

**La littérature frénétique : macabre rêverie au temps des romantiques**

**By**

**David Taquet**

**Bachelor of Arts  
Université de Bretagne Occidentale, 2002**

---

**Submitted in Partial Fulfillment of the  
Requirements for the Degree of Master of Arts in the  
Department of French  
University of South Carolina  
2006**

Pour mon meilleur ami, mon mentor: mon grand-pere

## Remerciements.

Je tiens à remercier Professeur Day et Professeur Edmiston pour leurs conseils éclairés et leurs encouragements.

Merci également aux Professeurs DiCecco, Duménil, Lane et Warehime pour ces deux années de Master qui furent parfois difficiles mais toujours enrichissantes.

Enfin, Arthur, Cari, Jonathon, Lydia et ma famille pour leur amitié, soutien et muffins dans les moments où j'en avais le plus besoin.

## Table of Content.

|   |    |
|---|----|
| I. Introduction   | 6  |
| II. Les origines  | 9  |
| A. Le merveilleux                                       | 9  |
| 1. Contexte et définition                               | 9  |
| 2. Charles Perrault, le maître conteur                  | 13 |
| B. Les Illuministes                                     | 18 |
| 1. Les théoriciens                                      | 19 |
| 2. Cazotte : le fantastique moderne.                    | 22 |
| 3. <u>Le Diable amoureux</u>                            | 24 |
| C. Le roman noir.                                       | 29 |
| 1. Brève définition                                     | 29 |
| 2. <u>The Monk</u>                                      | 30 |
| 3. Diderot  | 32 |
| 4. Sade, précurseur du frénétique                       | 34 |
| III. Le frénétique: violence et onirisme.               | 37 |
| A. “Smarra”: le rêve frénétique de Nodier               | 37 |
| B. Théophile Gautier (1811-1872): la passion rêvée      | 45 |
| 1. Schéma narratif                                      | 46 |
| 2. Romuald et Octavien: Portraits de rêveurs            | 48 |
| 3. Arria Marcella et Clarimonde : Les mortes amoureuses | 54 |
| C : La poétique du choc                                 | 57 |
| 1. Janin et son petit cabinet des invraisemblances      | 58 |

|   |    |
|---|----|
| 2.Borel et Champavert : Mal être et ironie frénétique | 64 |
| IV. Conclusion  | 71 |
| Liste des oeuvres citées                              | 73 |
| Postface  | 75 |
| Liste des oeuvres consultées                          | 76 |

## I.Introduction.

“La littérature est l’expression de la société” lançait Charles Nodier dans une de ses nombreuses contributions aux Annales de la Littérature et des Arts (78). Ce lieu commun illustre la relation primordiale entre la littérature de cette fin du dix-huitième siècle et les évènements qui allaient bouleverser la France entière. Les idéaux républicains de justice et d’égalité qui devaient unir un peuple si fort et fragile à la fois influencèrent une génération de jeunes écrivains qui allaient former le mouvement romantique, mouvement contestataire par excellence.

Hantés par les scènes macabres dont ils furent les victimes indirectes durant la Terreur, un groupe de romantiques chercha dans l’horreur les sensations que l’exaltation des sentiments ne pouvait plus leur offrir : comment s’extasier devant la beauté de la nature après avoir assisté à la soif de sang, à ce besoin de justice irraisonnée d’un peuple qui place ses espoirs dans la guillotine ? Ce groupe, que Nodier nomma “frénétique”, sera le point de mire de notre mémoire dans lequel nous analyserons ses origines ainsi que ses œuvres caractéristiques.

Le terme frénétique provient du latin médical *phreneticus* et signifie “affection de l’âme”. Il donna également le mot “frantic” en anglais qui se définit par “transported with rage or other violent emotion”.

Mode d'expression littéraire recommandant de donner libre cours aux passions dans toute leur puissance, sans contrôle d'aucune sorte, il ne faut pas le confondre avec le fantastique, caractérisé par le doute. (Dictionnaire international des termes littéraires)

C'est Charles Nodier dans son article sur Le Petit Pierre paru en 1822 qui utilisa cet adjectif pour décrire cette littérature :

Il me semble seulement qu'on doit repousser avec sévérité les novateurs un peu sacrilèges qui apportent au milieu de nos plaisirs les folles exagérations d'un monde fantastique, odieux, ridicule, et qu'il est de l'honneur national de faire tomber, sous le poids de la réprobation publique, ces malheureux essais d'une école extravagante, moyennant qu'on s'entende sur les mots ; car ce n'est ni de l'école classique, ni de l'école romantique que j'ai l'intention de parler. C'est d'une école innommée... que j'appellerai cependant, si l'on veut, l'école *frénétique*. (Nodier, Annales de la littérature et des arts 83)

Marginalisée dans les journaux littéraires, cette école se différencie du romantisme par "ses extravagances monstrueuses, où toutes les règles sont violées" (Nodier, Annales de la littérature et des arts 82).

Comme nous le verrons dans ce mémoire, les sources d'inspiration de ce genre sont variées et l'on y retrouvera des éléments du genre merveilleux dont Charles Perrault fut le champion. Nous examinerons par la suite, le paradoxe qui, en pleine apogée des Lumières, remit au goût du jour mysticisme et démonologie. Pour conclure le premier chapitre, nous étudieront le roman noir dont l'attrait du macabre et l'engagement politique se retrouveront dans le mouvement frénétique.

Dans une seconde partie nous tenterons de définir le genre frénétique en le présentant dans son unité et sa diversité. L'étude de "Smarra, ou les démons de la nuit", mettra en lumière la tentative mal assumée d'une innovation d'écriture prenant à contre-pied les fondements stylistiques de l'époque.

Nous ferons ensuite le lien entre le rêve de Nodier et celui de Gautier, traçant un portrait croisé des rêveurs et des créatures qui les tourmentent.

Finalement, quittant le cadre enchanteur de "La Morte amoureuse" et d'"Arria Marcella", nous analyserons le désenchantement cynique de Janin et Borel, leur humour macabre et l'ironie satirique dont Sade raffolait.



## II. Les origines

### .A Le merveilleux

#### 1. Contexte et définition

Genre extrêmement ancien qui trouve ses racines dans les mythologies du monde, le merveilleux se décline en une myriade de formes dont la fable et le conte de fées sont les champions. Il se caractérise par son environnement: contrairement à l'étrange ou au fantastique, il ne concentre pas sur la réaction du personnage face aux événements surnaturels qui se produisent, ni sur leur doute quant à l'improbabilité de ce qui leur arrive. Cela s'explique très simplement: le merveilleux n'a rien de surnaturel pour le personnage, mais uniquement pour le lecteur. En effet à la différence du fantastique, le merveilleux n'a pas lieu dans un monde qui nous est familier. Les lois qui régissent ce monde sont totalement étrangères à celles qui gouvernent notre réalité. Ainsi, le prince ne s'étonnera pas de l'existence d'un dragon et Cendrillon acceptera la réalité de sa marraine la bonne fée. Le merveilleux, nous affirme Tzvetan Todorov se décline en plusieurs tendances : hyperbolique, exotique, instrumental et scientifique (Todorov 60-61).

Genre parallèle au merveilleux, le conte de fées se caractérise par son éloignement du monde du lecteur : les lois naturelles y sont foncièrement différentes, les

repères spatio-temporels<sup>1</sup> y sont totalement absents. Les thèmes, bien que communs à bien d'autres genres littéraires sont récurrents: le passage d'un enfant/adolescent à l'âge adulte au travers de la résolution d'épreuves en apparence insurmontables.

En 1928, bien des années avant Todorov, Vladimir Propp (1895-1970) publia La morphologie du conte en se basant sur un corpus d'une centaine de contes du folklore russe. Il y définit trente et une fonctions toujours identiques qui sont réparties entre les différents personnages. Ces fonctions peuvent être divisées en sept sphères d'action correspondant chacune à un personnage type: le mandateur, l'auxiliaire, l'agresseur, le donateur ou pourvoyeur, le personnage recherché, le héros et le faux héros. Parmi ces fonctions sont incluses : l'éloignement des parents (qui aura tendance à provoquer ou du moins faciliter le conflit avec l'ennemi), le manque (le héros partira en quête de ce qui lui manque) etc.

L'histoire du conte de fées remonte probablement d'aussi loin que le genre du merveilleux lui-même, mais il semble que L'Ane d'Or d'Apulée (v. 125- v.200) fut le conte de fées qui ait eu la plus grande influence de l'antiquité au Moyen âge. Dans son étude sur Le Conte merveilleux français, Jacques Barchilon nous fait observer que :

L'histoire de la *Belle et la Bête* correspond à un archétype qui existait déjà dans l'un des premiers contes merveilleux de notre culture occidentale. Il s'agit de l'histoire de Cupidon et Psyché dont Apulée a laissé le premier texte écrit (en latin) vers le milieu du II<sup>e</sup> siècle de notre ère dans son *Ane d'Or* ou *Les Métamorphoses* (Barchilon 2).

---

<sup>1</sup> On pensera bien entendu au fameux " il était une fois dans une contrée lointaine "

Le Moyen âge, époque durant laquelle les identités littéraires régionales se développent, assiste à une évolution majeure dans les contes traditionnels. C'est ainsi qu'en Bretagne, terre incroyablement riche en folklore et plus particulièrement dans le Finistère (du latin Finis terrae, la fin de la terre), les légendes subirent les influences internationales des marins et voyageurs débarquant des contrées lointaines. Bénéficiant de cette diversité thématique, les Lais (des compositions musicales jouées à la harpe qui deviennent des poèmes mettant en scène des événements merveilleux) deviennent très populaires. Le merveilleux sous toutes ses formes offre une grande richesse imaginaire. Effectivement, il n'était pas rare de retrouver dans le même conte des éléments du mystique chrétien ainsi que des fées, korrigans ou autres survivances païennes. C'est au dix-septième siècle cependant que le conte de fées prend toute son ampleur. La particularité du genre fut de trouver son succès dans toutes les strates de la société française : très à la mode dans les salons, le genre voit sa frontière entre jeu et littérature souvent s'estomper. Les conteurs, des hommes ou femmes de la haute société, improvisent ou transforment à souhait des contes qui leur ont été transmis de bouche à oreille ou bien par les femmes de chambres et autres nourrices à leur service. Dans les couches plus modestes de l'époque, le conte de fées est un moyen d'évasion. En effet, après les années de faste de Louis XIV, les guères onéreuses qu'il entreprend finissent de creuser les finances et y laissent un gouffre. Tout le royaume en souffre : les salaires baissent, les prix d'achat des produits agricoles en font de même. Affligés par des conditions économiques des plus terribles, les récoltes, caprice des conditions météorologiques, sont désastreuses. Enfin, les mouvements de protestations des paysans en colère devant l'inaction du roi sont violemment réprimés. De plus, avec la montée de

la haute bourgeoisie, émerge un matérialisme féroce qui ne fait qu'amplifier le désespoir du Tiers-État.

C'est dans cet état de marasme prononcé que le conte de fées offre un univers d'évasion. Il ouvre les portes d'un autre royaume que celui du Roi-Soleil. Ce passé indéterminé d'une contrée archétypale trouve sa force dans cette imprécision: elle est si lointaine et pourtant si proche cette ère heureuse et tellement plus simple que cette fin de siècle, et où, contrairement à la réalité, pauvreté et malheur ne vont pas forcément de pair.

Le merveilleux français se caractérise par un réalisme tout relatif en comparaison à l'excentricité du Danois Hans Christian Andersen, ou de l'Anglais Lewis Carroll. Dans les contes français, l'apparente simplicité est en fait emplie de psychologie riche et complexe ; elle évoque constamment les sentiments amoureux. De plus, ils gardent des liens intimes avec un genre très célèbre au dix-septième siècle : la préciosité. Ainsi, comme l'argumente Barchilon dans son chapitre consacré au " coté précieux et féminin de la féerie " on y retrouve des thèmes tels que l'amour, le devoir, les différences entre générations et la recherche de la gloire (Barchilon 64).

De nombreux auteurs s'essayèrent avec plus ou moins de succès au conte de fées, des auteurs tels que Madame d'Aulnoy, Jean de Mailly ou encore le comte de Caylus. Cependant, malgré des écrits intéressants, ils restèrent longtemps dans l'ombre d'un génie littéraire, de celui qu'on considère à juste titre comme le père du féerique: Charles Perrault

## 2.Charles Perrault, le maître conteur

Né dans une famille de la haute bourgeoisie de Paris, il devint avocat et fut vite remarqué par Colbert. Sous la tutelle du ministre, il gravit les échelons et devint rapidement membre de “la petite académie”, qui allait donner naissance à l’Académie Française vingt ans plus tard. Il fut également en charge de l’aménagement des bâtiments public et du château de Versailles dont il participa à la grandeur. En tant que maître d’œuvre de ce gigantesque chantier, il connaissait personnellement tous ces artisans et artistes qui participèrent à la décoration du plus célèbre château du royaume. Il n’est d’ailleurs pas un conte où il ne décrive en détails l’architecture et l’intérieur d’un palais ou d’un château. A sa retraite en 1683, cet avocat de formation n’aura plaidé que deux fois dans sa carrière, mais pourra se targuer d’être devenu un des premiers membres de l’Académie Française, et d’avoir conduit de main de maître la rédaction du premier dictionnaire de l’Académie. Son amour des contes ne lui est pas venu du jour au lendemain. Père de trois garçons, il dut s’en occuper à la mort de sa femme. Il paraît évident que ces tragiques circonstances eurent pour effet positif d’affirmer son goût pour le conte comme “il recélait un grand fond de tendresse et [que] sans doute il n’aurait jamais écrit les *Contes* s’il n’avait tant aimé ses enfants” (Rouger VII).

Les inspirations du conteur furent multiples, comme nous l’avons argumenté plus haut, les histoires que sa nourrice lui racontait lorsqu’il était enfant l’influencèrent et laissèrent la trace indélébile de la “petite tradition” dans son esprit. Cependant, ce n’est là qu’une petite partie du puzzle. En effet, en tant que membre de l’Académie, il rencontra un nombre impressionnant d’hommes de lettres d’horizons très différents. Nous n’entrerons pas dans les détails mais il semble que ce soit principalement des auteurs

Italiens (Gianfrancesco Straparola et Basile) qui lui fournirent les matériels nécessaires au développement des contes européens qu'il entendit lors des salons qu'il organisait.

Bien qu'il soit difficile d'établir les inspirations à l'origine de ses contes, les innovations qu'il apporta au merveilleux et à la littérature en général sont plus claires. Qui ne connaît pas l'histoire du "Petit Chaperon rouge", ou celle du facétieux "Chat botté" ? Plus que des contes pour enfants, ces histoires sont devenues des intertextes dans la littérature contemporaine. La modernité de son œuvre est d'ailleurs flagrante en termes psychanalytiques. Dans sa préface des contes en vers, Perrault affirme que "quelque frivoles et bizarres que soient toutes ces fables dans leurs aventures, il est certain qu'elles excitent dans les enfants, le désir de ressembler à ceux qu'ils voient devenir heureux et en même temps la crainte des malheurs où les méchants sont tombés par leur méchanceté" (Perrault II).

