ; regarde, ma chair est dure comme du basalte, mes os sont des barres d'acier. J'assisterai au dernier jour du monde avec le corps et la figure que j'avais de mon vivant ; ma fille Hermonthis durera plus qu'une statue de bronze. Alors le vent aura dispersé le dernier grain de ta poussière, et Isis elle-même, qui sut retrouver les morceaux d'Osiris, serait embarrassée de recomposer ton être.*

*Regarde comme je suis vigoureux encore et comme mes bras tiennent bien, » dit-il en me secouant la main à l'anglaise, de manière à me couper les doigts avec mes bagues.*

*Il me serra si fort que je m'éveillai, et j'aperçus mon ami Alfred qui me tirait par le bras et me secouait pour me faire lever.*

*« Ah çà ! enragé dormeur, faudra-t-il te faire porter au milieu de la rue et te tirer un feu d'artifice aux oreilles ? Il est plus de midi. Tu ne te rappelles donc pas que tu m'avais promis de venir me prendre pour aller voir les tableaux espagnols de M. Aguado ?*

*– Mon Dieu ! je n'y pensais plus, répondis-je en m'habillant ; nous allons y aller : j'ai la permission ici sur mon bureau. »*

*Je m'avançai effectivement pour la prendre ; mais jugez de mon étonnement lorsque à la place du pied de momie que j'avais acheté la veille, je vis la petite figurine de pâte verte mise à sa place par la princesse Hermonthis ! »*

Ainsi, un objet appartenant au monde onirique a fait son apparition dans le monde réel de la fiction. Cette trace de l'aventure vécue pendant la nuit contredit donc l'explication simplificatrice du rêve.

Dans *Avatar*, Gautier est allé encore plus loin, dans l'exploitation de l'onirisme littéraire. Rappelons les faits : L'amour d'Octave de Séville pour la Comtesse Prascovie n'est pas payé de retour, car celle-ci est très amoureuse de son époux, le comte Olaf Labinski, aussi l'état de santé d'Octave se dégrade-t-il. Pour qu'il puisse gagner l'amour de la comtesse, le Docteur Balthazar Cherbonneau, spécialiste dans le domaine de la métempsychose, lui fait l'incroyable proposition d'intégrer le corps du Comte, en faisant un échange d'âme entre lui et l'époux de celle qu'il aime. L'opération exige le passage de la vie éveillée au sommeil et les sensations des deux personnages lors du réveil sont semblables aux expériences oniriques. Dans l'extrait proposé, Octave vient de se réveiller dans le corps du Comte Olaf.

### **Extrait : « Avatar », in *Romans et Contes*, Gautier, p.33-36**

*« Au bout de quelques minutes, Octave-Labinski (désormais nous le désignerons de la sorte pour la clarté du récit) se redressa sur son séant, passa ses mains sur ses yeux et promena autour de lui un regard étonné que la conscience du moi n'illuminait pas encore. Quand la perception nette des objets lui fut revenue, la première chose qu'il aperçut, ce fut sa forme placée en dehors de lui sur un divan. Il se voyait ! non pas réfléchi par un miroir, mais en réalité. Il poussa un cri, – ce cri ne résonna pas avec le timbre de sa voix et lui causa une sorte d'épouvante ; – l'échange d'âmes ayant eu lieu pendant le sommeil magnétique, il n'en avait pas gardé mémoire et éprouvait un malaise singulier. Sa pensée, servie par de nouveaux organes, était comme un ouvrier à qui l'on a retiré ses outils habituels pour lui en donner d'autres. Psyché dépaycée battait de ses ailes inquiètes la voûte de ce crâne inconnu, et se perdait dans les méandres de cette cervelle où restaient encore quelques traces d'idées étrangères.*

*(...) Octave-Labinski obéit au docteur et fit quelques tours par la chambre ; il était déjà moins embarrassé ; quoique habité par une autre âme, le corps du comte conservait l'impulsion de ses anciennes habitudes, et l'hôte récent se confia à ses souvenirs physiques, car il lui importait de prendre la démarche, l'allure, le geste du propriétaire expulsé.*

*(...) Le pauvre amoureux transformé, en mettant le pied sur le seuil, fut obligé de s'arrêter quelques secondes et de poser sa main sur son cœur pour en comprimer les battements. Il avait bien le corps du comte Olaf Labinski, mais il n'en possédait que l'apparence physique ; toutes les notions que contenait cette cervelle s'étaient enfuies avec l'âme du premier propriétaire, – la maison qui désormais devait être la sienne lui était inconnue, il en ignorait les dispositions intérieures ; – un escalier se présentait devant lui, il le suivit à tout hasard, sauf à mettre son erreur sur le compte d'une distraction. »*

Tous deux vont se mouvoir dans un territoire ambigu, analogue à celui des rêves. Mais, alors Octave vit positivement l'expérience, le Comte Olaf a l'impression de vivre un cauchemar.

Finalement, Octave n'arrive pas à gagner l'amour de la princesse et décide de rendre son corps au Comte. Mais, lors du deuxième échange, l'âme d'Octave s'envole à tout jamais et le docteur décide de faire rentrer sa propre âme dans le corps tout jeune d'Octave et d'abandonner le sien déjà bien usé.

Dans *Les Souvenirs de M. Auguste Beldoe* (in *Histoires Extraordinaires*), Poe aborde ce thème de la transmigration de l'âme ou métempsychose, non pas en utilisant le rêve, mais par l'utilisation de drogues psychotropes tels que l'opium.

### **2.7.2. La folie**

Lewis Carroll a non seulement réhabilité le jeu et le rêve dans son œuvre, mais il a aussi réhabilité la folie, et ceci, afin de mieux approcher la vérité de l'enfance. C'est ainsi que l'on rencontre un lièvre et un chapelier fou. Carroll s'est servi de leur image de fous qui dérivent des deux expressions anglaises : « Fou comme un lièvre de mars » (mars étant la période du rut chez le lièvre) et « Fou comme un chapelier ». C'est le Chat de Chester, seul ami qu'aura réellement Alice au Pays des Merveilles, qui lui montre, par une sorte syllogisme, que tout le monde dans ce pays est fou :

#### **Extrait : Alice au Pays des Merveilles, Carroll, p.31-32**

*« Alice comprit que cela était incontestable ; elle essaya donc d'une autre question : « Quels sont les gens qui demeurent par ici ? »*

*« De ce côté-ci, » dit le Chat, décrivant un cercle avec sa patte droite, « demeure un chapelier ; de ce côté-là, » faisant de même avec sa patte gauche, « demeure un lièvre. Allez voir celui que vous voudrez, tous deux sont fous. »*