En effet, bien que les contes soient, au premier abord, d'une simplicité enfantine, l'auteur fait preuve d'une véritable stratégie narrative. Tout d'abord, le personnage principal, dont nous suivons la progression à travers un narrateur omniscient extradiégétique, est presque toujours éponyme au conte (abstraction faite de "La Belle au bois dormant"). Le titre et le point de vue narratif facilitent grandement le processus d'identification du lecteur au héros. Ce procédé de sublimation, à savoir le désir de ressembler, n'est pas une nouveauté. Corneille avait déjà remarqué que ces premières tragédies avaient provoqué des réactions admiratives parmi les spectateurs et en avait très justement déduit qu'elles plaisaient. Poussant la logique plus loin, il en conclut que "de

plaire en littérature, [c'était de] provoquer des résonances intimes, des sentiments d'identification avec les personnages des romans et des pièces de théâtre" (Barchilon 28)

Contrairement au lectorat de Racine, celui de Perrault était principalement constitué d'enfants, le procédé de sublimation devant ainsi passer par ce besoin infantile d'être rassuré. Effectivement, mis à part le Petit Chaperon rouge, tous les personnages de Perrault sont invulnérables, et surmontent tous les obstacles, même lorsqu'ils se présentent sous la forme d'un dragon cracheur de feu, d'un ogre féroce ou pire : d'une acariâtre belle-mère.

Malgré, la simplicité et l'efficacité des contes, l'adhésion du lectorat n'est définitivement acquise qu'à la condition de sa crédulité. Ainsi le principal avantage de ces "chimères bien maniées [est qu'elles] amusent et endorment la raison, quoique contraire à cette même raison, et la charment davantage que toute la vraisemblance imaginable" (Perrault 284-5). Cette relation au lecteur restera une notion capitale en littérature fantastique: la magie s'estompe si l'auteur ne parvient à désarmer le lecteur de sa raison.

Bien que son talent littéraire fût immense, Perrault est un auteur quasi-marginal. En effet, alors que, sous l'influence du Roi-Soleil, le ton de l'époque est celui d'une extravagance pimentée de grandeur, Perrault se différencie d'autres conteurs typiques de l'époque, comme Mme D'Aulnoy ou Mme le Prince de Beaumont. Ainsi, la grande majorité de leurs contes ne constituent aucunement une œuvre littéraire autosuffisante, mais plutôt des épisodes de romans historiques ou picaresques (comme nous le verrons plus loin, Jules Janin reprendra cette technique narrative). Se voulant fidèle à la tradition

du conte populaire oral, Perrault en fait des entités littéraires autonomes, et de ce fait donne à ces contes le statut qu'ils méritaient. Cependant, comme le souligne Michèle Simonsen, dans son analyse critique des contes de Perrault, le souci d'authenticité de l'écrivain n'est pas ce qu'il semble être.

En effet, dans sa préface de 1695 des Contes de ma mère l'oye, Perrault évoque "les contes que nos aïeux ont inventés pour nos enfant" (Perrault III) et persiste dans son propos dans l'édition de 1697, qu'il a publié sous le nom de son fils Pierre Darmancour<sup>2</sup>, le nom de Darmancour étant probablement un pseudonyme, une sorte de calembour évoquant quelque noblesse de fantaisie ("Des armes en cour").

"Ces contes qui donnent une image de ce qui se passe dans les moindres familles ou la louable intention est d'instruire les enfants fait imaginer des histoires dépourvues de raison, pour s'accommoder a ces mêmes enfants qui n'en ont pas encore" (Perrault IV). Qui plus est, avec Les Contes de ma mère l'oye, Perrault participe à la création, ou du moins à la consolidation d'un archétype qui persiste encore aujourd'hui dans la culture populaire. La grand-mère devient l'incarnation de la sagesse, et transmet son savoir aux générations futures (de préférence devant la cheminée). C'est ce que Michèle Simonsen nommera "la petite tradition".

Bien que la transmission du savoir d'une génération à une autre ait pu être une caractéristique admirable du conte de fées, il semble que les études faites sur la tradition orale offrent une réalité quelque peu différente ; bien qu'il existât des contes conçus pour les enfants (notamment ceux impliquant des animaux), la grande majorité était inventée

---

<sup>2</sup> Il n'assumera jamais la paternité des contes en prose et le doute plane toujours : il semble que Perrault père ait finalisé les contes que lui et son fils ont écrits en collaboration. A noter que ce n'est qu'en 1832 que Nodier admettra être l'auteur de "Smarra", publié en 21.



et/ou contée par des adultes à un public qui l'était tout autant. Ce n'est qu'au dix-huitième siècle que les contes de fées allaient être principalement destinés aux enfants et adaptés en conséquence. Pour ce qui est de l'image de la grand-mère, assise auprès du feu, entourée d'enfants, on retrouve cette atmosphère chaleureuse et bienveillante au frontispice des éditions de 95 et 97. Là encore, la réalité est quelque peu différente de la représentation qu'en fait Perrault. Les contes les plus longs et complexes étaient bien souvent racontés par des hommes et pour les hommes ("la grande tradition") et il n'était pas rare d'observer des veillées au feu de camps lors de longues expéditions hors du village (les bergers lors de la transhumance, les bûcherons ou bien encore les marchands ambulants qui colportaient des histoires en plus de marchandises).

L'apogée des contes de fées eut donc lieu au début du dix-huitième siècle et vit lentement se profiler son déclin avec l'avènement de la Révolution. En effet alors qu'ils auraient pu donner l'exemple de la diversité mais également de l'unité nationale, comme Brachilon le note très justement : "on voulait sans doute que les contes et légendes ressemblent à de grosses paysannes joufflues coupant et beurrant des tartines pour les petits enfants ; et on a du trouver que ces récits du siècle précédent avec leurs princes précieux et leurs princesses sophistiquées rappelaient trop l'ancien régime" (Barchilon XV).

Alors que de profonds changements sociopolitiques s'annonçaient, Diderot et les Lumières allaient sceller le sort du clergé, redéfinir la notion de liberté d'expression et paradoxalement préparer l'avènement d'une nouvelle tendance philosophique : les Illuministes.

## B. Les Illuministes

Née d'un paradoxe, l'Illuminisme doit sa gloire aux Lumières qui combattirent la doxa du clergé et l'emprise de l'église renforcée par le système monarchique.

Après la chute en disgrâce du clergé due à bien des facteurs sociaux et culturels, un paradoxe se crée : avec le vide laissé par la religion d'état, la population à la foi ébranlée mais à la ferveur intacte se met en quête de nouvelles croyances, d'une nouvelle foi à laquelle s'accrocher. C'est dans cette brèche mystique que vont s'engouffrer les illuministes.

Bien des années avant les événements de 1789, on observe en Europe un regain d'intérêt pour les études portant sur le Moyen âge. C'est ainsi que de nombreux documents primaires sont traduits et publiés dans un effort de vulgarisation. Parmi ces ouvrages on trouvait Les Prédications de Nostradamus ou bien encore Le Grand Albert de Corneille Agrippa. Certes cet engouement soulève bien des protestations, dont celles de Boyer d'Argens qui était " persuadé que les magiciens sont, ou des gens qui sont la dupe de leur imagination échauffée, ou des fourbes, et qu'il n'est entre eux et les sorciers aucune différence, leur art et leur science n'ayant rien de plus réel et ne s'appuyant également que sur la prévention et sur le mensonge " (Castex, Le Conte fantastique en France 14). Mais le public prend goût à cette littérature tantôt mystique tantôt magique. On y découvre des théogonies complexes, le plus souvent basées sur les éléments: le feu, l'air, l'eau et la terre. Malgré un tollé général dans la communauté scientifique, une poignée d'hommes poussera la réflexion bien plus loin, voulant élever leurs théories au

statut de religion. Plus qu'un mouvement organisé et unifié, les illuministes regroupèrent des hommes et femmes qui alliaient religion chrétienne et mysticisme cabalistique.

### 1. Les théoriciens

Le personnage le plus important de ce mouvement fut Emmanuel Swedenborg (1688-1772), Suédois aux talents multiples. Lors d'une vie riche en découvertes, il explora toutes les facettes de la science et tenta de concilier vérités scientifiques et foi religieuse. Avec un grand nombre de livres publiés en Europe, on peut affirmer qu'il est celui qui contribua le plus à la propagation des idées illuministes. Ces théories traitent des liens entre l'univers spirituel et l'univers matériel, les deux réalités ayant une constante influence. Tout comme Platon, le théologien suédois était persuadé que le monde dans lequel nous vivons est une parfaite réflexion du principe dont il est émané. L'espace regorge d'anges qui sont prêts à nous dévoiler les révélations métaphysiques nécessaires à l'accession au savoir universel. Bien qu'il eût occasionnellement recours aux séances de spiritisme dans le but de convaincre les réticents, Swedenborg était avant tout un érudit qui privilégiait l'expérience intérieure afin d'entrer en contact avec les anges.

Alors que les traductions des œuvres principales de Swedenborg paraissent en France (Le Ciel et l'enfer et La Sagesse des anges pour ne citer que les plus importants), ces écrits influencent grandement des philosophes à la recherche de nouvelles interprétations du dogme chrétien.

Selon le philosophe Martines de Pasqually (env. 1711-1774), Lucifer et Adam, créations de Dieu se virent déçus des lors qu'ils eurent des intentions démiurgiques et

sont à présent en chacun d'entre nous. Le salut est cependant possible grâce à une discipline très stricte, et des rites empreints d'occultisme. Tout comme Swedenborg, le contact avec les anges est essentiel à la Rédemption. Afin de propager ses idées, Pasqually fonda une société secrète, Les Elus Coëns, dont la hiérarchie est basée sur celle de la Franc-Maçonnerie. Ce rapprochement structurel allait précipiter le déclin de la société Elus Coëns qui ne survivra guère à son fondateur et fut absorbée par les Grandes Loges de France.

De nombreux critiques de Pasqually, dont un de ces anciens fidèles, Claude de Saint Martin, lui reprochèrent ses rites occultes et ses pratiques évocatoires qui faisaient penser au charlatanisme. St Martin, gardant la foi en les esprits majeurs, dénonce leur invocation à des fins personnelles. De plus, il était persuadé qu'un trop grand savoir occulte finirait par créer la tentation des fidèles d'errer dans les cercles démoniaques. Après la mort de son maître, St Martin décida de réformer le rite et prêcha le retour vers les méditations intérieures plutôt que vers les rites occultes. Il se rapprocha également des textes sacrés afin de parvenir à la Rédemption des hommes.

Les philosophes dont nous avons traité jusqu'à présent tentèrent d'établir une nouvelle église et s'adressaient à des initiés. Le véritable succès de l'illuminisme survint cependant lorsque Lavater, qui refusa toute affiliation avec quelque secte ou église que ce soit, se décida à vulgariser le mouvement pour le grand public. Rejetant tout rôle messianique, Lavater avait pour dessein de préparer les chrétiens à l'avènement du Dieu nouveau. La relation au christianisme n'est pourtant que moindre, et il introduit

également des “ techniques divinatoires ” dont celle de la physiognomonie. Il prétendait pouvoir lire le passé, le présent et le futur d’une personne d’après l’étude de son visage.

Mesmer, qui n’était pas exactement un illuministe, participa cependant grandement à la propagation des notions de forces invisibles. Ce médecin d’origine allemande étudia les effets du magnétisme animal<sup>3</sup> à des fins médicales. C’est en 1778, à Paris, qu’il démontre devant une foule ébahie les bienfaits du magnétisme lorsqu’il fait recouvrer temporairement la vue à Marie Paradies, une pianiste aveugle. Il semble cependant que l’expérience ait eu pour effet secondaire d’altérer le système nerveux de la miraculée. Le protocole expérimental ainsi que les résultats de cette démonstration n’ayant pas été vérifiés scientifiquement, Mesmer colportera avec lui une réputation de charlatan ce qui n’empêcha pas les grands de ce monde de chercher conseils et remèdes auprès de lui (le même phénomène se produit avec Lavater). Après des années de démonstrations plus ou moins scientifiques, Mesmer vit sa carrière abruptement terminée après le rapport d’un comité scientifique qui le déclara imposteur (à la suite d’une expérience ratée chez Benjamin Franklin). Abandonné par l’opinion publique, Mesmer passa les dernières années dans la misère, heureux, cependant, d’avoir pu conserver la tête sur les épaules lors de la Révolution. Bien qu’il fût sévèrement critiqué par ses contemporains, Mesmer posa les fondations de l’hypnose et autres techniques dont un certain Sigmund Freud allait se servir dans ses recherches sur la psychanalyse.

Ces théoriciens et scientifiques, souvent maltraités par les Lumières avec la verve que l’on leur connaît, eurent pour mérite d’estomper la barrière entre science et

---

<sup>3</sup> *Animal* réfère ici au magnétisme dégagé par les êtres vivants, en opposition au magnétisme de la Terre par exemple.

occultisme, et allaient influencer un grand nombre d'écrivains romantiques et fantastiques dont le premier fut très certainement Jacques Cazotte.

## 2. Cazotte : le fantastique moderne.

Il est souvent difficile de décider de l'œuvre qui débute un nouveau mouvement littéraire, et les érudits disputent l'émergence du mouvement du fantastique moderne à deux auteurs : Jacques Cazotte, et ETA Hoffmann. Bien que Cazotte soit de 60 ans l'aîné du romancier allemand, ils contribuèrent tous deux au renouveau du genre fantastique que ce soit par une évolution du merveilleux, dans le cas de Cazotte, ou une révolution de ce genre ancien chez Hoffmann. Sans nier l'importance capitale des Fantasiestücke<sup>4</sup>, nous nous concentrerons sur Cazotte afin de démontrer l'influence de l'illuminisme sur le fantastique.

Jacques Cazotte (1719-1792) fut très tôt intéressé par le merveilleux et y consacra de nombreux ouvrages dont La patte de chat en 1741 et Les Mille et une fadaises une année plus tard. Comme le lecteur averti l'aura probablement remarqué le titre de cette dernière œuvre n'est pas sans rappeler Les Mille et une nuits publiées entre 1704 et 1717 par Galland. L'intérêt de Cazotte pour ce genre qui déclinait fut critique. En effet, le conte satirique, des œuvres populaires comme Le Béliar (1705) ou Les Quatre Facardins (1710-1715) d'Antoine Hamilton " satirize the fairy and the Oriental Tale in the following manner : ridiculous accentuation of the Oriental, use of anachronism, burlesque

---

<sup>4</sup> Par une erreur de traduction qui allait donner « fantastique » au lieu « de fantaisies », le terme entrerait dans le paysage littéraire français.

use of the frame work of Les Mille et une nuits, and caricature of heroes and their exploits ” (Shaw 31). Cazotte, ne dérogeant pas à la règle, écrira des contes afin de mieux s’en moquer. C’est ainsi que dans La Belle par accident, Kallibad, un héros lecteur assidu de conte de fées, voit dans les évènements naturels les plus simples des manifestations du merveilleux et prend un jet d’eau placé dans un jardin pour “ de l’eau qui danse ”. Notre candide héros, après avoir failli épouser une vieille qui se faisait passer pour une fée, est mis en garde par une véritable fée : il est trop jeune et ignorant pour prétendre accéder au monde du merveilleux et lui conseille de chercher “ une belle femme, animée d’une passion honnête [...] nous vous laissons cette merveille ; c’est d’elle seule que vous devez vous occuper ”. Cazotte prévient donc son lecteur des dangers d’une trop grande curiosité pour les mystères. C’est cependant dans *Ollivier* que la caricature atteint son paroxysme. Basés sur les aventures du héros éponyme, de sa maîtresse Agnès et d’Inare, rival d’Ollivier pour la conquête de la belle, ce roman mélange de nombreux genres littéraires avec plus ou moins de succès. Effectivement, comme l’argumente Shaw “Cazotte was rarely successful when he became grave, and his tale is no exception.[...]Forced to assume an epic manner, he utterly fails to accomplish his purpose. Scenes intended to fill the reader with awe lack emotional intensity [...], and pathetic episodes become too sentimentalized” (34). C’est dans la parodie que Cazotte excelle: Inare devient alors l’antagoniste principal d’Ollivier, son exact opposé, aussi fat et sot que l’amant d’Agnès est galant et intelligent. Il manque de se tuer dans un piège à loup, injure une princesse et n’hésite pas à tricher au duel pour s’assurer une victoire qu’il ne peut remporter par des moyens réguliers. Quelle que soit la qualité globale du roman, on y retrouve les éléments classiques du merveilleux : Ollivier et Agnès ne s’étonnent

nullement de pouvoir lire l'avenir dans un verre que leur tend un passant. On aperçoit également les fées classiques et les forêts magiques mais ce qui surprendra quelque peu est l'intégration de caractéristiques que l'on retrouvera cinquante ans plus tard dans "Smarra". Derrière la charmante vision des fées se cachent de "très hideuses harpies", ces mêmes fées qui provoquent la décapitation d'Enguerrand et Barin, deux personnages secondaires avant que les têtes ne reprennent leur place originale. Cette juxtaposition du féerique et de l'horreur sera un des leitmotivs récurrents de la littérature frénétique. Bien que l'œuvre de Cazotte soit passionnante et riche en références au merveilleux, c'est Le Diable amoureux qui assura la pérennité de l'auteur.

### 3. Le Diable amoureux

Le narrateur homodiégétique, Alvare, jeune Espagnol curieux et téméraire, occupe auprès du roi de Naples la fonction de capitaine des gardes. Lors d'une soirée chez le cabaliste Soberano, Alvare et ses gardes l'écoutent disserter de magie élémentaire. Refusant de prendre part à la discussion, Alvare intrigue Soberano qui lui offre de l'initier aux secrets de la cabale. Etudiant avide, le jeune Espagnol se montre cependant bien présomptueux et affirme que s'il lui était donné d'invoquer le Diable en personne, il lui tirerait les oreilles. Soberano et son ami Bernardino décident donc d'éprouver le courage du jeune homme et l'accompagnent aux ruines de Portici. Alvare, sous la protection du cabaliste, invoque Belzébuth qui apparaît tout à tour sous la forme d'un chameau monstrueux, d'un épagneul breton et d'un page (Biondetto). Après avoir démontré à ses compagnons qu'il commandait à Belzébuth, Alvare se retire dans ses appartements en compagnie de Biondetta, une des nombreuses incarnations du démon, et



décide de la garder à son service. Notre étrange couple part pour Venise où Alvare, grâce à la magie de Biondetta, est heureux en jeu. C'est lors du carnaval qu'il rencontre Olympia qui tombera amoureux de lui au premier regard. Se sachant en concurrence avec Biondetta, dont elle ignore la nature, Olympia, masquée, poignarde cette dernière à qui il faudra de longues semaines de repos et de soins prodigués par Alvare, plus fasciné que jamais, pour se remettre de ses blessures. Le capitaine des gardes exige alors des explications concernant la véritable nature de la jeune fille. Quelque peu récalcitrante au début, Biondetta avoue qu'elle n'est pas le diable pour lequel elle s'est fait passer, mais une sylphide, élémentaire de l'air, qui s'étant tout d'abord pris au jeu, est à présent folle d'amour pour lui. Elle se déclare même prête à renoncer à ses pouvoirs et son immortalité en échange de son amour. Sous le charme de la créature merveilleuse, Alvare avoue qu'il est prêt à faire d'elle sa femme devant Dieu et les hommes. Reprenant quelque peu ses esprits après une nuit de repos, il se rend dans une église vénitienne où une apparition de sa mère le met en garde et le conjure de ne pas épouser Biondetta. Secoué par cette révélation, Alvare décide de rentrer dans son Estrémadure natale et de demander conseil à sa mère. S'élevant vigoureusement contre ce voyage, Biondetta fait miroiter la promesse de faire de lui un noble s'il l'épouse de suite. Alors que la volonté d'Alvare semble reprendre le dessus, un orage éclate lors de leur périple et les force à se réfugier dans une grange où notre héros résistera une fois de plus à ses penchants amoureux. La nuit d'après, alors qu'il profite de l'hospitalité d'un paysan qui marie sa fille, une vieille chiromancienne prévient Alvare du danger que représente sa compagne. Biondetta parvient à soustraire son amant de la vieille femme et use de ses larmes afin d'attendrir Alvare qui cesse de résister à la tentation charnelle. Biondetta lui avoue alors enfin être le

Diable en personne et force le jeune Espagnol à l'adorer après quoi Biondetta se montre sous sa véritable apparence : le chameau hideux auquel Alvare s'était vanté de tirer les oreilles. Un déluge de lumière inonde la chambre et Alvare perd connaissance. Seul au réveil, il parcourt les quelques lieues le séparant de la demeure maternelle à toute vitesse et tombe dans les bras de sa mère qui fait immédiatement venir un docteur. Après avoir entendu l'histoire d'Alvare, l'homme de science lui dévoile alors qu'il a été le jouet du démon et que la plupart de ses aventures n'étaient qu'un songe. Le récit se termine par une morale du médecin (ou s'agit-il du narrateur ?): " Croyez-moi, formez des liens légitimes avec une personne du sexe ; que votre respectable mère préside à votre choix : et dût celle que vous tiendrez de sa main avoir des grâces et des talents célestes, vous ne serez jamais tenté de la prendre pour le Diable " (Cazotte 84).

Alors que plusieurs disciples de Martines accusèrent Cazotte de révéler les dangereux secrets de leur culte, notamment les secrets invocatoires, rien ne prouve cependant qu'il se soit inspiré des théories illuministes pour trouver le matériau de son chef-d'œuvre. Il est fort probable qu'il ait puisé dans les histoires mystiques et les traités de démonologie, revenus au jour avec l'intérêt grandissant pour les doctrines religieuses (comme nous en parlons ci-dessus) pour constituer la trame du Diable amoureux. En effet, les notions de magie blanche (protection d'Alvare lors de l'invocation) et de magie noire (invocation) sont floues à souhait et n'ont pour autre but que de participer à la création d'une atmosphère merveilleuse. Il en va de même pour Biondetta : bien qu'elle avoue être le Diable, il semble plutôt qu'elle soit un succube, créature démoniaque que nous étudierons plus en détails dans la seconde partie de ce mémoire.

Les implications mystico-religieuses sont renforcées par l'opposition de Biondetta et Dona Mencia, la mère d'Alvare. C'est ainsi que Shaw pose Alvare en Adam du dix-huitième siècle " representing mankind, tempted by an Eve now identified as the Devil " (Shaw 61). Ainsi, alors que Biondetta peut être associée à Lilith<sup>5</sup>, Dona Mencia qui paraît sous la forme d'un ange pour prévenir son fils du danger, représenterait la chrétienté, d'autant plus qu'elle tente de préserver les lois sacrées du mariage (Alvare doit demander son accord avant d'épouser, et donc de faire l'amour avec Biondetta). Nous retrouverons le même antagonisme entre un jeune naïf et une séductrice démoniaque chez Nodier et Gautier.

Dans le récit de Cazotte, Biondetta représente les tentations charnelles et les écarts de conduites auxquelles celle-ci peut amener notre jeune héros. Pierre Georges Castex fait à ce sujet une comparaison très intéressante avec un autre récit qui présente bien des points communs : Manon Lescaut. " Dans les deux ouvrages, un jeune homme loyal, mais imprudent, se laisse entraîner à sa perte par les séductions d'une dangereuse créature " (Shaw 64). L'influence des jeunes femmes amènent les héros à douter de la sagesse de leur parent (le père de Des Grieux, la mère d'Alvare). De plus les héros se rendent compte de leurs faiblesses, de leur envoûtement à la beauté féminine mais s'avouent impuissants face aux charmes de leur belle et élaborent toutes sortes d'auto-justifications pour expliquer leurs faiblesses. Après avoir frôlé la mort, les héros retournent vers le parent dont ils avaient mis en doute les conseils.

Bien que le monde du Diable amoureux ait des règles qui lui soient propres, et se rapproche donc du merveilleux, l'innovation de Cazotte réside dans l'introduction du

---

<sup>5</sup> Le rapprochement Biondetta-Lilith est d'autant plus fort si l'on compare Biondetta à un succube

doute. Dans son Introduction à la littérature fantastique, Todorov nous en offre une définition en se servant de l'œuvre de Cazotte pour l'illustrer :

Dans un monde qui est le notre [...] sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un évènement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'évènement doit opter pour l'une des deux solutions de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'évènement a véritablement eu lieu, il fait partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude : des que l'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. (54).

Ce doute qui préserve le fantastique est entretenu par Cazotte grâce à la narration auto-diégétique. Ainsi, Alvare "voit" sa mère dans l'église sous la forme d'une statue angélique. Se peut-il que, dans un profond état de stress, il ait halluciné ? En effet, sa mère n'avoue jamais l'avoir prévenu du danger et s'avoue surprise de le voir. De plus, alors qu'il s'apprête à embrasser Biondetta, son chien tire alors son habit : le chien réclamait-il l'attention de son maître ou voulait-il prévenir sa damnation ? Une myriade d'éléments peuvent ainsi être interprétés de façon parfaitement logique ou surnaturelle. Tout cela est encore renforcé par la mère d'Alvare qui parle du "rêve" de son fils en désignant ses aventures.

Comme nous l'avons vu, l'Illuminisme comme tout courant de pensées majeur, a laissé son empreinte non seulement dans la société mais également dans la littérature. L'œuvre la plus étudiée de Cazotte sert de transition à la littérature de l'imaginaire en empruntant au merveilleux un monde aux règles différentes de celui du lecteur mais en introduisant le doute dans l'esprit du narrateur. C'est précisément l'intrusion de l'incertain qui allait transformer le merveilleux en fantastique et influencer un autre mouvement auquel le frénétique doit beaucoup: le roman noir.

## C. Le roman noir.

### 1. Brève définition

Le roman noir prend racine dans la société anglaise puritaine de la seconde moitié du dix-huitième siècle. Ce mouvement s'inscrit en réaction à une ère où régnaient raison humaine, ordre et stabilité politique. Les Lumières, principal mouvement littéraire de la période, favorise la raison et la compréhension humaine aux émotions et sentiments alors que les auteurs du roman noir allaient privilégier l'exploration des sentiments humains réprimés par la société puritaine.

C'est The Castle of Otrante d'Horace Walpole qui débuta ce genre en 1763. On y retrouvait les caractéristiques qui allaient gouverner le genre : un décor sombre et maussade, des forêts profondes et ténébreuses ainsi que des bâtiments en ruines (en général un château ou un monastère). Autre spécificité du genre : la rencontre de personnages qui personnifient différents pans de la société anglaise du dix-huitième siècle. L'un d'entre eux était souvent une jeune fille prude, ignorante des dangers du monde extérieur. Ayant un profond respect pour la religion, elle ne connaît rien de sa sexualité naissante. En tant que symbole de l'hypocrisie sociale, elle tombera en proie à un membre de cette même société. Ce personnage-ci va rejeter les conventions qu'il méprise d'autant plus qu'elles les lui ont été imposées. Il n'aura cure de cacher ses désirs sexuels, et tentera de les assouvir sur notre jeune vierge à qui il se révélera dans toute sa perversité.

Bien que cela puisse suffire à beaucoup de romans noirs, certains intégraient également des éléments surnaturels, notamment des fantômes.

Alors que ce genre littéraire est nommé “ gothic ” en Angleterre, la langue de Molière lui préférera le terme “ roman noir ”, à cause de son goût pour le macabre et la mise en avant de la noirceur de l’âme humaine.

Dans cette partie, nous nous concentrerons principalement sur trois œuvres : The Monk de Matthew Lewis, Les infortunes de la vertu<sup>6</sup> de Sade ainsi que La Religieuse de Diderot.

## 2. The Monk

C’est en 1796 alors qu’il a 21 ans, que Matthew Lewis publie son seul roman, mais quel roman! Bafouant ouvertement les règles de la décence, son Moine fit scandale, ce qui n’empêcha pourtant pas son auteur, membre du Parlement britannique, de poursuivre une fructueuse, bien que plus traditionnelle, carrière littéraire.

Ambrosio est un moine aussi célèbre que respecté dans Madrid. Enfant, il fut déposé sur le parvis de la cathédrale de Madrid et recueilli par les moines qui l’élevèrent comme l’un d’entre eux. Trentenaire séduisant, il est cependant resté fidèle à son vœu de chasteté jusqu’à ce que Mathilda, ravissante jeune femme, mette tout en œuvre pour séduire le chaste moine. Elle se déguisera en homme (Rosario) et deviendra le disciple d’Ambrosio qui ne se doute de rien jusqu’à ce que la jeune femme se dévoile et réveille

---

<sup>6</sup> A chaque nouvelle édition, Sade ajoute une centaine de pages. Les Infortunes de la vertu, 1787. Justine, 1791. La Nouvelle Justine, 1797.

en lui les pulsions sexuelles dont il se croyait incapable. Après avoir succombé à la passion charnelle, il se lassera vite de sa maîtresse qui avoue être une sorcière. Cette dernière use alors de ses pouvoirs pour offrir Antonia à Ambroisio. Déguisé par magie, il pénétrera dans la chambre de cette dernière et l'enlèvera dans les catacombes du monastère. Fou de désir, il l'a viole et l'a tue avant d'apprendre qu'elle était sa sœur! Arrêté par l'Inquisition, il échappera à une mort atroce en faisant un pacte avec Mathilda, qui le sauve de son cachot pour le précipiter en enfer dans un ultime renversement de situation.

*The Monk* s'inscrit dans la continuité du *Diable Amoureux*, dans la mesure où les thèmes, personnages ainsi que le merveilleux rapprochent ces œuvres. Les similarités avec l'œuvre de Cazotte sont remarquables comme le note Shaw: "Biondetta appears as Alvare's subservient until she seduces her lover, whom she then holds in her power" (Shaw 67). Le schéma est le même chez Lewis : Rosario est tout d'abord soumis à Ambroisio et le vénère. Ce n'est qu'une fois séduit que le Moine perd tout contrôle sur la sorcière qui prétend l'aider à conquérir Antonia alors qu'elle ne fait que précipiter sa descente en enfer, figurativement et littéralement.

Prenant majoritairement place dans des souterrains humides et lugubres, l'élément spatial du Moine se veut labyrinthique et étroit, ce qui semble caractériser les bâtiments du roman noir, contrairement aux palais du merveilleux, lumineux et spatieux.