*« Mais je ne veux pas fréquenter des fous, » fit observer Alice.*

*« Vous ne pouvez pas en défendre, tout le monde est fou ici. Je suis fou, vous êtes folle. »*

*« Comment savez-vous que je suis folle ? » dit Alice.*

*« Vous devez l'être, » dit le Chat, « sans cela vous ne seriez pas venue ici. »*

*Alice pensa que cela ne prouvait rien. Toutefois elle continua : « Et comment savez-vous que vous êtes fou ? »*

*« D'abord, » dit le Chat, « un chien n'est pas fou ; vous convenez de cela. »*

*« Je le suppose, » dit Alice.*

*« Eh bien ! » continua le Chat, « un chien grogne quand il se fâche, et remue la queue lorsqu'il est content. Or, moi, je grogne quand je suis content, et je remue la queue quand je me fâche. Donc je suis fou. »*

*« J'appelle cela faire le rouet, et non pas grogner, » dit Alice.*

*« Appelez cela comme vous voudrez, » dit le Chat. »*

Plus tard, Alice fait la rencontre du lièvre et du chapelier, qui prennent le thé. Leur discussion est complètement illogique : les réponses n'ont aucun lien avec les précédentes et leurs déplacements sont absurdes. Seule Alice reste sensée.

La folie occupe une place importante dans la littérature fantastique. Maupassant a laissé une dizaine de contes fantastiques qui posent la folie comme thème central, dont le plus célèbre, *Le Horla*. Ceux-ci s'appuient d'une part sur son expérience, d'autre part sur la connaissance contemporaine de la psychopathologie, qui connaît de grands progrès dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup>. Rappelons que Maupassant a suivi avec assiduité, en 1886 et 1887, les cours du Docteur Charcot sur l'hystérie, à la Salpêtrière. Il était passionné par le fonctionnement mental de l'homme. La folie est omniprésente dans son œuvre.

*Le Horla* relate l'emprise progressive que prend un être mystérieux et invisible sur le narrateur qui rédige son journal. Au départ, le narrateur est très rationnel et ne montre

aucun signe de folie. Puis, à partir du 12 mai, la maladie commence peu à peu à s'installer en lui. Le 5 juillet un premier phénomène se produit (l'eau de sa carafe a été bue pendant la nuit). A partir de là, le narrateur décrit précisément les manifestations surnaturelles auxquelles il assiste (rose cueillie par une main invisible, pages d'un livre qui tournent toutes seules, etc.) et tente en vain de développer une approche rationnelle, caractéristique du positivisme, face aux apparitions mystérieuses qui le hantent. Maupassant ne fournit pas d'explication unique et laisse le lecteur décider : le narrateur est-il effectivement l'objet d'une persécution de la part d'un être surnaturel ou bien est-il fou ? Le narrateur lui-même finit par se demander s'il n'est pas fou. Il décline alors le thème de la folie sous toutes les formes connues par la science ou la religion (hallucinations, démence, troubles fantasmagories, délire, etc.).

### Extrait : Le Horla, Maupassant, p.12-13

*« 7 août. – J'ai dormi tranquille. Il a bu l'eau de ma carafe, mais n'a point troublé mon sommeil.*

*Je me demande si je suis fou. En me promenant, tantôt au grand soleil, le long de la rivière, des doutes me sont venus sur ma raison, non point des doutes vagues comme j'en avais jusqu'ici, mais des doutes précis, absolus. J'ai vu des fous ; j'en ai connu qui restaient intelligents, lucides, clairvoyants même sur toutes les choses de la vie, sauf sur un point. Ils parlaient de tout avec clarté, avec souplesse, avec profondeur, et soudain leur pensée touchant l'écueil de leur folie, s'y déchirait en pièces, s'éparpillait et sombrait dans cet océan effrayant et furieux, plein de vagues bondissantes, de brouillards, de bourrasques, qu'on nomme « la démence ».*

*Certes, je me croirais fou, absolument fou, si je n'étais conscient, si je ne connaissais parfaitement mon état, si je ne le sondais en l'analysant avec une complète lucidité. Je ne serais donc, en somme, qu'un halluciné raisonnant. Un trouble inconnu se serait produit dans mon cerveau, un de ces troubles qu'essaient de noter et de préciser aujourd'hui les physiologistes ; et ce trouble aurait déterminé dans mon esprit, dans l'ordre et la logique de mes idées, une crevasse profonde. Des phénomènes semblables ont lieu dans le rêve qui nous promène à travers les fantasmagories les plus invraisemblables, sans que nous en soyons surpris, parce que l'appareil vérificateur, parce que le sens du contrôle est endormi ; tandis que la faculté imaginative veille et travaille. Ne se peut-il pas qu'une des imperceptibles touches du clavier cérébral se trouve paralysée chez moi ? Des hommes, à la suite d'accidents, perdent la mémoire des noms propres ou des verbes ou des chiffres, ou seulement des dates. Les localisations de toutes les parcelles de la pensée sont aujourd'hui prouvées. Or, quoi d'étonnant à ce que ma faculté de contrôler l'irréalité de certaines hallucinations, se trouve engourdie chez moi en ce moment !*

*Je songeais à tout cela en suivant le bord de l'eau. Le soleil couvrait de clarté la rivière, faisait la terre délicieuse, emplissait mon regard d'amour pour la vie, pour les hirondelles, dont l'agilité est une joie de mes yeux, pour les herbes de la rive dont le frémissement est un bonheur de mes oreilles.*

*Peu à peu, cependant, un malaise inexplicable me pénétrait. Une force, me semblait-il, une force occulte m'engourdissait, m'arrêtait, m'empêchait d'aller plus loin, me rappelait en arrière. J'éprouvais ce besoin douloureux de rentrer qui vous oppresse, quand on a laissé au logis un malade aimé, et que le pressentiment vous saisit d'une aggravation de son mal.*

*Donc, je revins malgré moi, sûr que j'allais trouver, dans ma maison, une mauvaise nouvelle, une lettre ou une dépêche. Il n'y avait rien ; et je demeurai plus surpris et plus inquiet que si j'avais eu de nouveau quelque vision fantastique. »*

Terminons ces exemples de folie avec le conte *Véra* de Villers de l'Isle-Adam, car il oppose bien les deux lectures auxquelles conduisent le plus souvent les récits fantastiques. Rappelons les faits : Le Comte d'Athol, après l'enterrement de sa jeune épouse Véra, jette la clé à l'intérieur de son caveau pour ne plus jamais y revenir. A partir de là, il vit, dans un rêve halluciné, imaginant toujours Véra à ses côtés. Tout au long du conte, le lecteur hésite entre la folie du comte Athol (explication rationnelle) ou l'existence d'une vie après la mort (phénomène surnaturel). Mais, à la fin, la présence de la clef qui aurait dû être dans le

tombeau impose le fantastique, avec d'autant plus de force que le lecteur s'était peu-à-peu rallié à l'explication naturelle. Nous sommes prêts de basculer du fantastique au merveilleux.

**Extrait : Véra, Villiers-de-l'Isle-Adam, p.14-15**

*« Un frais éclat de rire musical éclaira de sa joie le lit nuptial ; le comte se retourna. Et là, devant ses yeux, faite de volonté et de souvenir, accoudée, fluide, sur l'oreiller de dentelles, sa main soutenant ses lourds cheveux noirs, sa bouche délicieusement entrouverte en un sourire tout emparadisé de voluptés, belle à en mourir, enfin ! la comtesse Véra le regardait un peu endormie encore. – Roger !... dit-elle d'une voix lointaine.*

*Il vint auprès d'elle. Leurs lèvres s'unirent dans une joie divine, – oublieuse, – immortelle !*

*Et ils s'aperçurent, alors, qu'ils n'étaient, réellement, qu'un seul être.*

*Les heures effleurèrent d'un vol étranger cette extase où se mêlaient, pour la première fois, la terre et le ciel.*

*Tout à coup, le comte d'Athol tressaillit, comme frappé d'une réminiscence fatale.*

*– Ah ! maintenant, je me rappelle !... dit-il. Qu'ai-je donc ? – Mais tu es morte !*

*À l'instant même, à cette parole, la mystique veilleuse de l'iconostase s'éteignit. Le pâle petit jour du matin, – d'un matin banal, grisâtre et pluvieux, – filtra dans la chambre par les interstices des rideaux. Les bougies blémirent et s'éteignirent, laissant fumer âcrement leurs mèches rouges ; le feu disparut sous une couche de cendres tièdes ; les fleurs se fanèrent et se desséchèrent en quelques moments ; le balancier de la pendule reprit graduellement son immobilité. La certitude de tous les objets s'évola subitement. L'opale, morte, ne brillait plus ; les taches de sang s'étaient fanées aussi, sur la batiste, auprès d'elle ; et s'effaçant entre les bras désespérés qui voulaient en vain l'êtreindre encore, l'ardente et blanche vision rentra dans l'air et s'y perdit. Un faible soupir d'adieu, distinct, lointain, parvint jusqu'à l'âme de Roger. Le comte se dressa ; il venait de s'apercevoir qu'il était seul. Son rêve venait de se dissoudre d'un seul coup ; il avait brisé le magnétique fil de sa trame radieuse avec une seule parole. L'atmosphère était, maintenant, celle des défunts.*

*Comme ces larmes de verre, agrégées illogiquement, et cependant si solides qu'un coup de maillet sur leur partie épaisse ne les briserait pas, mais qui tombent en une subite et impalpable poussière si l'on en casse l'extrémité plus fine que la pointe d'une aiguille, tout s'était évanoui.*

*– Oh ! murmura-t-il, c'est donc fini ! – Perdue !... Toute seule ! – Quelle est la route, maintenant, pour parvenir jusqu'à toi ? Indique-moi le chemin qui peut me conduire vers toi !...*

*Soudain, comme une réponse, un objet brillant tomba du lit nuptial, sur la noire fourrure, avec un bruit métallique : un rayon de l'affreux jour terrestre l'éclaira !... L'abandonné se baissa, le saisit, et un sourire sublime illumina son visage en reconnaissant cet objet : c'était la clef du tombeau. »*

**2.7.3. L'hallucination**

Si Gautier a, dans ses récits fantastiques, utilisé le rêve lié au sommeil et les divagations de la folie, il a aussi exploité les hallucinations nées de la drogue et s'est aventuré dans les domaines incertains du rêve éveillé, comme dans *Avatar*.

Dans *Le Chat noir*, Poe met en scène un narrateur alcoolique qui va devenir violent et peu à peu sombrer dans la démence, à cause d'un chat. En effet, après avoir éborgné, puis pendu son chat qu'il aimait, sous l'effet de l'alcool, il vit des événements de plus en plus étranges, marqués par « la présence diabolique » de ce chat. Et, tout au long de son aventure, il oscille entre moments de lucidité sur son état et moments de folie furieuse liée à l'alcool, jusqu'à tuer son épouse.

**Extrait : « Le Chat noir », in Nouvelles Histoires Extraordinaires, Poe, p.9-10**

*« Un matin, de sang-froid, je glissai un nœud coulant autour de son cou, et je le pendis à la branche d'un arbre ; – je le pendis avec des larmes plein mes yeux, – avec le plus amer remords dans le cœur ; – je le pendis, parce que je savais qu'il m'avait aimé, et parce que je sentais qu'il ne m'avait donné aucun sujet de colère ; – je le pendis, parce que je savais qu'en faisant ainsi je commettais un péché, – un péché mortel qui compromettrait*

*mon âme immortelle, au point de la placer, – si une telle chose était possible, – même au-delà de la miséricorde infinie du Dieu Très Miséricordieux et Très Terrible.*

*Dans la nuit qui suivit le jour où fut commise cette action cruelle, je fus tiré de mon sommeil par le cri : Au feu ! Les rideaux de mon lit étaient en flammes. Toute la maison flambait. Ce ne fut pas sans une grande difficulté que nous échappâmes à l'incendie, – ma femme, un domestique, et moi. La destruction fut complète. Toute ma fortune fut engloutie, et je m'abandonnai dès lors au désespoir.*

*Je ne cherche pas à établir une liaison de cause à effet entre l'atrocité et le désastre, je suis au-dessus de cette faiblesse. Mais je rends compte d'une chaîne de faits, – et je ne veux pas négliger un seul anneau. Le jour qui suivit l'incendie, je visitai les ruines. Les murailles étaient tombées, une seule exceptée ; et cette seule exception se trouva être une cloison intérieure, peu épaisse, située à peu près au milieu de la maison, et contre laquelle s'appuyait le chevet de mon lit. La maçonnerie avait ici, en grande partie, résisté à l'action du feu, – fait que j'attribuai à ce qu'elle avait été récemment remise à neuf.*

*Autour de ce mur, une foule épaisse était rassemblée, et plusieurs personnes paraissaient en examiner une portion particulière avec une minutieuse et vive attention. Le mot : Étrange ! Singulier ! et autres semblables expressions, excitèrent ma curiosité. Je m'approchai, et je vis, semblable à un bas-relief sculpté sur la surface blanche, la figure d'un gigantesque chat. L'image était rendue avec une exactitude vraiment merveilleuse. Il y avait une corde autour du cou de l'animal.*