### 3. Diderot

Le chef de file des encyclopédistes et des Lumières était un personnage surprenant. Outre ses qualités académiques, il écrit en 1780 La Religieuse (qui ne fut publié qu'en 1796). Nous retrouvons ici toutes les qualités d'un roman noir teinté d'une critique acerbe de la religion établie et de l'enfermement. A la différence du Moine, aucun élément du merveilleux ne fait son apparition. Il est à noter que bien que cette œuvre se place dans la tradition des romans noirs anglais, notamment ceux d'Anne Radcliffe, les motivations de Diderot, farouche ennemi de la religion révélée, ne sont pas seulement littéraires mais également politiques. De plus le thème d'une jeune femme, envoyée de force au couvent fait très probablement écho à la propre sœur de l'auteur, Angélique, qui perdit la santé mentale et la vie au couvent des Ursulines.

Dans ce roman, Suzanne Simonin demande de l'aide au marquis de Croismare (le livre est en fait une tentative de la part de l'auteur de convaincre son ami le Marquis de rester en France). Suzanne, fille illégitime de sa mère et de l'amant de cette dernière est envoyée au couvent de Longchamp, pour expier le péché de sa mère. La mère supérieure, Mme Moni, la prend sous son aile. A sa mort, Suzanne est dévastée et devient de suite la souffre-douleur de Christine, qui remplace Mme Moni. Cette dernière torture notre héroïne et l'isole des autres sœurs. Mr Manouri, contacté par la seule amie de Suzanne parvient à la transférer dans un autre couvent à Arpajon. Mme \* devient tout de suite très attachée à Suzanne, trop même, au goût de Mr Lemoine qui voit en cette affection une promiscuité douteuse. Mme \* meurt de démence de ne plus revoir sa chère Suzanne et Lemoine est remplacé par Dom Morel qui parvient à faire évader Suzanne, qui trouve un



travail dans une blanchisserie. Désillusionnée par le monde extérieur, elle décide d'écrire au marquis de Croismare pour lui demander son aide.

Tout d'abord le lecteur est frappé par l'atmosphère macabre et morbide qui règne. Ce silence macabre est interrompu par "des voix lugubres, des cliquetis de chaînes" (Diderot 201) ce qui n'est pas sans rappeler les fantômes, omniprésents dans le roman noir anglais. De plus Suzanne nous décrit la vue perturbante d'une nonne qui était "échevelée [...] et traînait des chaînes, elle s'arrachait les cheveux et hurlait" (Diderot 218). Ainsi il est possible de voir les chaînes et les boulets devenant ainsi une métaphore de fantômes vivants, et donc une critique de l'enfermement. A cette folie ambiante, s'ajoute la description de prières effectuées dans l'obscurité la plus totale : ce couvent ressemble beaucoup à des catacombes où s'accomplissent des rites sataniques. En effet, l'élément spatial procure au lecteur cette dérangeante impression d'obscurité glauque grâce à laquelle Diderot parvient à créer une atmosphère oppressante que l'on retrouvera dans certains passages de Janin et Borel.

Les bases de cette société matriarcale repose sur la privation de liberté physique ou émotionnelle. Cet éloignement du monde favorise les déséquilibres mentaux comme le remarque Michel Foucault dans son Histoire de la folie à l'âge classique :

Les croyances religieuses préparent à une sorte de paysage imaginaire, un milieu illusoire favorable à toutes les hallucinations et à tous les délires. [...] Trop de rigueur morale, trop d'inquiétude pour le salut et la vie future, voilà qui suffit souvent à faire tomber dans la folie. (54)

Diderot, proche du roman noir anglais fait aussi dans ses écrits une critique de la religion d'état et de cette tradition du dix-huitième siècle qui enfermait au couvent les jeunes filles peu propices au mariage.

#### 4. Sade, précurseur du frénétique

Alors que trente ans séparent La Nouvelle Héloïse des Infortunes de la vertu, ces deux œuvres qui annonçaient le mouvement romantique sont marquées par une grande différence thématique. Avec Sade, on est loin de l'exaltation passionnée des sentiments qui allait préfigurer le romantisme. Le Marquis prône non seulement la liberté sexuelle mais décrit surtout la bestialité de ses appétits. L'imagination fertile de Sade pousse jusqu'à la frénésie cette philosophie qui bafoue les lois des hommes et de Dieu, et "toutes les énergies de l'homme se trouvent ainsi portées à leur plus haut degré de tension : l'ambition de Sade est celle d'un conquérant qui veut se substituer à Dieu en exerçant une toute puissance infernale" (Castex, Horizons romantiques 16).

Pour reprendre les termes de Charles Nodier sur le libertin : "La singularité de Sade, c'est d'avoir commis un délit si monstrueux qu'on ne pouvait le caractériser sans danger" (qtd. in Castex, Le Conte fantastique en France 129)

En effet, le Marquis se targuait de tout révéler, et pour y parvenir il use de la juxtaposition d'opposés, thème qui sera repris quelques décennies plus tard par les frénétiques. C'est ainsi que les personnages antagonistes à notre prude et vertueuse

Justine seront des moines qui, loin d'être pieux et chastes comme l'on serait en droit de l'attendre de part leur fonction, lui feront subir les pires sévices.

De par la description d'actes ignobles dans les moindres détails, Sade peut être considéré comme le précurseur des héros sadiques tels que Lautreámont ou Borel<sup>7</sup> allaient en concocter. Qu'il se focalise sur les motivations des personnages, les atrocités qu'ils commettent ou encore sur la souffrance des victimes, Sade offre avec Les Infortunes de la vertu un monde nouveau dans la littérature française où il intégra des éléments gothiques à la recherche du plaisir sexuel par l'affliction de la douleur.

Qui plus est, il ne reste guère à ces hommes qu'une vague affiliation avec la race humaine comme le démontrent les nombreuses allusions à leur animalité qu'elle soit métaphorique ou littérale. Ainsi, les hommes qui abusent de notre pauvre Justine lors d'interminables orgies sont représentés comme des animaux, de par l'absence de toute émotion mais aussi lorsqu'il s'agit de leur physique. Antonin, père au couvent de Sainte-Marie des Bois, sera comparé à un tigre :

“Antonin termina par des cris si furieux, par des excursions si meurtrières sur toutes les parties de mon corps, par des morsures enfin si semblables aux sanglantes caresses des tigres, qu'un moment je me crus la proie de quelque animal sauvage qui ne s'apaiserait qu'en me dévorant” (Sade 65).

On peut en dire de même de Cœur de Fer, bandit de grand chemin qui est un “homme de trente-six ans, d'une force de taureau et d'une figure de satyre” (Sade 131).

---

<sup>7</sup> Borel ira même jusqu'à introduire le personnage du Marquis de Sade dans son roman *Madame Putiphar*

Alors que dans sa préface, le narrateur se prétend neutre face au drame de Justine, le lecteur ne peut le rester et doit choisir entre deux formes d'ironie; elle peut être tragique si l'on considère que le narrateur est honnête et sympathise avec les incroyables malheurs de Justine. Cependant, si l'on considère que le narrateur nous ment, c'est l'ironie satirique qui prend le dessus et le lecteur sera alors exaspéré de la vertu de Justine qui ne perd jamais la foi alors que Dieu semble lui faire endurer les pires tortures. Le lecteur a la liberté, le choix de l'interprétation, une caractéristique que l'on retrouvera dans certaines histoires du frénétisme (nous pensons notamment à *L'Ane mort*, où les mésaventures d'Henriette ne sont pas sans rappeler celles de Justine).

Le roman noir se présente donc sous de multiples facettes. Si "the gothic novel" privilégie les éléments surnaturels, le "roman noir" aura tendance à mettre l'accent sur la méchanceté des hommes et l'impossibilité du salut par la religion et la foi. Sade développera ce thème à l'extrême, se complaisant dans une écriture cruelle et ironique. Loin de nous cependant, l'idée de l'y réduire, en effet bien plus qu'un roman sadique (sic), Les Infortunes de la vertu constitue une virulente critique de la foi aveugle, ainsi qu'une apologie de l'individualisme, ce même individualisme qui allait préoccuper Borel.

Martyre de génie (il passera près de trente ans de sa vie enfermé), le Marquis de Sade laissera donc une trace indélébile dans une société française qui voit ses fondations trembler à l'arrivée des sans-culottes, cette même société contestataire et éprise d'idéaux, de liberté et d'égalité qui allait donner naissance à un mouvement littéraire marginal et mal connu: le frénétique.

### III. Le frénétique: violence et onirisme.

#### .A "Smarra": le rêve frénétique de Nodier

Né en 1780, Nodier est le fils du président du tribunal de Besançon. Durant la Terreur, il assista à un grand nombre d'exécutions qui devaient le marquer à jamais et créer en lui la hantise du sang répandu. Romantique avant l'heure, il retrouve en Werther de Goethe et René de Chateaubriand le désenchantement d'une jeunesse qui a tout fait, tout vu. Ayant connu Cazotte, qui rendait fréquemment visite à son père, Nodier se sent attiré par les théories illuministes et y trouve une nouvelle foi. Se décrivant volontiers comme un Don Juan dans ses mémoires, Nodier a cependant connu des tragédies sentimentales dont celle de Lucile Franque qui mourut de phtisie. Il se console en associant mort avec immortalité, thème récurrent dans ses contes. Comme le fait remarquer P.G. Castex dans la postface des Contes du pays des rêves : "son idéalisme sentimental rejoint ainsi son goût pour l'illuminisme" (Castex, Contes du pays des rêves 397).

Charles Nodier considérait le monde des rêves comme une religion bien plus qu'une simple source. Ainsi comme le fait remarquer Roger Bozzetto :

Il se retrouvait sur les traces du premier auteur moderne qui ait noté ses rêves, et qui appartenait comme Cazotte à la génération qui précédait celle des romantiques, à savoir Emmanuel Swedenborg. Celui-ci non seulement a noté ses rêves mais s'en est servi pour créer ses grandes compositions mythiques, qui lui ont permis de fonder une nouvelle religion. (Bozzetto 1).

Inspirée par un séjour en Illyrie, l'œuvre la plus caractéristique de Charles Nodier, "Smarra, ou les démons de la nuit", fut l'objet de deux éditions qui se distinguent l'une de l'autre par des préfaces différentes. La première, publiée en 1821, marque déjà un vif détachement de Nodier face à son œuvre. En effet, il s'y présente comme le traducteur d'un ouvrage que l'on "attribue généralement en Illyrie à un noble Ragusain qui a caché son nom sous celui du comte Maxime Odin" (Nodier, "Smarra" 54). Il affirme également qu'il en doit la communication à son ami le chevalier Fédorovich Albinoni. Qui plus est, à cette distanciation qui n'est pas sans rappeler les romans du dix-huitième siècle où la recherche d'authenticité primait sur l'effort littéraire, s'ajoute un aveu du traducteur (donc de Nodier) que "la fable du premier livre de l'âne d'or de cet ingénieux conteur [Apulée] a beaucoup de rapport avec celle-ci, et [...] elles se ressemblent par le fond presque autant qu'elles diffèrent par la forme" (Nodier, "Smarra" 56). Un an plus tard, dans Les Annales de la littératures et des arts, Nodier qui ne fait décidément pas preuve du courage d'un Sade, critique le genre qu'il a lui même créé dans une virulente palinodie.

Dans sa préface de 1832, bien qu'il assume la paternité de "Smarra", ce n'est que pour mieux justifier son détachement envers l'œuvre. Il cite ainsi ses sources, et avoue

que “sauf quelques phrases de transition, tout appartient à Homère, à Théocrite, à Virgile, à Catulle, à Stace, à Lucien, à Dante, à Shakespeare, à Milton” (Nodier, “Smarra” 51).

L'échec critique de la première édition inspire à Nodier une fausse humilité. Ainsi, selon l'auteur, il ne fallait pas percevoir ce livre comme une œuvre originale mais “ un pastiche des classiques” (Nodier, “Smarra” 51). Malgré les nombreux arguments en faveur d'une ressemblance avec les classiques de l'antiquité (il cite, entre autre, Homère et Apulée), nous verrons que “Smarra” est une nouvelle avant-gardiste qui explore un domaine jusqu'alors quasi inconnu : le rêve.

Ce désaveu de son propre livre peut étonner mais est en parfait accord avec les ambitions de l'auteur. En 1832, il était ainsi candidat à l'Académie Française et préfère donc passer pour un habile pasticheur que pour un innovateur exalté aux yeux d'une académie bien conservatrice.

“Smarra” est donc une étude réaliste des mouvements du rêve mais présente également des éléments autobiographiques datant de la Terreur, période pendant laquelle le jeune Charles fut traumatisé par le spectacle macabre d'exécutions capitales. Ainsi, le narrateur de “L'Histoire d'Hélène Gillet”, s'exprime violemment contre cette soif de justice aveugle qui condamne sans distinction aucune l'innocent et le coupable à la guillotine :

Oh ! Vous êtes de grands faiseurs de révolutions ! [...] Oserais-je vous demander où elle est votre civilisation ? Serais-ce par hasard cette stryge hideuse qui aiguisé un triangle de fer pour couper les têtes ? Allez, vous êtes des barbares ! (Nodier, Contes du pays des rêves 278)

Cette rébellion que l'on retrouvera aussi chez Janin et Borel sous la forme d'humour noir ou de satire, prend ici corps dans la hantise du sang répandu et de la guillotine comme nous le verrons dans le récit "Smarra".

Publié à un an d'intervalle des Médiation poétiques de Lamartine, "Smarra" en prend le contre-pied et offre au public romantique un univers sombre et onirique. Les incohérences y foisonnent et les règles narratives y sont bafouées. Cependant, Nodier, de par sa déconstruction narrative nous offre une remarquable mimétique du rêve, ce qui lui valut d'après commentaires quant à l'organisation du texte et son point de vue narratif : "on a jugé que la fable n'en était pas claire, qu'elle ne laissait à la fin de la lecture qu'une idée vague et presque inextricable, que l'esprit du narrateur continuellement distrait par les détails les plus fugitifs se perdait à tout propos dans des digressions sans objet que les transitions du récit n'étaient jamais déterminées par la liaison naturelle des pensées, [...] mais paraissaient abandonnées aux caprices de la parole comme une chance du jeu de dés, qu'il y était impossible enfin d'y discerner un plan rationnel et une intention écrite" (Nodier, "Smarra" 54).

Il n'est alors aucunement surprenant que "Smarra" fût considérée comme l'œuvre fondatrice du mouvement frénétique : on y retrouve en effet le leitmotiv du rêve, d'autant plus prédominant qu'il s'agit du fil conducteur de la narration. Sont aussi présents des thèmes bien plus classiques de la littérature fantastique comme une profusion de sang, mais également l'allusion à de sinistres orgies (tout comme dans "La Morte amoureuse"). Bien évidemment, la Grande Faucheuse y occupe une place de choix. Plus originaux et



caractéristiques de la littérature frénétique sont les rapprochements brutaux des opposés. Ainsi, on passera du rêve plaisant au cauchemar terrifiant sans avertissement du narrateur.

Tout se passe comme dans un cauchemar qui commence par l'endormissement du personnage principal, Lorenzo, dont le nom peut, selon Pierre André Rieben, évoquer Lorenzaccio, héros éponyme d'une pièce d'Alfred de Musset. Lorenzo se trouve donc sur le chemin de Larisse, ou tout du moins c'est ce que le narrateur voudrait nous faire croire. Comme dans un rêve, il va s'endormir au début de son aventure et se réveiller à la fin de la narration. Nous pouvons y apercevoir des strates narratives, des mises en abyme. Rieben en discerne plusieurs tout en commençant par R1, le récit de Lorenzo qui vient de retrouver sa jeune femme, Lisidis, après avoir passé une longue année loin d'elle. S'endormant à ses côtés, notre héros devient Lucius, jeune Grec de l'antiquité qui a combattu au siège de Corinthe avant de poursuivre des études de philosophie à Athènes. Dans ce que nous désignerons par R2, il est sur la route menant à Larisse où il doit retrouver Myrthé dont il est amoureux. A ce point de la narration il est difficile d'affirmer si Lucius s'endort ou s'il est victime d'hallucinations provoquées par les esprits maléfiques qui peuplent la forêt. Au palais de Larisse, il participe à une grande fête, où coule le vin et dansent les plus somptueuses jeunes femmes de la cité. C'est dans les brouillards de l'ivresse qu'il apercevra Polémon, ou tout du moins le spectre de son très cher ami qu'il a vu mourir à Corinthe. Ne se souciant guère des conventions narratives, Nodier offrira la voix narrative du "je" à Polémon (R 3.1), qui racontera alors son histoire et comment, séduit par la sensuelle Méroé avant sa mort au siège de Corinthe, il est à présent tourmenté par les démons de la nuit. Spectateur ivre, Lucius s'endort alors

dans la salle de banquet après le terrible récit de son ami décédé. Il rêve qu'il est condamné à mort pour le meurtre de Myrthé et de Polémon (R3). En un sursaut, Lucius émerge de son cauchemar pour se retrouver au pied de Corinthe détruite. Son fidèle Polémon est à ses côtés, sans vie. Il semble donc dans ce retour au second récit (R2) que Lucius ne fut jamais à Larisse mais qu'il se soit tout simplement endormi au chevet de son ami mourrant. Après avoir fait ce surprenant constat, nous retournons sous la coupe narrative de Lorenzo qui s'éveille aux côtés de sa femme.

Ainsi que nous l'avons argumenté, la littérature frénétique capitalise sur l'apposition d'opposés. Dans "Smarra", deux pôles totalement antagonistes s'y retrouvent avec peu ou pas de transition. Cette recherche d'intensité maximale se matérialise notamment dans les personnifications de la femme. Lucius, en chemin vers Larisse, rend hommage aux jeunes filles de Thessalie : "les jeunes filles de Thessalie, enveloppées de la vapeur colorée qui s'exhale de tous les parfums, n'offrent aux yeux qu'une forme indécise et charmante qui semble prête à s'évanouir" (Nodier, "Smarra" 63). Leur beauté reste cependant mystérieuse, et les brumes du sommeil appesantissant les paupières de notre héros, ces ravissantes jeunes demoiselles laissent places à des :

"Spectres vivants [qui] n'ont conservé presque rien d'humain. Leur peau ressemble à un parchemin blanc tendu sur des ossements. L'orbite de leurs yeux, n'est pas animée par une seule étincelle de l'âme. Leurs lèvres pâles frémissent d'inquiétude et de terreur, ou, plus hideuses encore, elles roulent un sourire dédaigneux et farouche, comme la dernière pensée d'un condamné résolu qui subit son supplice" (Nodier, "Smarra" 66).

Ce changement brutal a pour but de créer une atmosphère d’incertitude dans l’esprit du lecteur qui se rend compte de la qualité éphémère des visions du héros. Cela sert bien entendu l’auteur dans sa volonté de donner vie au monde des rêves. Il va néanmoins plus loin en créant le personnage de Myrthé/Méroé. La première, pour laquelle Lucius porte un amour fougueux, le protège des cauchemars par sa voix et sa harpe qui font fuir les démons, elle, qui “est si attentive à troubler le repos douloureux et gémissant de [ses] nuits” (Nodier, “Smarra” 72) voit en Méroé un double maléfique. Cette dernière, dont Polémon (que l’on peut ainsi présenter comme double de Lucius) est fou amoureux, l’a ensorcelé et hante maintenant ses nuits car il a violé les secrets du sommeil en prétendant dormir afin de découvrir le vrai visage de son aimée. La voix de celle-ci est à présent comparée à celle de la hyène. Elle invoque des démons auxquelles elle sacrifie des nouveaux-nés. Nous pouvons donc constater une dualité bien définie : Myrthé de par sa voix enchantresse fera fuir les démons et protégera ainsi le sommeil de Lucius tandis que Méroé se servira de ce même organe pour invoquer les plus viles créatures et tourmenter le repos de Polémon. Afin de maximiser ce choc “ Nodier privilégie des catégories de mots désignant un degré maximum d’intensité, de quantité, de qualité, dans les catégories sémantiques spécifiquement frénétiques : les dimensions [...], la peur [...], la beauté[...], le malheur[...], la douleur[...].” (Rieben 77). Il serait donc intéressant de constituer le nombre d’occurrence de certains termes se référant à ses catégories dites « frénétiques ». En voici les résultats à l’aide d’ARTFL :

|                 |                    |           |            |           |          |
|-----------------|--------------------|-----------|------------|-----------|----------|
| Peur 1          | Epouvante 1        | Horreur 5 | Terreur 11 |           |          |
| Beauté / beau 2 | Laid(e)/ Laideur 3 | Jolie 4   | Horrible 4 | Affreux 4 | Belle 11 |

|                |                          |                |             |              |               |
|----------------|--------------------------|----------------|-------------|--------------|---------------|
| Espoir(s) 0    | Bonheur/heureux 3        | Malheur(eux) 5 | Désespoir 8 | Mort 15      | Vie 15        |
| Agonie(s) 2    | Souffrir/souffrance(s) 2 | Douce(urs) 4   | Volupté 7   | Douleur(s) 8 | Plaisir(s) 10 |
| Cauchemar(s) 2 | Songe(s) 12              | Reve(s) 15     | Nuit 22     |              |               |
| sûr(ement) 1   | Certain 1                | Doute(s) 5     | Peut-etre 7 |              |               |

Le résultat est mitigé. Ainsi, alors que l'on n'est pas surpris de trouver des termes tels que "mort" et "nuit", les mots à connotation positives sont également importants, il y a ainsi bien plus de songes et de rêves que de cauchemars. Le paradoxe est d'autant plus frappant lorsque l'on sait que Nodier dans "*Le pays des songes*" nous confie que "[...] les Dalmates appellent smarra [cauchemar]" (Nodier, Contes du pays des rêves 184). L'on en arrive à la situation très étrange d'une nouvelle dont le titre n'est mentionné que deux fois dans son texte !

L'architecture du rêve, qui se constitue en labyrinthe, est un héritage direct du roman noir dont les victimes se trouvaient emprisonnées dans de lugubres souterrains. En effet, Lucius et Polémon, comme Justine et Suzanne sont privées de leur liberté et soumises à toutes sortes de tortures et d'humiliations. Leur souffrance est amplifiée par le rejet de s'adapter à ce nouveau monde dont ils font à présent partie, au contraire, ils y restent étrangers. Ainsi, Polémon, en violant les lois du sommeil en sera exclu. Justine, refusant de s'adapter à une société masculine et lubrique, comme le fit sa sœur Juliette, sera privée de sa liberté et violée. L'individualisme de ces personnages dans une nouvelle réalité où les règles ne peuvent être transgressées ne pourrait-il pas faire écho du statut des auteurs? Comme nous l'avons indiqué précédemment, Sade passa près du tiers de sa vie en prison

mais luttait farouchement pour son droit à une philosophie différente. Nodier ne fut pas si courageux et, non content de nier l'écriture de "Smarra", en critiquera les qualités innovatrices dans sa palinodie de 1822.

Une trame narrative complexe et de nombreuses digressions peuvent expliquer le rejet initial de "Smarra" qui ne doit pas être classifié comme une simple histoire de vampire. De par un admirable effort d'innovation, un formidable projet d'écriture du rêve, Nodier anticipe le mouvement surréaliste et encourt dès lors un échec critique et public. Ainsi que le souligne Hilda Nelson dans sa biographie de Nodier: "It is because of this tale that Nodier can be considered an important initiator in attempting to record the impact of the dream on man's psyche and, above all, on the psyche of the writer, as well as its use in literary creation, an aspect that was totally ignored by the critics of the day" (Nelson 67).

Tout comme Nodier, Gautier allait exprimer son angoisse par l'écriture du rêve. Cependant loin du projet symboliste de celui-ci, Gautier choisit un réalisme merveilleux à l'âge du chemin de fer.

#### B. Théophile Gautier (1811-1872): la passion rêvée

Issu d'une famille bourgeoise, Théophile Gautier vint s'installer à Paris où il fait la rencontre qui changea sa vie à jamais : Victor Hugo, qu'il défendit âprement lors de la bataille d'Hernani. Hugo l'introduisit au Petit Cénacle, salon littéraire où se retrouvaient de nombreux écrivains de tendance romantique (Nerval, Nodier ou encore Pétrus Borel

en faisait partie). Tout comme Borel le Lycanthrope, il participera activement à la bataille d'Hernani pendant laquelle il porte l'outrageux gilet rouge.

Ami et disciple autoproclamé de Gautier, Baudelaire lui dédicace ses *Fleurs du Mal* en ces termes élogieux : “Au poète impeccable!/au parfait magicien ès lettres françaises”. Homme littéraire aux multiples talents, Gautier fut journaliste et écrivit quelques mille deux cents articles même si ses œuvres les plus connues restent “La Morte amoureuse” (1836), Le Roman de la momie (1858) et Le Capitaine Fracasse (1863).

Bien qu'il se passionne pour un merveilleux réaliste, Gautier n'en reste pas moins un frénétique qui exprimait dans son fantastique la véritable angoisse métaphysique envers une réalité de plus en plus matérialiste. Moins politique que celle de Nodier qui exprimait son horreur d'une justice frénétique, l'angoisse de Gautier se voulait sociale à une époque où la bourgeoisie devenait la classe dominante.

### 1. Schéma narratif

Le fantastique de Gautier se caractérise par l'intrusion de l'imprévu dans une vie où tout est réglé comme du papier à musique. Il décrit la confrontation entre deux réalités : l'une quotidienne et pragmatique d'où est issu le narrateur, l'autre admirable et idéale, d'où une femme mystérieuse est originaire. Nous assistons alors à la confrontation d'une part, d'un monde de contraintes dues à la bienséance, et d'autre part une réalité qui réveille chez le narrateur des pulsions assoupies ou interdites par la société. Cette

juxtaposition qui rappelle inévitablement le roman noir se veut néanmoins romantique, et offre souvent au lecteur une histoire d'amour passionnée.

Nous pouvons concevoir la progression narrative des histoires fantastiques de Gautier en trois mouvements. Tout d'abord, il effectue à la mise en place d'une première réalité, matérialiste et rassurante, qui ne présente aucun danger immédiat. Vient ensuite l'élément perturbateur qui prend la forme d'un objet ou d'un être rattaché au passé. La réaction du narrateur est alors très violente car "la réalité nouvelle ou nouvellement perçue se présente comme la libération brutale d'énergies que la réalité première comprimait ou réprimait. Ce sont alors de brusques bouffées de désirs ou d'hallucinations, des enchaînements de forces jusqu'alors soigneusement contenues ou méconnues et qui introduisent désordre et scandale dans cet univers calme et ordonné" (Rieben 95). A la découverte de ce nouveau monde, le narrateur semble charmé et se détache progressivement de la réalité première.

Alors que son destin semble tracé, et qu'il largue les amarres à destination de ce monde rêvé, il finit cependant par percevoir les tromperies de cette nouvelle réalité, conseillé par un homme plus âgé, et donc plus sage.

Le retour vers la situation initiale est ambiguë : alors que le retour à l'ordre établi est toujours rassurant, le narrateur gardera le souvenir de cette aventure interdite et il cultivera une passion nostalgique pour cette réalité idéale qui bafoue les lois morales et physiques. Cependant, "il [Gautier] implique que l'ordre en place ne peut être bouleversé de façon durable, que toute transgression est vouée à l'échec" (Rieben 98). C'est donc un

bilan pessimiste qui se dégage des histoires de Gautier, qui voit dans le rêve l'échappatoire à ce monde rigide.

Afin d'illustrer notre propos concernant le thème de la violence onirique, nous tenterons de nous focaliser sur "La Morte amoureuse" ainsi qu'"Arria Marcella". Nous y développerons une comparaison sur plusieurs niveaux : mis en rapport avec Smarra mais aussi similitudes entre les rêveurs et les créatures qui peuplent cet univers.

## 2. Romuald et Octavien: Portraits de rêveurs

Romuald, prêtre respecté raconte une histoire qui le hante toujours. Le jour de son ordination, il aperçut dans l'église une jeune femme éblouissante qui le charma immédiatement et faillit lui faire renoncer à la prêtrise. Une fois ordonné, il fut amené à veiller cette jeune femme, Clarimonde, qui mourut de causes mystérieuses. Nous assistons ensuite à un cycle sommeil/veille où le narrateur lui-même s'égare, avouant même ne plus savoir ce qui est réel et ce qui est du domaine du rêve. Clarimonde, courtisane italienne de la renaissance lui fera goûter aux plaisirs les plus intenses, aux passions les plus douces. Romuald devient alors un fougueux jeune homme qui voyage aux côtés de son aimée la nuit pour se réveiller au monastère, à moins que ce soit le contraire. Après avoir compris la nature maléfique de Clarimonde grâce aux conseils éclairés de l'Abbé Sérapion, il suivra ce dernier jusqu'au tombeau du vampire où il assiste à sa décapitation. Romuald terminera ainsi sa brève mais passionnée aventure dans le monde du rêve et de l'incertain.



Que ce soit dans “Smarra”, ou “La Morte amoureuse”, le rêve occupe un rôle central. C’est le lieu narratif où la trame prend place, ou les aventures les plus extraordinaires ont lieu. Cependant, alors qu’il n’y a pas de fantastique dans le conte de Nodier (Lorenzo sait qu’il rêve), il semble qu’incertitude et doute soient les mots clefs de la narration de Romuald. Ainsi, alors qu’il s’apprête à conter son aventure, il n’en accepte toujours pas la véracité : “ce sont des évènements si étranges, que je ne puis croire qu’ils me soient arrivés. J’ai été pendant plus de trois ans le jouet d’une illusion singulière et diabolique” (Gautier, “La Morte amoureuse” 175). Le génie de Gautier est ainsi de nous faire nager en plein fantastique en entretenant le doute dans l’esprit du narrateur et par conséquent dans celui du lecteur. Les limites du rêve et de la réalité sont flouées et Romuald n’est plus certain de la différence entre ces deux univers.

Le début la narration est clairement marqué par le cycle endormissement/réveil ; c’est entre “ je tombai en rêverie<sup>8</sup>” (Gautier, “La Morte amoureuse” 186) et “je tombais évanoui” (188) que Romuald a accès à cet autre monde. Progressivement, il semble incapable de faire la différence entre rêve et réalité : “j’aurais été parfaitement heureux sans un maudit cauchemar qui revenait toutes les nuits, et où je me croyais un curé de village se macérant et faisant pénitence de mes excès du jour” (Gautier, “La Morte amoureuse” 195). Finalement, c’est l’Abbé Sérapion<sup>9</sup>, figure paternelle et sage, qui le sauvera et lui fera regagner le sens de la réalité.