*Tout d'abord, en voyant cette apparition, – car je ne pouvais guère considérer cela que comme une apparition, – mon étonnement et ma terreur furent extrêmes. Mais, enfin, la réflexion vint à mon aide. Le chat, je m'en souvenais, avait été pendu dans un jardin adjacent à la maison. Aux cris d'alarme, ce jardin avait été immédiatement envahi par la foule, et l'animal avait dû être détaché de l'arbre par quelqu'un, et jeté dans ma chambre à travers une fenêtre ouverte. Cela avait été fait, sans doute, dans le but de m'arracher au sommeil.*

*La chute des autres murailles avait comprimé la victime de ma cruauté dans la substance du plâtre fraîchement étendu ; la chaux de ce mur, combinée avec les flammes et l'ammoniaque du cadavre, avait ainsi opéré l'image telle que je la voyais.*

*Quoique je satisfisse ainsi lestement ma raison, sinon tout à fait ma conscience, relativement au fait surprenant que je viens de raconter, il n'en fit pas moins sur mon imagination une impression profonde. Pendant plusieurs mois je ne pus me débarrasser du fantôme du chat ; et durant cette période un demi-sentiment revint dans mon âme, qui paraissait être, mais qui n'était pas le remords. »*

A travers ce conte, Poe montre combien l'alcoolisme peut provoquer de graves troubles mentaux, dont augmentation de l'anxiété, fabulation, voire schizophrénie.

Comme nous l'avons vu précédemment, la nuit est l'espace du rêve et des légendes, mais aussi de l'ivresse. Dans *Nuit Rhénane*, Apollinaire raconte une hallucination (sans doute due à l'absinthe, évoquée par les femmes aux cheveux verts), prise pour une réalité. Le poème s'ouvre et se referme sur le verre de vin qui donne à la réalité l'incertitude de l'hallucination, la coloration du rêve.

### Extrait : « Nuit rhénane », in *Alcools*, Apollinaire, p.63

*« Mon verre est plein d'un vin trembleur comme une flamme  
Écoutez la chanson lente d'un batelier  
Qui raconte avoir vu sous la lune sept femmes  
Tordre leurs cheveux verts et longs jusqu'à leurs pieds*

*Debout chantez plus haut en dansant une ronde  
Que je n'entende plus le chant du batelier  
Et mettez près de moi toutes les filles blondes  
Au regard immobile aux nattes repliées*

*Le Rhin le Rhin est ivre où les vignes se mirent  
Tout l'or des nuits tombe en tremblant s'y refléter  
La voix chante toujours à en râle-mourir  
Ces fées aux cheveux verts qui incantent l'été*

*Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire»*

Tout au long du poème, le lecteur est tiraillé entre les éléments de réalité et le surnaturel. Dans la première strophe, le poète glisse vers le fantastique. Dans la deuxième strophe, il revient rapidement au monde réel et rejette le monde fantastique de la première strophe. Pour ce faire, il oppose aux femmes aux cheveux verts (des fées, sans doute les Ondines et la Lorelei de la mythologie germanique) des femmes blondes sages et stéréotypées. Mais, dans la troisième, il perd pied, car tout se mélange : les lieux communs poétiques, les éléments bien réels et les figures légendaires. L'éclat de rire final brise le verre du poète, mais aussi le poème, puisqu'il manque un vers à ce sonnet. Tout n'était que mirage. Le charme de la vision se rompt avec le verre. L'alcool a leurré le poète et lui a fait prendre ses chimères pour des réalités.

#### **2.7.4. La mort et le va-et-vient entre le monde des vivants et celui des morts**

Dans le récit merveilleux, la vie et la mort sont étroitement liées. La mort fait partie intégrante de la vie. Il n'y a pas de frontière entre les deux. Il est possible d'entrer dans le royaume des morts et d'en sortir (*Cendrillon, La Belle au bois dormant*, etc.). Tantôt la mort est le sort réservé aux traîtres et autres malfaisants ; tantôt elle est un personnage à part entière, un interlocuteur qui peut devenir un allié, accordant des pouvoirs magiques à celui qui en est digne. Mais, la mort est surtout un des thèmes récurrents du fantastique. Prenons comme exemple le conte *Ligeia* de Poe. Rappelons les faits : le narrateur, après avoir vécu une passion amoureuse avec sa femme Ligeia, parfaite, intelligente et extrêmement belle, a la douleur de la perdre et s'adonne à l'opium pour soulager ses tourments. Puis, il épouse une autre femme, Lady Rowena et vit dans une étrange et sombre abbaye. Celle-ci, délaissée par son mari et angoissée de vivre dans une chambre ressemblant à un véritable tombeau, finit par mourir à son tour. Alors que le narrateur la veille, se produit un fait étrange :

#### **Extrait : Ligeia, Histoires extraordinaires, Poe, p.204-205**

*« La plus grande partie de la terrible nuit était passée, et celle qui était morte remua de nouveau, – et cette fois-ci plus énergiquement que jamais, quoique se réveillant d'une mort plus effrayante et plus irréparable. J'avais depuis longtemps cessé tout effort et tout mouvement, et je restais cloué sur l'ottomane, désespérément englouti dans un tourbillon d'émotions violentes, dont la moins terrible peut-être, la moins dévorante, était un suprême effroi. Le corps, je le répète, remuait, et maintenant plus activement qu'il n'avait fait jusque-là. Les couleurs de la vie montaient à la face avec une énergie singulière, – les membres se relâchaient, – et, sauf que les paupières restaient toujours lourdement fermées, et que les bandeaux et les draperies funèbres communiquaient encore à la figure leur caractère sépulcral, j'aurais rêvé que Rowena avait entièrement secoué les chaînes de la Mort. Mais si, dès lors, je n'acceptai pas entièrement cette idée, je ne pus pas douter plus longtemps, quand, – se levant du lit, – et vacillant, – d'un pas faible, – les yeux fermés, – à la manière d'une personne égarée dans un rêve, – l'être qui était enveloppé du suaire s'avança audacieusement et palpablement dans le milieu de la chambre.*

*Je ne tremblai pas, – je ne bougeai pas, – car une foule de pensées inexprimables, causées par l'air, la stature, l'allure du fantôme, se ruèrent à l'improviste dans mon cerveau, et me paralysèrent, – me pétrifièrent. Je ne bougeais pas, je contemplais l'apparition. C'était dans mes pensées un désordre fou, un tumulte inapaisable. Était-ce bien la vivante Rowena que j'avais en face de moi ? cela pouvait-il être vraiment Rowena, – lady Rowena Trevanion de Tremaine, à la chevelure blonde, aux yeux bleus ? Pourquoi, oui, pourquoi en doutais-je ? Le lourd bandeau oppressait la bouche ; – pourquoi donc cela n'eût-il pas été la bouche respirante de la dame de Tremaine ? – Et les joues ? – oui, c'étaient bien là les roses du midi de sa vie ; – oui, ce pouvaient être les belles joues de la vivante lady de Tremaine. – Et le menton, avec les fossettes de la santé,*