---

<sup>8</sup> A noter que l’auteur n’utilise pas d’expression claire et précise comme “je m’endormais”. Il renforce ainsi le doute: on peut tomber en rêverie et rester pleinement éveillé.

<sup>9</sup> Serait-ce une coïncidence que Gautier, très influencé par Hoffmann, ait donné à cet abbé le nom que porte *Les Contes des frères Sérapion* de l’écrivain Allemand?

De prime abord, “La Morte amoureuse” ressemble beaucoup à “Smarra”. On y retrouve un narrateur homodiégétique qui nous entretient de ses rêves. Qui plus est Méroé apparaît comme un vampire, un succube, tout comme Clarimonde. Il ne faudrait cependant s’arrêter là : le lieu narratif étant très différent. Le rêve de Lorenzo/Lucius est un royaume tantôt rassurant tantôt menaçant. Romuald ne pressent jamais son rêve comme un univers de danger. Il est au contraire libéré des contraintes de la prêtrise et peut s’abandonner à cette passion qui le dévore. De même, lorsqu’il feint de dormir et observe Clarimonde, persuadée du sommeil de son amant, percer d’une petite aiguille le bras de ce dernier pour en boire le sang, Romuald ne manifeste pas la moindre peur. Nous nous rappellerons l’indicible terreur de Polémon, qui ayant fait semblant de s’assoupir comprend le commerce diabolique de Méroé. De plus Clarimonde lui bande le bras, le frotte d’un onguent, alors que la maîtresse de Polémon sacrifie un nouveau-né aux démons de la nuit, Nodier préférant l’horreur à la sensualité. Néanmoins, malgré sa libération d’une emprise dont il savait qu’elle était maléfique, Romuald avoue avoir des regrets : “ je l’ai regrettée plus d’une fois et je la regrette encore” (Gautier, “La Morte amoureuse” 200), alors que Lorenzo n’éprouve que du soulagement de quitter l’univers onirique.

Il semble donc que les deux univers soient une réflexion distordue de l’autre, à tel point que Romuald perd ses repères et ne sait plus qui il est. Effectivement, alors que la prêtrise est pour lui une prison le protégeant de ses désirs (“le monde s’était pour moi l’enclos du collège et du séminaire” [(Gautier, “La Morte amoureuse” 175)]), dès qu’il pose ses yeux sur Clarimonde, il perçoit tout un autre univers radicalement opposé à

“ l’enclos du collègue” : “ je sentais s’ouvrir dans moi des portes qui jusqu’alors avaient été fermées” (Gautier, “La Morte amoureuse” 177).

Romuald se doit donc de faire un choix, mais il apparaît bien plus comme une victime pusillanime, il subit l’amour de Clarimonde et sera finalement influencé par Sérapion dont il suivra les conseils.

Alors que le merveilleux du conte de fées est basé sur une confrontation, une lutte entre le bien et le mal, dans un combat qui sera extériorisée<sup>10</sup>, le merveilleux de “La Morte amoureuse” est principalement intériorisé. Effectivement, il serait incorrect de considérer Clarimonde comme le personnage antagoniste à Romuald. Il s’agit bien plus d’un combat intérieur entre les deux Romuald : le prêtre contre le jeune homme débauché, la raison contre la passion. Ce combat se manifestera dans la confrontation Sérapion/ Clarimonde qui sera remporté par le saint homme. Ou du moins mettra-t-il fin à la non-existence de “La Morte amoureuse”, car de l’aveu même de Romuald : “ je l’ai regrettée plus d’une fois et je l’a regrette encore” (Gautier, “La Morte amoureuse” 200).

Octavien, jeune archéologue français, visite Pompéi avec ses amis, lorsque dans un musée, il aperçoit une empreinte laissée dans la cendre, témoignant de la tragédie qui affligea cette ville en août 79. Il tombe passionnément amoureux de la femme dont il est persuadé qu’elle a laissé ce fragment de lave refroidie. Après un dîner arrosé avec ses camarades, il décide de se promener dans la vieille ville, sous une lune éblouissante. Devant ses yeux ébahis, la nuit devient jour et la ville renaît de ses cendres. Grâce a sa

---

<sup>10</sup> Le plus souvent par un combat symbolique: le chevalier contre le dragon, le prince contre la sorcière

connaissance du latin, il engage la conversation avec un habitant qui le conduit à un amphithéâtre où Arria Marcella, celle qui a laissé l’empreinte de cendre, le convie à la rejoindre dans ses quartiers. Surpris mais fou de joie, notre archéologue se laisse prendre aux jeux de l’amour et de la passion charnelle quand soudain Arrius, le père d’Arria fait irruption et exhorte cette dernière à accepter sa mort, et à laisser les vivants en paix. Terrifié, Octavien reste impuissant devant cet horrible spectacle où il voit son aimée se flétrir jusqu’à n’être qu’ “ une pincée de cendres mêlée de quelques ossements calcinés” (Gautier, “Arria Marcella” 557). Pris d’une faiblesse bien compréhensible, Octavien s’évanouit et reprend connaissance au même endroit, mais dans la réalité qu’il avait été si hâtif de quitter. Il restera marqué de cette fugace mais intense aventure et épousera une jolie Anglaise qu’il n’aimera jamais.

Alors que maintes œuvres fantastiques tentent d’inventer un décor afin de favoriser la création d’une atmosphère morbide, Gautier se rend ici maître de la reconstitution historique. Que ce soit l’exactitude des dates, des noms ou bien encore des références à la civilisation romaine, Gautier, dans un souci d’authenticité, recrée parfaitement le Pompéi du premier siècle de notre ère. Ce souci de l’exactitude n’est pas sans rappeler Balzac, et offre un réalisme fantastique déroutant. Si bien qu’Octavien ne doute pas ou peu de l’existence de cette réalité parallèle à la sienne. Le motif du rêve est plus ténu que dans “La Morte amoureuse” où le récit était rythmé par les phases d’endormissement et de réveil. Il ne semble pas évident qu’Octavien s’endorme, au contraire il veut prendre l’air, plein de “ cette ivresse poétique qui bouillonnait dans son cerveau ” (Gautier, “Arria Marcella” 542). Ensuite, plus que le fantastique (et donc le

doute) qui semblait dominer le récit de Romuald, celui d'Octavien sera marqué par le merveilleux. Etant homme de science, il sait que cet univers ne peut être que rêve. Et pourtant, après quelques instant d'hésitation, cette réalité nouvelle devient sienne et il rejette toutes vérités apprises : “ Tous les historiens s'étaient trompés ; l'éruption n'avait pas eu lieu [...]” (Gautier, “Arria Marcella” 543).

Tout comme dans l'œuvre précédente cependant, le héros fera un retour inopiné vers cette réalité rassurante et prévisible, retour bien involontaire causé par une figure masculine paternelle. A la place de Sérapion, nous retrouvons Arrius Diomedes, père de l'enchanteresse. Ce dernier a une apparence troublante : “ Sa barbe grise était séparée en deux pointes comme celle des Nazaréens, son visage semblait sillonné par la fatigue des macérations: une petite croix de bois noir pendait à son col et ne laissait aucun doute sur sa croyance: il appartenait à la secte, toute récente alors, des disciples du Christ ” (Gautier, “Arria Marcella” 554). Il semble donc y avoir une récurrence dans le thème de la lutte du bien contre le mal – Arrius et Sérapion étant tous deux des figures sinon christiques, du moins chrétiennes, face à Arria et Clarimonde, tentatrices à la beauté enchanteresse.

Ainsi Romuald, prêtre en devenir fut victime d'un vampire, tandis qu'Octavien, archéologue se verra sous l'emprise d'un être du passé. Le rêveur est donc une victime propice à une créature faisant appartenant à un monde interdit. La relation entre les deux amants est aussi celle du créateur et de la créature. Comme l'amour de Romuald a ressuscité Clarimonde, celui d'Octavien redonnera naissance à Arria. Le jeune

archéologue remplit donc le rôle de Pygmalion, sculpteur de génie qui, par son amour, donna la vie à sa plus belle statue, Galathée. Le mythe s'accorde d'autant plus avec le récit de Gautier qu'ils prennent tous deux place dans le contexte du monde classique. Cependant, la dualité prédomine toujours et bien qu'Octavien soit indispensable à Arria pour qu'elle renaisse (littéralement) de ses cendres, il n'en restera pas moins bouleversé pour le restant de ses jours : Arria créa en lui une passion qui ne sera jamais égalée.

Le rêveur de Gautier reste à jamais hanté par cette courte aventure onirique, et il regrette devoir y mettre fin. Contrairement au récit de Nodier où l'angoisse est celle de l'enfermement dans le monde du rêve, Gautier glorifie cet univers intangible peuplé de créatures mystérieuses et sensuelles.

Après nous être intéressés aux voyageurs des rêves, nous nous devons d'analyser le rôle troublant de ses habitantes qui déclenchent en nos héros, une flamme passionnée qui jamais ne s'éteindra.

### 3.Arria Marcella et Clarimonde : Les mortes amoureuses

Publié en 1897 par l'Irlandais Bram Stoker, *Dracula* vulgarisa en Europe de l'ouest, un mythe qui prend ses origines dans l'Illyrie. Cependant, de par un anti-héros ô combien charismatique, elle eut également pour effet pervers d'éclipser le rôle de la femme vampire dans la littérature.

Il ne faudrait en effet pas oublier qu'originellement la figure du vampire se veut essentiellement femelle. Ainsi, comme nous l'apprend J. Gordon Melton dans son Vampire Book, La vie d'Apollonius constitue l'un des premiers écrits traitant du

vampire femelle et comporte déjà bien des thèmes que nous retrouverons des siècles plus tard dans la littérature d'imagination : Mennipus élève d'Apollonius s'apprête à épouser une jeune femme riche. Grâce à l'aide de son maître, il découvrira que sa promise est un vampire et évitera donc ainsi un sort peu enviable. (Melton 692).

Comtesse roumaine du seizième siècle, Elizabeth Bathóry, autrement connue sous le nom de "comtesse sanglante" participa grandement au développement littéraire de la féminisation du thème vampirique. Obsédée par le passage du temps et ses effets malicieux sur sa beauté, sous le conseil de sa sorcière personnelle, elle attirait de jolies jeunes paysannes à venir travailler dans le château. Après s'être assurée qu'elles étaient suffisamment grasses, la comtesse leur faisait subir les plus atroces tortures ainsi que l'on le découvre dans The encyclopedia of vampires, werewolves and other monsters de Rosemary Ellen Guiley : " One of Bathóry's favorite activities was to sit beneath a cage full of servant girls that was hoisted up off the floor. The cage was lined with sharp spikes, and the girls were prodded into the spikes with burning irons. This way, Bathóry had her own blood shower" (21). Il fallut qu'elle s'en prît à des jeunes filles d'origine noble pour que son cousin Lord Palatine, accompagné des autorités, découvre enfin l'horrible vérité. Dans les appartements de la comtesse, on retrouva son journal dans lequel figurent les noms de six cent victimes présumées, et l'on découvrit les corps de cinquante jeunes femmes enterrées dans les dépendances du château. Alors que ses complices furent torturés et exécutés, Bathóry fut épargnée, probablement grâce à sa noblesse. Cependant, affichant les symptômes d'une santé mentale pour le moins défaillante, elle fut emmurée dans sa chambre et ne fut nourrie que par une mince fente faite dans le mur. Elle mourut quatre années plus tard, en 1614. Certes, la comtesse

sanglante avait l'habitude de se baigner dans le sang plutôt que de le boire, mais on peut comprendre que cette manie pour le moins étrange ait profondément choqué les esprits. Il faudra attendre la fin du dix-septième siècle pour retrouver la femme vampire dans la littérature occidentale : Goethe publiera sa "Fiancée de Corinthe" en 1797, quelques années après "Christabel" de Coleridge.

Penchons-nous à présent sur le cas de Clarimonde et Arria Marcella. Qui, ou plutôt, que sont-elles? Au premier abord, le terme vampire semblerait leur convenir mais à y voir de plus près, nous n'avons aucune preuve textuelle qu' Arria Marcella contrairement à Clarimonde boive le sang de son amant. Il nous est juste indiqué que " Arria ne mangeait pas, mais elle portait souvent à ses lèvres un vase myrrhin aux teintes opalines rempli d'un vin d'une pourpre sombre comme du sang figé ; à mesure qu'elle buvait, une imperceptible vapeur rose montait à ses joues pâles, de son cœur qui n'avait pas battu depuis tant d'années" (Gautier, "Arria Marcella" 553).

Plus que le sang, c'est de l'amour, de la passion de leur victime dont se nourrissent nos mortes amoureuses : "ton désir m'a rendu la vie" avoue la romaine à Octavien quelques lignes plus loin. N'oublions pas que ces délicieuses créatures font leur apparition dans les rêves, caractéristique appartenant à un type de créature apparentée au vampire : le succube, " female démon who seduces men, especially while they sleep [...]. Female vampires reportedly behave like succubi, returning from the grave to sexually attack their lovers" (Guiley 271).

Il ne s'agit aucunement de créatures horribles comme le fut Méroé, mais plutôt d'êtres ambigus, empreints d'une dualité troublante. Cette dualité, cette contradiction



apparente est parfaitement reflétée dans le nom même de Clarimonde. N’était-ce pas Sérapion qui la nomme ainsi : “cadavre immonde”, alors que Romuald, l’apercevant pour la première fois, ne voit que “La charmante créature [qui] se détachait sur ce fond d’ombre comme une révélation angélique ; elle semblait éclairée d’elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir” (Gautier, “La Morte amoureuse” 176). C’est en des termes très semblables qu’Octavien nous offrira la description du fruit de sa passion interdite.

Tandis que la passion qui naît entre Arria et son archéologue se veut romanesque, comblant ainsi un personnage dont le narrateur nous dit qu’il est “plus poétique encore qu’amoureux” (Gautier, “Arria Marcella” 541), l’ardeur de Romuald se veut bien plus sexuelle. Par conséquent si Arria représente le fantasme romantique d’Octavien, “Clarimonde [...] prolongerait plutôt un fantasme masculin éternel en incarnant pour Romuald la femme mimétique absolue, celle qui subsumerait toutes les autres” (Met 273). En effet, Romuald ne dit-il pas avoir “vingt maîtresses [...], toutes les femmes tant elle était mobile, changeante et dissemblable d’elle-même” (Gautier, “La Morte amoureuse” 195) ?

La sensualité qui existe entre Octavien et son aimée reste cependant le cadre de cette dualité troublante et devient alors polarité. C’est ainsi que reposant l’un près de l’autre, Octavien avoue que “ la fraîcheur de cette belle chair le pénétrait à travers sa tunique et le faisait brûler” (Gautier, “Arria Marcella” 554).