*ne pouvait-il pas être le sien ? – Mais avait-elle donc grandi depuis sa maladie ? Quel inexprimable délire s'empara de moi à cette idée ! D'un bond j'étais à ses pieds ! Elle se retira à mon contact, et elle dégagea sa tête de l'horrible suaire qui l'enveloppait ; et alors déborda dans l'atmosphère fouettée de la chambre une masse énorme de longs cheveux désordonnés ; ils étaient plus noirs que les ailes de minuit, l'heure au plumage de corbeau ! Et alors je vis la figure qui se tenait devant moi ouvrir lentement, lentement les yeux.*

*– Enfin, les voilà donc ! – criai-je d'une voix retentissante ; – pourrai s-je jamais m'y tromper ? – Voilà bien les yeux adorablement fendus, les yeux noirs, les yeux étranges – de mon amour perdu, – de lady – de LADY LIGEIA ! »*

Cette thèse de morte-vivante, de morte qui ne veut pas mourir est un thème central de l'œuvre de Poe, car elle constitue pour lui le mystère par excellence.

On retrouve encore ce thème chez Villiers-de l'Isle-Adam, dans *Véra*, dont nous avons parlé précédemment (Cf.2.7.2) où le personnage central fait revivre sa femme par la force de sa volonté. Il la croit toujours vivante.

### Extrait : *Véra*, Villiers-de-l'Isle-Adam, p.12-13

*« D'Athol, en effet, vivait absolument dans l'inconscience de la mort de sa bien-aimée ! Il ne pouvait que la trouver toujours présente, tant la forme de la jeune femme était mêlée à la sienne. Tantôt, sur un banc du jardin, les jours de soleil, il lisait, à haute voix, les poésies qu'elle aimait ; tantôt, le soir, auprès du feu, les deux tasses de thé sur un guéridon, il causait avec l'illusion souriante, assise, à ses yeux, sur l'autre fauteuil. Les jours, les nuits, les semaines s'envolèrent. Ni l'un ni l'autre ne savait ce qu'ils accomplissaient. Et des phénomènes singuliers se passaient maintenant, où il devenait difficile de distinguer le point où l'imaginaire et le réel étaient identiques. Une présence flottait dans l'air : une forme s'efforçait de disparaître, de se tramer sur l'espace devenu indéfinissable.*

*D'Athol vivait double, en illuminé. Un visage doux et pâle, entrevu comme l'éclair, entre deux clins d'yeux, un faible accord frappé au piano, tout à coup ; un baiser qui lui fermait la bouche au moment où il allait parler, des affinités de pensées féminines qui s'éveillaient en lui en réponse à ce qu'il disait, un dédoublement de lui-même tel, qu'il sentait, comme en un brouillard fluide, le parfum vertigineusement doux de sa bien-aimée auprès de lui, et, la nuit, entre la veille et le sommeil, des paroles entendues très bas : tout l'avertissait. C'était une négation de la Mort élevée, enfin, à une puissance inconnue !*

*Une fois, d'Athol la sentit et la vit si bien auprès de lui, qu'il la prit dans ses bras : mais ce mouvement la dissipa. – Enfant ! murmura-t-il en souriant.*

*Et il se rendormit comme un amant boudé par sa maîtresse rieuse et ensommeillée.*

*Le jour de sa fête, il plaça, par plaisanterie, une immortelle dans le bouquet qu'il jeta sur l'oreiller de Véra. – Puisqu'elle se croit morte, dit-il.*

*Grâce à la profonde et toute-puissante volonté de M. d'Athol, qui, à force d'amour, forgeait la vie et la présence de sa femme dans l'hôtel solitaire, cette existence avait fini par devenir d'un charme sombre et persuadeur. – Raymond, lui-même, n'éprouvait plus aucune épouvante, s'étant graduellement habitué à ces impressions.*

*Une robe de velours noir aperçue au détour d'une allée ; une voix rieuse qui l'appelait dans le salon ; un coup de sonnette le matin, à son réveil, comme autrefois ; tout cela lui était devenu familier : on eût dit que la morte jouait à l'invisible, comme une enfant. Elle se sentait aimée tellement ! C'était bien naturel. »*

Dans *L'Intersigne* de Villiers-de-l'Isle-Adam, le personnage de la mort se manifeste à travers la porte de la chambre que le baron Xavier de V\*\*\* occupe au presbytère, où il est venu se reposer. Cette porte devient le lieu de passage entre la vie et la mort.

### Extrait : *L'Intersigne*, Villiers-de-l'Isle-Adam, p.139-140

*« En un clin d'œil, je fus au milieu de la chambre.*

*Ma première impression, en même temps que celle du froid aux pieds, fut celle d'une vive lumière. La pleine lune brillait, en face de la fenêtre, au-dessus de l'église, et, à travers les rideaux blancs, découpait son angle de flamme déserte et pâle sur le parquet.*

*Il était bien minuit.*

*Mes idées étaient morbides. Qu'était-ce donc ? L'ombre était extraordinaire.*

*Comme je m'approchais de la porte, une tache de braise, partie du trou de la serrure, vint errer sur ma main et sur ma manche.*

*Il y avait quelqu'un derrière la porte : on avait réellement frappé.*

*Cependant, à deux pas du loquet, je m'arrêtai court.*

*Une chose me paraissait surprenante : la nature de la tache qui courait sur ma main. C'était une lueur glacée, sanglante, n'éclairant pas. – D'autre part, comment se faisait-il que je ne voyais aucune ligne de lumière sous la porte, dans le corridor ? – Mais, en vérité, ce qui sortait ainsi du trou de la serrure me causait l'impression du regard phosphorique d'un hibou !*

*En ce moment, l'heure sonna, dehors, à l'église, dans le vent nocturne.*

*– Qui est là ? demandai-je, à voix basse.*

*La lueur s'éteignit : – j'allais m'approcher...*

*Mais la porte s'ouvrit, largement, lentement, silencieusement.*

*En face de moi, dans le corridor, se tenait, debout, une forme haute et noire, – un prêtre, le tricorne sur la tête. La lune l'éclairait tout entier à l'exception de la figure : je ne voyais que le feu de ses deux prunelles qui me considéraient avec une solennelle fixité.*

*Le souffle de l'autre monde enveloppait ce visiteur, son attitude m'oppressait l'âme. Paralysé par une frayeur qui s'enfla instantanément jusqu'au paroxysme, je contemplai le désolant personnage, en silence.*

*Tout à coup, le prêtre éleva le bras, avec lenteur, vers moi. Il me présentait une chose lourde et vague. C'était un manteau. Un grand manteau noir, un manteau de voyage. Il me le tendait, comme pour me l'offrir !...*

*Je fermai les yeux, pour ne pas voir cela. Oh ! je ne voulais pas voir cela !*

*Mais un oiseau de nuit, avec un cri affreux, passa entre nous et le vent de ses ailes, m'effleurant les paupières, me les fit rouvrir. Je sentis qu'il voletait par la chambre.*

*Alors, – et avec un râle d'angoisse, car les forces me trahissaient pour crier, – je repoussai la porte de mes deux mains crispées et étendues et je donnai un violent tour de clef, frénétique et les cheveux dressés !*

*Chose singulière, il me sembla que tout cela ne faisait aucun bruit.*

*C'était plus que l'organisme n'en pouvait supporter. Je m'éveillai. J'étais assis sur mon séant, dans mon lit, les bras tendus devant moi ; j'étais glacé ; le front trempé de sueur ; mon cœur frappait contre les parois de ma poitrine de gros coups sombres.*

*– Ah ! me dis-je, le songe horrible ! »*

Ce manque d'étanchéité entre le monde des morts et celui des vivants est encore plus visible dans le fantastique en poésie. Par exemple, dans le poème *Les Femmes* d'Apollinaire (écrit après un séjour en Rhénanie), l'on voit les femmes transférées de l'univers concret, rassurant et immédiat de leurs activités domestiques, transférées à l'espace indéterminé, nocturne. L'extérieur a fini par absorber l'intérieur et en abolir les contours stables et définitifs. Le passage à l'univers fantastique se fait tout simplement, par une sorte de porosité et de perméabilité entre les deux univers, apparemment disjoints et hétérogènes.

### Extrait : « Les femmes », in *Alcools*, Apollinaire, p.69-70

*« Dans la maison du vigneron les femmes cousent  
Lenchen remplit le poêle et mets l'eau du café  
Dessus - Le chat s'étire après s'être chauffé  
- Gertrude et son voisin Martin enfin s'épousent*

*Le rossignol aveugle essaya de chanter  
Mais l'affraie ululant il trembla dans sa cage  
Ce cyprès là-bas a l'air du pape en voyage  
Sous la neige - Le facteur vient de s'arrêter*

*Pour causer avec le nouveau maître d'école*  
- *Cet hiver est très froid le vin sera très bon*  
- *Le sacristain sourd et boiteux est moribond*  
- *La fille du vieux bourgmestre brode une étoile*

*Pour la fête du curé La forêt là-bas*  
*Grâce au vent chantait à voix grave de grand orgue*  
*Le songe Herr Traum survint avec sa soeur Frau Sorge*  
*Kaethi tu n'as bien raccommoqué ces bas*

- *Apporte le café le beurre et les tartines*  
*La marmelade le saindoux un pot de lait*  
- *Encore un peu de café Lenchen s'il te plaît*  
- *On dirait que le vent dit des phrases latines*

- *Encore un peu de café Lenchen s'il te plaît*  
- *Lotte es-tu triste O petit coeur - Je crois qu'elle aime*  
- *Dieu garde - Pour ma part je n'aime que moi-même*  
- *Chut A présent grand-mère dit son chapelet*

- *Il me faut du sucre candi Leni je tousse*  
- *Pierre mène son furet chasser les lapins*  
*Le vent faisait danser en rond tous les sapins*  
*Lotte l'amour rend triste - Ilse la vie est douce*

*La nuit tombait Les vignobles aux ceps tordus*  
*Devenaient dans l'obscurité des ossuaires*  
*En neige et repliés gisaient là des suaires*  
*Et des chiens aboyaient aux passants morfondus*

*Il est mort écoutez. La cloche de l'église*  
*Sonnait tout doucement la mort du sacristain*  
*Lise il faut attiser le poêle qui s'éteint*  
*Les femmes se signaient dans la nuit indécise »*

Ainsi, ces femmes se situent-elles à la jointure de la vie et de la mort, cette mort qu'elles convoquent dans leur discours et qui se répercute sur le monde extérieur. Se signent-elles pour exorciser la présence de la mort ou bien pour reconnaître la complicité qui les lie à cet événement Apollinaire a su conférer à son poème une dimension fantastique, voire inquiétante. Ceci est une constante en poésie, comme on a pu le voir, précédemment, dans *Effet de nuit* de Verlaine (Cf. 2.1.3.1.).

Dans *La Maison des morts*, Apollinaire passe plus directement au fantastique, comme en témoigne l'extrait suivant :

**Extrait : « La Maison des morts », in *Alcools*, Apollinaire, p.22-23**

« (...)  
*Arrivé à Munich depuis quinze ou vingt jours*  
*J'étais entré pour la première fois et par hasard*  
*Dans ce cimetière presque désert*  
*Et je claquais des dents*  
*Devant toute cette bourgeoisie*  
*Exposée et vêtue le mieux possible*

*Soudain*

*Rapide comme ma mémoire  
Les yeux se rallumèrent  
De cellule vitrée en cellule vitrée  
Le ciel se peupla d'une apocalypse  
Vivace*

*Et la terre plate à l'infini  
Comme avant Galilée  
Se couvrit de mille mythologies immobiles  
Un ange en diamant brisa toutes les vitrines  
Et les morts m'accostèrent  
Avec des mines de l'autre monde*

*Mais leur visage et leurs attitudes  
Devinrent bientôt moins funèbres  
Le ciel et la terre perdirent  
Leur aspect fantasmagorique*

*Les morts se réjouissaient  
De voir leurs corps trépassés entre eux et la lumière  
Ils riaient de voir leur ombre et l'observaient  
Comme si véritablement  
C'eût été leur vie passée*

*Alors je les dénombrai  
Ils étaient quarante-neuf hommes  
Femmes et enfants  
Qui embellissaient à vue d'œil  
Et me regardaient maintenant  
Avec tant de cordialité  
Tant de tendresse même  
Que les prenant en amitié*

*Tout à coup  
Je les invitai à une promenade Loin des arcades de leur maison*

*Et tous bras dessus bras dessous  
Fredonnant des airs militaires  
Oui tous vos péchés sont absous  
Nous quittâmes le cimetière*

*Nous traversâmes la ville  
Et rencontrions souvent  
Des parents des amis qui se joignaient  
À la petite troupe des morts récents  
Tous étaient si gais  
Si charmants si bien portants  
Que bien malin qui aurait pu  
Distinguer les morts des vivants  
(...) »*

Dans ce long poème, qui est considéré comme la mise en vers de son conte fantastique, *L'Obituaire*, Apollinaire redonne provisoirement vie aux morts endimanchés qui attendent

leur ensevelissement, dans une fantaisie délirante. Les morts sont associés au monde de la vie. Il y a une sorte d'euphorie qui tend à l'universel, par la bonne nouvelle de la victoire sur la mort. Notons que la mort est l'un des thèmes récurrents dans l'œuvre d'Apollinaire.