Le rêve est donc terre de frénésie, domaine propice à l’expression d’un auteur angoissé. Cependant, la réalité, ce dix-neuvième siècle brillant d’idéaux nouveaux, apportera son lot de désenchantement. Dès lors, il n’est plus nécessaire d’avoir recours à l’imaginaire, au surnaturel pour enfin s’affranchir de ce mal-être qui allait annoncer le

spleen baudelairien : les frénétiques vont alors se tourner vers ce monde si familier et en exposer les horreurs.

### C : la poétique du choc

Comme nous l'avons vu avec Smarra, l'une des forces du genre frénétique est l'effet dérangeant qu'il peut avoir sur le lecteur. Que ce soit par l'accumulation de détails plus répugnants les uns que les autres ou par la confrontation brutale du sublime et du hideux, le frénétique choque.

#### 1. Janin et son petit cabinet des invraisemblances

Jules Janin a 25 ans en 1829 lorsque est publié en deux volumes son Ane mort et la femme guillotinée, l'une des œuvres frénétiques les plus choquantes.

Il est possible de voir dans ce roman la parodie du Dernier Jour d'un condamné de par la proximité de leur publication, d'autant plus que le chapitre XXV pour le nom de l'histoire d'Hugo! Nous pouvons également imaginer que Janin ait voulu discréditer le genre macabre. Ce n'est cependant pas vraisemblable tant ses inventions préfigurent à l'émergence d'un nouveau genre frénétique. En effet, cette désinvolture voulue avec laquelle il accumule et enchaîne les détails macabres était tout à fait nouvelle à l'époque. Huit années séparent Smarra de L'Ane mort mais les différences stylistiques et thématiques sont énormes. Cette " pudeur qui dissimule l'angoisse de l'être sous un

masque au sourire crispé” (Janin 20), est l’expression d’un mal de vivre qui s’incarne dans l’ironie tragique.

Roman comportant 29 chapitres, L’Ane mort et la femme guillotinée connut un immense succès, à l’instar de Smarra, et se vit récompensé de 17 éditions au 19<sup>ème</sup> siècle<sup>11</sup>. Dans cette réflexion sur la peine de mort, Janin se moque du genre à la mode en cette période, à savoir le frénétique. Ironiquement, cette parodie deviendra l’une des œuvres majeurs de cette même littérature qu’il cherchait à dénigrer. Comme le soulignera très bien Michel Schneider dans La Littérature fantastique en France : “ il [Jules Janin] introduit dans le genre frénétique un élément nouveau, l’humour” (Schneider 64). En effet, les innovations présentes dans le roman ne sont pas tant thématiques (la peine de mort était, pour la génération d’écrivains ayant grandi pendant la Terreur, un thème récurrent), que stylistiques. L’humour noir est une partie intégrante de ce roman qui divertit par ses histoires amusantes et invraisemblable et qui choquent par ses descriptions morbides et sanglantes. Cet humour noir très souvent à un sens de l’ironie qui n’est pas sans rappeler celle employée par Sade dans Les infortunes de la vertu : toutes deux laissent au lecteur le choix de l’interprétation : sera-ce une ironie tragique ou satirique ?

Ce roman-mémoire, d’un narrateur anonyme débute à la barrière de combat où les vieux chevaux finissent les jours dans un bain de sang : on les abat et d’énormes molosses s’en disputent les restes. Occasionnellement, des amateurs, moyennant quelques pièces peuvent satisfaire leurs curiosité macabre et assister au massacre. Le narrateur,

---

<sup>11</sup> A noter qu’à partir de la 6<sup>ème</sup> édition, le roman prendra le titre de *L’Ane mort*

d'humeur maussade, souhaite assister à une mise à mort et se trouve déçu d'apprendre que seul un vieil âne est au programme. Il décide cependant de rester assister au spectacle et prend place dans les tribunes. Alors que le pauvre âne se fait déchiqueter par un bouledogue, le narrateur réalise avec stupeur que c'est Charlot, son pauvre Charlot. Débute alors une analepse qui nous transporte deux ans auparavant. Après un agréable repas au Bon Lapin, le narrateur, lors d'une promenade en rase campagne, aperçoit une jeune fille qui folâtre joyeusement en compagnie d'un âne. Charmé, il fait la rencontre de Charlot et Henriette (dont il n'apprendra le nom que bien plus tard). Le lendemain, se promenant près du Bon Lapin, ne pouvant penser qu'à la rencontre de la veille : "J'étais fou de l'un et de l'autre" (Janin 42), il aperçut Charlot, battu à coups de canne par son maître. A cet instant, il devient triste et morose. Se reconnaissant dans Werther<sup>12</sup>, il part irrémédiablement en quête de la vérité.

Le narrateur reverra Henriette à la morgue où se trouve son amant pour s'être tué de désespoir. A travers sa poursuite de la vérité, il découvrira toute la laideur de ce monde, et croisera le chemin d'Henriette à plusieurs reprises. Cette dernière deviendra prostituée et sera condamnée à mort pour avoir tué un client qui s'avéra être celui qui la viola des années auparavant. Le roman s'achève sur la mise à mort d'Henriette dont le cadavre est vendu à la faculté de médecine et le linceul volé par les femmes de ménage.

La structure même du roman, découpé en vignettes, favorise la méta-discursivité. Tout comme dans un conte de fées, il y a dans L'Âne mort de multiples mises en abyme. On assiste en effet au récit de diverses mises à mort qui ont la particularité d'être narrées

---

<sup>12</sup> Les souffrances du jeune Werther de Goethe publié en 1774 en Allemagne, arrive en France en 1804. Ce roman épistolaire décrit la passion réciproque du héros éponyme pour Lotte qui est malheureusement fidèle à son fiancé. Werther se suicidera à la fin du roman.

par la victime ! C'est ainsi que trois individus, qui seront nommés suivant leur expérience morbide, racontent dans le détail leur expérience. Il y a le pendu, le noyé et l'empalé. Loin d'être les récits douloureux auxquels le lecteur pourrait s'attendre, il s'agit en fait d'histoires très légères et non dénuées d'humour, noir bien entendu.

Penchons-nous sur le cas de l'empalé qui "En véritable musulman, [il n'a] eu qu'une passion dans [sa] vie, c'est la passion des femmes" (Janin 116). Blasé des esclaves que l'argent de son père pouvait lui acheter, il se rabat alors sur celles de l'empereur et réalise, à sa grande déception, qu'elles sont somme toute banales. Il n'a malheureusement pas le temps de méditer sur les fruits de cette leçon, qu'il se fait arrêter puis empaler. Janin se doit alors de nous décrire cette méthode de torture qui fut rendue célèbre grâce à Vlad Dracul (15ème siècle) qui empalait ses ennemis, notamment turcs : "Il s'agissait de me mettre à cheval sur ce pal, et, pour mieux me faire garder l'équilibre, on m'attacha à chaque pied deux boulets en fer. La première douleur fut cruelle ; le fer s'enfonçait lentement dans mon corps" (Janin 118). Cependant, alors que ce supplice semble particulièrement douloureux, notre musulman se veut poète devant la beauté de la capitale turque : "De la hauteur où j'étais placé, je compris que Constantinople était la reine des villes" (Janin 118). C'est cet humour que d'aucuns jugeraient déplacé qui parsème le roman de Janin. Sade désacralisa la femme en faisant d'elle un objet de plaisir pour les hommes; Janin, lui, se moque de la mort et de la torture.

Janin, au contraire de Nodier ou encore Gauthier, ne fait aucunement mention du surnaturel dans son roman. Certes, un cadavre revient à la vie, cependant cela ne sert en rien l'intention fantastique mais démontre plutôt une tentative d'humour noir.

Evidemment, l'absence de fantastique ou de surnaturel ne garantit absolument pas une tendance réaliste ou naturaliste mais la trame de L'Âne mort est digne du naturalisme de Zola : une jolie jeune campagnarde tente de s'élever dans la société parisienne, devient la maîtresse d'un homme du monde qui se suicide. Laisseée sans rien, elle se prostitue, tue l'homme qui l'a violée des années auparavant pour finir guillotinée. Comme dans tout bon roman naturaliste, les personnages plongent dans l'excès. Il n'est pas ici question d'alcool comme chez Zola (nous pensons tout particulièrement à L'assommoir), mais de désespoir, de cynisme. Après l'épisode de Charlot, maltraité par le père d'Henriette, le narrateur plonge dans le désespoir le plus total et devient incapable de voir les beautés de la vie. Il s'agit bien là d'une réaction excessive et totalement disproportionnée.

L'impuissance du narrateur nous est dévoilée dès le premier chapitre, qui compte parmi les pages les plus macabres qu'il nous ait été donné d'observer. Le jeune homme reste médusé par le massacre de Charlot, massacre auquel il a choisi d'assister, et pour lequel il a payé! La mort de Charlot peut constituer une prolepse de celle d'Henriette, comme semble l'indiquer la présence de leurs noms dans le titre<sup>13</sup> mais également par le sobriquet de l'animal qui, étrange coïncidence, est également le nom argotique du bourreau.

Nous pourrions donc désigner cette œuvre de « surnaturaliste », tant Henriette est enfermée dans un interminable cercle vicieux qui la conduira à la mort, une fin qui semble cependant préférable à la vie qu'elle mène. Peu avant cette fin, elle est enfermée dans dont le geolier la « séduira ». Nous retrouvons ici l'espace macabre de la cellule qui, pour des raisons de promiscuité, favorisera le développement de rapports intimes. Nous

---

<sup>13</sup> Les cinq premières éditions ayant le titre *L'âne mort et la femme guillotinée*.

nous rappellerons de rapport ambigu qu'entretenait Suzanne et Mme \* dans La Religieuse ou bien encore la séduction démoniaque de Mathilda sur Ambroisio.

Janin privilégie donc le naturalisme plutôt que le fantastique ce qui, selon Alain Heyvaert, ne diminue en aucun cas la force horrifique du roman, bien au contraire : “il ne s’agit plus de faire peur par une poétique du cauchemar ; mais de faire vrai : le vrai est horrible” (Heyvaert 35).

Bien que le narrateur soit passionnément amoureux d’Henriette, il n’y a rien de poétique dans la représentation de la femme que nous offre l’auteur. Effectivement, en devenant prostituée, ne devient t-elle pas une femme objet de plaisir, tel que Sade l’avait conçu, une Justine dont la valeur dépend du plaisir qu’elle procure aux hommes ? Sylvio, ami du narrateur se propose ainsi d’ “essayer” celle qui obsède ce dernier, ce qui ne semble absolument le déranger.

La description restant un élément clé du roman, ce dernier s’éloigne cependant du réalisme, notamment grâce à la technique du rebondissement. Nous n’assistons pas à la déchéance lente et progressive d’un personnage central. Au contraire, le narrateur ne l’amène au récit que par la rencontre improbable avec Charlot à la barrière de Combat et après une brève apparition au chapitre premier, il faut attendre le quatrième chapitre avant de retrouver la pauvre Henriette.

Il serait donc correct d’affirmer que L’Ane mort possède une structure de l’imprévu, de l’improbable, même. Il en est ainsi pour les épisodes secondaires où notre narrateur rencontre des personnages hors du commun.

Alors que le roman de Janin possédait vingt-neuf chapitres dans son édition originale, Balzac eut l’excellente initiative d’en ajouter un trentième selon cette idée

directrice de coïncidences invraisemblables. Donc, après avoir offert un enterrement décent à Henriette, le narrateur assiste, dans un salon médical, à la dissection du cadavre de cette dernière. Par le plus grand des hasards, son corps sera vendu par le fossoyeur à des étudiants en médecine. Quelle délicieuse ironie : Henriette, non contente d'obséder le narrateur de son vivant, le hantera même après sa mort, et ceci sans que l'auteur n'ait eu besoin de recourir au surnaturel.

Janin sut donc exposer aux yeux candides du lecteur romantique ce monde injuste pour lequel le narrateur ne cache plus son dégoût et son cynisme. L'humour noir qui en résulta allait devenir ironie satirique dans l'œuvre d'un autre membre du Petit Cénacle.

## 2. Borel et Champavert : Mal être et ironie frénétique

De son vrai nom, Joseph Pierre, Pétrus Borel (1809-1859), romantique engagé, et ami de Victor Hugo participa activement à La Bataille d'Hernani, où Victor Hugo lui confia le rôle de distribuer des tickets gratuits, s'assurant ainsi la présence de nombreux membres du mouvement bohémien et autres romantiques exaltés. Ecrivain mal connu et peu étudié, il reste célèbre pour son surnom, dont il s'affubla lui-même dans son premier recueil de poésies, Rhapsodies:

Je suis républicain, comme l'entendrait un loup cervier ; mon  
républicanisme, c'est de la lycanthropie ! – Si je parle de républicanisme, c'est  
parce que ce mot me représente la plus large indépendance que puisse laisser  
l'association et la civilisation. Je suis républicain parce que je puis être caraïbe ;



j'ai besoin d'une somme énorme de liberté : la république me la donnerait-elle ?

(Borel, Rhapsodies VI).

Le sobriquet de Lycanthrope, nom scientifique du loup-garou, devient alors purement métaphorique, mais non moins provocateur. Comme le défend Jean-Luc Steinmetz, Borel, comme toute une génération d'idéalistes née de la révolution, avait foi en la démocratie qui allait offrir davantage de libertés publiques et privées. Néanmoins, Borel s'interroge sur le paradoxe suivant : “ comment un mouvement populaire parviendra-t-il à satisfaire les aspirations les plus individualistes ? ” (Steinmetz 14). Pétrus Borel se retrouve donc tiraillé entre ses pulsions individualistes et sa passion républicaine et comme Sade à un certain degré, se retrouve isolé. Ce mal être deviendra alors le matériau premier de son inspiration littéraire.

Rhapsodies, recueil de poésies paru en 1831, exprime déjà un mal être grandissant. On y retrouve, un quart de siècle avant Baudelaire et Les Fleurs du mal, la distanciation de l'auteur du romantisme lamartinien, auto-marginalisation qui va de pair avec une hermétique fascination pour la mort, plus que pour les beautés de la vie. Enid Starkie semble confirmer les similarités entre les deux auteurs marginaux: “Champavert's revolt against the Romantic convention that nature is always beautiful, is similar to Baudelaire's and he too complains of the monotony” (Starkie 119).

C'est bien cet attrait du macabre qui constituera le noyau commun aux sept courts récits qui composent Champavert: les contes immoraux, paru en 1833. Chaque récit a pour titre le nom du personnage principal, suivi d'un épithète qui le définira.

Nous illustrerons notre propos en nous basant sur trois histoires : “Don Andréa Vésalius, l'anatomiste”, “Champavert, le lycanthrope” et “Monsieur de l'Argentière, l'accusateur”.

Le titre du recueil est expliqué dans la préface qui est écrite par Champavert, auteur fictif du présent ouvrage<sup>14</sup>. Il y raconte comment, après s'être suicidé, ses contes furent retrouvés et publiés. Il y mentionne également Rhapsodies, recueil poétique publié de son vivant sous le pseudonyme de Pétrus Borel.

Ces Contes Immoraux sont donc immoraux, se dira le lecteur à première vue. Pas vraiment, argumente Steinmetz ; l'immoralité n'est pas celle d'un Laclos ou encore moins d'un Sade. L'auteur nous peint une société immorale dans son exagération, société dont il condamne la perversité. De plus, il n'est pas rare pour le narrateur de s'apitoyer, de compatir aux malheurs des victimes. (Steinmetz 73)

Cette ambiguïté en soulève une autre : les rôles de bourreau et victime sont bien souvent interchangeables dans une certaine mesure.