## **2.8. Le dédoublement de la personnalité**

Dans les récits fantastiques, on retrouve souvent le thème du double. Par exemple, dans *Le Horla*, Maupassant explore aussi ce thème : le Horla peut être en effet interprété comme le pendant irrationnel du narrateur, porteur des pulsions nocturnes et suicidaires qu'il ne peut pas assumer au grand jour. Rappelons que Maupassant connaissait les découvertes contemporaines en psychiatrie. Il exploite le thème du double dans ce sens : il y a dans l'être deux moi contradictoires ; l'un est normal et logique ; l'autre est inquiétant et irrationnel. Dans cette nouvelle, le narrateur se sent menacé par ce second moi qui est devenu un autre. Il est hanté par son double, invisible, un être surnaturel qui agit à son insu, le Horla, dont il perçoit chaque jour la présence de plus en plus obsédante.

### **Extrait : Le Horla, Maupassant, p.14 et p.18**

*« 14 août. – Je suis perdu ! Quelqu'un possède mon âme et la gouverne ! quelqu'un ordonne tous mes actes, tous mes mouvements, toutes mes pensées. Je ne suis plus rien en moi, rien qu'un spectateur esclave et terrifié*

*de toutes les choses que j'accomplis. Je désire sortir. Je ne peux pas. Il ne veut pas ; et je reste, éperdu, tremblant, dans le fauteuil où il me tient assis. Je désire seulement me lever, me soulever, afin de me croire maître de moi. Je ne peux pas ! Je suis rivé à mon siège et mon siège adhère au sol, de telle sorte qu'aucune force ne nous soulèverait. (p.14)*

*(...) Qu'ai-je donc ? C'est lui, lui, le Horla, qui me hante, qui me fait penser ces folies ! Il est en moi, il devient mon âme ; je le tuerai !*

*19 août. – Je le tuerai. Je l'ai vu ! je me suis assis hier soir, à ma table ; et je fis semblant d'écrire avec une grande attention. Je savais bien qu'il viendrait rôder autour de moi, tout près, si près que je pourrais peut-être le toucher, le saisir ! Et alors !... alors, j'aurais la force des désespérés ; j'aurais mes mains, mes genoux, ma poitrine, mon front, mes dents pour l'étrangler, l'écraser, le mordre, le déchirer.*

*Et je le guettais avec tous mes organes surexcités.*

*J'avais allumé mes deux lampes et les huit bougies de ma cheminée, comme si j'eusse pu, dans cette clarté, le découvrir.*

*En face de moi, mon lit, un vieux lit de chêne à colonnes ; à droite, ma cheminée ; à gauche, ma porte fermée avec soin, après l'avoir laissée longtemps ouverte, afin de l'attirer ; derrière moi, une très haute armoire à glace, qui me servait chaque jour pour me raser, pour m'habiller, et où j'avais coutume de me regarder, de la tête aux pieds, chaque fois que je passais devant.*

*Donc, je faisais semblant d'écrire, pour le tromper, car il m'épiait lui aussi ; et soudain, je sentis, je fus certain qu'il lisait par-dessus mon épaule, qu'il était là, frôlant mon oreille.*

*Je me dressai, les mains tendues, en me tournant si vite que je faillis tomber. Eh bien ?... on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans ma glace !... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi ! Je voyais le grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais cela avec des yeux affolés ; et je n'osais plus avancer, je n'osais plus faire un mouvement, sentant bien pourtant qu'il était là, mais qu'il m'échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet. » (p.18)*

Pour se débarrasser de ce double qui prend possession de lui, le narrateur n'a plus qu'une issue : se tuer. Le conte finit par cette phrase : *« Non... non... sans aucun doute, sans aucun doute... il n'est pas mort... Alors... alors... il va donc falloir que je me tue, moi !... » (p.20).*

## Textes des « Le saviez-vous ? »

### N°1 : *La féerie au théâtre*

*Savez-vous ce qu'est une féerie au théâtre ?*

La féerie est un genre théâtral qui s'est développé dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> et qui a concurrencé le mélodrame et le vaudeville. Elle trouve son origine dans les ballets de cour de la Renaissance et la comédie-ballet des siècles suivants. Elle est née de l'intérêt porté par les Romantiques au folklore et à la mythologie.

La féerie est un spectacle essentiellement visuel, mêlant musique, chant et danse. Elle a recourt à des sujets merveilleux, le plus souvent inspirés des contes et met en scène des êtres surnaturelles (fées, diables, mages, devins, etc.). Elle utilise de grandes machines pour représenter les scènes de magie et les métamorphoses, qui deviennent spectaculaires à la fin du siècle, grâce à l'utilisation de l'électricité.

Mais, le texte est très pauvre et le public se lasse, d'autant plus qu'un concurrent est arrivé : le cinématographe. Alors, la féerie disparaît du théâtre et survit dans le ballet et dans l'opéra, qu'elle avait déjà gagné dès le milieu du XVIII<sup>e</sup>.

### N°2 : *La fantasy*

*Savez-vous ce qu'est la fantasy ?*

La *fantasy* est l'incarnation contemporaine du merveilleux. Elle utilise des éléments du merveilleux sans pour autant les adopter totalement. C'est un genre littéraire très récent, très anglo-saxon, qui s'est développé depuis les années 1970. Elle présente souvent un aspect mythique et le magique y tient une grande place. Elle se décline en de nombreux sous-genres : la fantasy médiéval, l'héroic fantasy, la high fantasy, la low fantasy, la dark fantasy, la science fantasy, etc.

On retrouve, dans les récits de fantasy, des motifs rencontrés dans le merveilleux : un monde secondaire, féérique ou tellurique, peuples imaginaires, féériques ou monstrueux (fées, elfes, nains, etc.), procédés occultes (magie noire, magie blanche) et le plus souvent une vision dichotomique du monde.

Parmi les œuvres les plus connues, citons : *Le Seigneur des anneaux* (J.R.R. Tolkien, 1954-1955), *Les Chroniques de Narnia* (C.S. Lewis) et *Harry Potter* (J.K. Rowling).

### N°3 : *La science-fiction, le merveilleux et le fantastique*

*Savez-vous ce qui diffère la science-fiction du merveilleux et du fantastique ?*

La science-fiction se caractérise par la rêverie engendrée par la curiosité scientifique. Elle prend la forme du voyage imaginaire (*Micromégas* de Voltaire) ou de l'anticipation (les

romans de J. Verne), voire de la dystopie (*Le Meilleur des mondes* de A. Huxley). La science-fiction est soucieuse de rationalité, mais elle cultive l'angoisse. Elle tient à la fois du merveilleux et du fantastique.

Dans la science-fiction, l'histoire se déroule dans le futur ou dans un autre-monde. Il n'y a pas de surnaturel à proprement parler, puisque les éléments qui semblent irréalistes au lecteur sont censés être possibles grâce à la science et à la technologie. En effet, les événements qui semblent irrationnels à un lecteur contemporain sont censés être rationnels dans le cadre du récit (en général des faits qui seraient découverts par la science future).

La science-fiction possède une base rationnelle ou pseudo-rationnelle et crée de nouveaux mondes, extrapolés du nôtre, vraisemblables et cohérents, mais régis par des lois différentes.

#### **N°4 : Le roman gothique (ou roman noir)**

*Savez-vous que ce qu'est le roman gothique ?*

Le roman gothique est un genre littéraire qui témoigne d'un goût pour le macabre et qui s'épanouit jusqu'au XIX<sup>e</sup>. Le thème du monstre et les motifs de paysages et d'atmosphères inquiétants y sont omniprésents.

Le roman gothique est considéré comme à l'origine du fantastique. André Breton les considère comme l'expression profonde des secousses morales et politiques du XVIII<sup>e</sup>. *Le Château d'Otrante* (1764) de l'anglais Horace Walpole est le premier roman gothique. D'autres ont suivi : C.R. Mathurin (*Melmoth ou l'Errant*), M.G. Lewis (*Le Moine*), M. Shelley (*Frankenstein*) et B. Stoker (*Dracula*).

#### **N°5 : Personnification et anthropomorphisme**

*Savez-vous quelle est la différence entre personnification et anthropomorphisme ?*

*La personnification* est une figure de style qui consiste à attribuer des propriétés humaines à un animal ou à une chose inanimée (objet concret ou abstraction) que l'on fait penser, parler, agir et à qui l'on s'adresse, afin d'en faire un personnage réel. Par exemple, le Temps est personnifié dans *Alice au Pays des Merveilles* (Cf. 2.3.3.).

*L'anthropomorphisme* est la tendance naturelle de l'être humain de voir le monde à son image et de projeter sur les choses (autres entités comme Dieu, animaux, objets, phénomènes, idées), des formes, des sentiments et des pensées humaines. Par exemple, dans le poème *Charleroi*, Verlaine fait de l'anthropomorphisme (Cf. 2.3.3.).

On recourt donc à l'anthropomorphisme chaque fois que l'on use de la personnification. Mais, l'anthropomorphisme est extrêmement fréquent sans qu'il y ait personnification.

## Textes des « Clin d'œil »

### N°1 : *Fantastique*

Le mot fantastique vient de l'adjectif latin « fantasticum » (« imaginaire, irréel »), issu du verbe grec « phantasein » qui signifie « faire voir en permanence, donner l'illusion, se montrer ».

Au moyen âge, il était concurrencé par d'autres formes (fantasial, fantasieus, fantasique) et signifiait « possédé, fou ». Il finit par survivre à ses concurrents pour prendre, au XVII<sup>e</sup>, le sens de « invraisemblable, extravagant, fantasque ». Au XIX<sup>e</sup>, il prend le sens de « chimérique, sans réalité, où le surnaturel joue un grand rôle ».

### N°2 : *Anthropomorphisme*

Le mot anthropomorphisme vient du latin ecclésiastique « anthropomophita » qui signifie « hérétique qui attribuait à Dieu une forme humaine ». Il est composé de deux racines grecques : « anthropos » (homme) et de « morphe » (« forme »).

### N°3 : *Monstre*

Le mot monstre vient du verbe « monstrare » (« montrer »). A l'origine, chez les latins le terme désignait simplement un prodige, un fait étrange et différent par rapport à ce qui était considéré comme la norme.

### N°4 : *Métamorphose*

Le mot métamorphose vient du latin « métamorphosis » qui signifie « changement d'un état à un autre, transformation ». Il est composé de deux racines grecques : « méta » (qui exprime le changement) et « morphe » (forme).

Etymologiquement, « métamorphose » et « transformation » sont synonymes. Ils sont bâtis sur le même moule : « trans » = « méta » et formation » = « morphose ».

### N°5 : *Méphistophélès*

L'Enfer comporte de nombreux démons : les démons supérieurs ou diables (Satan, Lucifer, Bélial et Léviathan) et des démons de bas-étage. Dans la légende primitive de Faust (XV<sup>e</sup>), le diable est représenté par un démon de bas-étage, Méphistophélès (Méphostophiles en allemand). Avec Goethe, ce dernier est devenu le plus célèbre des démons littéraires.

## Quiz sur le thème de notre corpus

### Questions

1. Est-ce que le merveilleux cherche à rationaliser et à expliquer le surnaturel ?
2. Est-ce que le fantastique suscite un questionnement sur le réel ?
3. Pourquoi le fantastique ne pouvait pas exister au Moyen Age ?
4. Pourquoi le fantastique privilégie-t-il la nuit comme moment d'apparition des phénomènes ?
5. Citez deux créatures inventées par Lewis Carroll.
6. Est-ce que la personnification est un élément constant dans le merveilleux ?
7. Citez un récit où la métamorphose du personnage principal est volontaire.
8. Citez un récit où le personnage principal fait un pacte implicite avec le diable.
9. Quels sont les états seconds propices à créer une atmosphère étrange ?
10. Le conte Véra de Villiers de l'Isle-Adam finit-il sur une explication rationnelle du phénomène ?

### Réponses

1. Non.
2. Oui.
3. Parce que les mentalités acceptaient le surnaturel comme une réalité.
4. Parce que la nuit se donne comme le lieu de l'inquiétude, de l'inconnu et de illusions..
5. Le Griffon et la Simili-Tortue.
6. Oui.
7. La Petite Sirène d'Andersen.
8. Le Portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde
9. Le rêve, la folie, la prise d'alcool ou de drogues, le dédoublement de la personnalité.
10. Non.

Madeleine ROLLE-BOUMLIC

Juin 2015