Prenons l'exemple de "L'Anatomiste". Ce vieil Italien, homme de science, a la réputation morbide de procéder à des expériences contraires au dogme catholique sur des cadavres. Par la chance d'un mariage forcé, il est uni à Maria, fringante jeune femme. Après une noce de tous les diables, les deux tourtereaux se retrouvent dans l'intimité de leur quartier afin de consommer leur union consacrée. Vesalius, malgré ses sentiments véritables pour la jeune femme ne parvient pas à accomplir son devoir conjugal, et déclare y voir la preuve d'un amour passionné comme les plus grands auteurs classiques le décrivent dans de nombreuses œuvres. Dépit, il décide alors de se remettre à son étude du corps humain, mort, celui-là. Deux années se passent, pendant lesquelles Maria accumule les amants, alors que son mari poursuit ses recherches, ne semblant pas se rendre compte de

---

<sup>14</sup> Enid Starkie nous rappelle que Sainte Beuve se servit du même procédé pour *Vie, Pensées et Poésies de Joseph Delorme* en 1829. Prétendument écrit par Delorme, cet ouvrage raconte en fait la vie de Sainte Beuve sous couvert de celle de Joseph Delorme. (Starkie 113)

l'infidélité de sa femme. Se sentant sur le point de rendre l'âme, elle désire apaiser sa conscience et confesser son crime d'adultère. Elle avoue donc à son mari l'avoir trompé alors qu'il passait d'interminables heures dans son laboratoire souterrain. Vesalius, imperturbable, conduit patiemment son épouse souffrante dans son antre obscur, qui rappelle indéniablement les souterrains glauques du roman noir, pour lui expliquer que, loin d'être dupe, il a en fait facilité l'adultère de sa femme et, avec l'aide de la duègne, a drogué ses amants sur lesquels il a enfin pu accomplir ses expériences sacrilèges : la dissection d'un corps vivant, ou du moins « frais ». C'est avec fierté qu'il exhibe alors ses chefs-d'œuvres de reconstitution anatomiques, sous l'œil horrifié de sa femme qui rend l'âme. Le lendemain, lors du transport du cercueil, le croque-mort s'étonne du poids excessif de la bière et de l'étrange résonance qu'elle produit alors que le narrateur nous indique avec une délicate froideur que s'il s'était trouvé un étudiant en médecine à observer Vesalius dans son laboratoire, il l'aurait vu disséquer le corps d'une belle jeune femme aux cheveux longs.

Au premier abord, la victime serait Maria, le lecteur étant d'autant plus tenté de l'y assimiler qu'il s'agit après tout d'une pauvre jeune fille, mariée de force à un ignoble vieillard. Cependant, malgré ses horribles expériences (que l'on pourrait justifier par l'expérimentation scientifique), il ne viole pas l'union sacrée du mariage et devient alors victime et non plus bourreau. L'immoralité est celle de sa femme. Evidemment, l'intérêt principal du récit repose sur la chute finale, sur l'ultime ironie macabre. Peut-on qualifier Vésalius de sadique ? La réponse est en demi-teinte ; le sadisme est par définition la perpétration d'actes violents afin d'en éprouver un plaisir sexuel. Nulle part n'est-il fait

mention de ce genre de plaisir de la part de Vesalius. Il est impuissant, malgré (ou à cause de) son amour pour sa femme.

Néanmoins, il est évident que le vieil anatomiste exerce une douce et cruelle vengeance sur sa femme infidèle, et en éprouve de la satisfaction, probablement scientifique.

Enid Starkie nous offre son opinion concernant l'immoralité des récits: " In claiming that these tales are immoral Borel exaggerates. Some are horrifying, some are cynical and cruel, with touches of the sadism that was fashionable at that period; they all possess his grim ironical humour – " l'humour noire", [sic] as Breton calls it – but they are not, most of them, particularly immoral" ( Starkie 112).

Comme nous l'avons déjà précisé, Borel le lycanthrope se choisit un alter ego en Champavert dont il nous offre les confessions, ses confessions, dans le dernier récit de son recueil. Héros romantique dans la tradition d'un René ou d'un Chatterton, " Champavert » est le conte le plus marquant de Borel. En s'assimilant à ce dernier, il crie son mal être, hurle ses déceptions. Déçu et amer, Champavert n'en peut plus de vivre. Après avoir confié son mal-être à son meilleur ami, il s'en va voir Flava, avec qui, des années auparavant il eut un enfant illégitime qu'ils choisirent de tuer à la naissance. Rappelant à sa maîtresse le pacte de suicide les liant l'un à l'autre il la tue et se suicide peu après, s'enfonçant un poignard dans le cœur. Son suicide n'est pas anodin : en tuant son personnage, Borel se donne lui la mort. Il ne s'agit point de poison comme un Hernani ou un Chatterton, suicides que l'on pourrait qualifier d'immaculé. En choisissant de s'enfoncer un couteau dans le cœur, Champavert

choisi une mort brutale, frénétique même. Alors même que son corps est découvert par un paysan, le narrateur décrit le cadavre du héros. Comme Steinmetz le suggère (Steinmetz 33), quelques intéressantes références aux créatures démoniaques sont faites. Tout d'abord, la façon dont il est mort : “ un homme couvert de sang, sa tête renversée et noyée dans la boue laissait seulement voir une longue barbe noire, et dans sa poitrine un long couteau était planté comme un pieu” ( Borel, “ Champavert” 438 ) . Cela n'est pas sans rappeler la mythologie vampirique selon laquelle percer d'un pieu le cœur d'un vampire est indispensable, mais pas suffisant, à la destruction de la créature. De plus, on nous parle d'une longue barbe noire ; serait-il un loup-garou ? Des siècles durant, superstitions et croyances populaires associèrent pilosité excessive aux suppôts de Satan, ou bien encore aux loups-garous.

Chez Borel, la mort du héros reste vaine. Que ce soit l'anarchiste Three-Fingered Jack ou le philosophique Champavert, après leur mort qui se veut pourtant symbolique<sup>15</sup>, le monde restera inchangé : cruel et injuste. Le statut de martyr qu'ils auraient pourtant mérité ne leur est pas offert, et seul le narrateur semble se désoler de leur disparition. Le paroxysme de cette indifférence à la souffrance survient dans la première histoire, celle de Mr de l'Argentière. Apolline est violée par celui qu'elle croyait être son amant, mais qui était en fait le meilleur ami de celui-ci. Se découvrant enceinte, elle l'avoue à son amant, un homme politique respectable qui l'abandonne de peur du scandale. N'ayant aucune source de revenu, elle vit sa grossesse dans l'angoisse et la misère, sombrant lentement dans la folie douce et après avoir accouché, elle dépose le nourrisson dans le

---

<sup>15</sup> Three Fingered Jack, qui combat le pouvoir en place aux Jamaïque, défend la veuve et l'orphelin. Il est tué par des chasseurs de primes, sa tête sur un pic est ensuite paradée en ville.

caniveau et prend la fuite. Alerté par les pleurs de l'infant, un charretier cherche l'aide d'un caporal qui retrouve Apolline aux traces de sang parsemant son chemin. Elle sera arrêtée et jugée pour tentative d'infanticide. Quelle n'est pas sa surprise de se retrouver devant son violeur, Mr de l'Argentière, accusateur public. Ce dernier la fera condamner et assistera à sa mort au milieu d'une foule avide de sang. Le récit se conclura sur le commentaire cynique d'un spectateur anglais qui " penché sur une fenêtre qu'il avait louée 500 fr., fort satisfait, cria un long *very wel* [sic] en applaudissant des mains » ( Borel, " Monsieur de l'Argentière » 92). Il n'y a malheureusement dans cette histoire rien de surnaturel, aucun élément extraordinaire ne vient rassurer le lecteur de l'anormalité d'une telle situation.

Tout comme Justine qui se voit en proie à la lubricité réprimée de prêtres sous un régime clérical en fin d'existence, Apolline est en effet la victime d'une toute jeune République frénétique dans sa quête de justice. Le sort de ces deux martyres, séparées d'une génération seulement démontre que malgré de radicaux changements sociaux et politiques, le mal et le sadisme resteront prédominant et qu'une société idéale n'est qu'utopie.

Victimes indirectes de cette désillusion, Borel et Janin nous montrent une réalité qui se veut terrifiante de vérité. Spectateurs involontaires d'exécutions sommaires, ils choisissent l'ironie et le cynisme pour exorciser les traumatismes d'une république cruelle dans son idéalisme. C'est cet humour que Flava, amante de Champavert décrira de la sorte : " votre rire n'est pas un rire qui part du cœur, c'est un rire de supplicié"

(Borel, "Champavert" 425). Alors que Nodier se cache d'appartenir à ce genre de l'excès, Borel et Janin crient haut et fort leur inspiration Sadienne, leur mal-être dans une société instable et cruelle.

#### IV. Conclusion

Traumatisés par une Révolution sanglante qui donna naissance à la Terreur, les auteurs du frénétique exorcisent et dénoncent ces visions de cauchemar dans une écriture riche mais parfois hermétique (nous pensons notamment aux incohérences narratives de Nodier). Alors que les romantiques les plus célèbres se détournent de cette horreur ambiante – ne généralisons cependant pas, il suffit de nous rappeler du sort de ce pauvre Julien – les « petits romantiques » eux, s'y abandonnent à corps perdu, s'inspirant au passage du roman noir, de son architecture sombre et lubrique.

Le conte de fées et l'illuminisme ne sont pas en reste. Gautier, à la frontière du merveilleux et du fantastique recrée un univers onirique idéal dans lequel son héros, rejette le carcan que la société et les bonnes mœurs lui imposent.

Cazotte allait créer l'archétype de la créature aussi sensuelle que démoniaque, dont nous avons retrouvé l'héritage, avec certaines variations, en Méroé, Clarimonde et Arria.

Bien qu'ils furent marginalisés et critiqués, il ne faudrait pas minimiser l'importance de nos auteurs dans une période où Victor Hugo éclipse de son génie ces

écrivains de talents. Genre volatile, le frénétique était destiné à une courte vie: comment soutenir l'excès dans l'horreur ? De plus, les critiques n'appréciaient pas vraiment ce dépassement continuel des bornes établies par les romantiques, ce qui eut pour conséquence palinodies et autres auto-parodies. Néanmoins, ils laissèrent un précieux héritage qui allait offrir à la littérature française la beauté morbide des vers Baudelairiens, le symbolisme coloré de Rimbaud ou encore l'introspection cauchemardesque de Lautréamont.



Liste des œuvres citées.

- Barchillon, Jacques. Le conte merveilleux français: de 1690 à 1790. Paris: Librairie Honoré Champion, 1975.
- Borel, Pétrus. Rhapsodies. Bruxelles, 1868. Gallica. <<http://gallica.bnf.fr/>>
- . Champavert: contes immoraux. Paris, 1833. Gallica. <<http://gallica.bnf.fr/>>
- Bozzetto, Roger. "Nodier, un fantastique de rêve." Dijon : Presses universitaires de l'université de Bourgogne. Noosfere. <<http://www.noosfere.com>>
- Castex, Pierre-Georges. Horizons romantiques. Paris: Librairie José Corti, 1983.
- . Le conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant. Paris: Librairie José Corti, 1951.
- Cazotte, Jacques. La Belle par accident. Paris: Librio, 2000.
- . Le Diable amoureux. Paris: Librio, 1998.
- Foucault, Michel. Histoire de la folie à l'âge classique. Paris: Gallimard, 1976.
- Gautier, Théophile. "Arria Marcella." Goimard and Stragliati 1: 531-558.
- Gautier, Théophile. "La Morte Amoureuse." Goimard and Stragliati 3: 158-173.
- Goimard, Jacques, and Roland Stragliati, eds. La Grande anthologie du fantastique. 3 vols. Paris: Omnibus, 1996.
- Guiley, Rosemary Ellen. Vampires, Werewolves, and Other Monsters. New York: Checkmark Books, 2005.
- Heyvaert, Alain. "Littérature frénétique et construction du récit dans L'âne mort et la femme guillotinée de Jules Janin." Cahiers du centre d'étude des tendances marginales dans le romantisme français 2 (1993): 33-42.
- Janin, Jules. L'Âne mort. Paris: E. Bourdin, 1842. Gallica. <<http://gallica.bnf.fr/>>

- Melton, Gordon. The Vampire Book: the Encyclopedia of the Undead. Detroit: Visible Ink Press, 1994.
- Met, Philippe. "Voix et voies de la femme-vampire: de Gautier à Le Fanu." Bulletin de la société Théophile Gautier 21 (1999): 267-77.
- Nelson, Hilda. Charles Nodier. New York: Twayne Publishers, 1972.
- Nodier, Charles. Contes du pays des rêves. Comp. Pierre Faucheux. Postf. Pierre-Georges Castex. Saverne: Club des libraires de France, 1957.
- . "Le Petit Pierre." Annales de la littérature et des arts 16 (1822): 77-83. Microform collection of the Bibliothèque nationale de France (1967).
- . "Smarra, ou les Démons de la nuit." La Flèche: Maxi-Poche, 1998.
- Perrault, Charles. Les Contes de ma mère l'Oye. Paris: Librio, 2004.
- Rieben, Pierre-André. Délires Romantiques: Musset – Nodier – Gauthier- Hugo. Paris: Librairie José Corti, 1989.
- Rouger, Gilbert ed. Contes de Perrault. Paris: Garnier, 1967.
- Schneider, Michel. La littérature fantastique en France. Paris: Fayard, 1985.
- Shaw, Edward P. Jacques Cazotte: (1719-1792). Cambridge: Harvard University Press, 1942.
- Simonsen, Michèle. Perrault: Contes. Paris: Presses universitaires de France, 1992.
- Starkie, Enid. Petrus Borel, the Lycanthrope: his Life and Times. London: University Press Glasgow, 1954.
- Steinmetz, Jean-Luc. Pétrus Borel: un auteur provisoire. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1986.
- Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil, 1970.

## Postface

L'étude d'un genre littéraire est une tâche passionnante qui peut cependant se révéler frustrante: que faire de ces auteurs fascinants qui n'ont pas leur place dans un mémoire ?

La "liste des œuvres consultées" nous permet d'introduire des écrivains dont la lecture peut apporter des points de comparaisons intéressants avec le frénétique. Ainsi, l'étude thématique croisée des espaces nocturnes de Maupassant et Nodier aurait été fascinante et " La Venus d'Ile" de Mérimée aurait pu faire partie d'une comparaison thématique portant sur la sensualité mortelle des créatures féminines.

Loin d'être exhaustive, cette liste se veut cependant essentielle à l'approfondissement des thèmes présents dans le frénétique; qu'ils soient liés au roman noir ou aux mythes et légendes dont s'inspira également la littérature fantastique du dix-neuvième siècle.

Liste des œuvres consultées.

- Bancquart, Marie-Claire. Maupassant, conteur fantastique. Paris: Archives des lettres modernes, 1976.
- Bessière, Irène. Le Récit fantastique: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974.
- Blanchot, Maurice. Lautréamont et Sade. Paris: Les Editions de Minuit, 1963. \
- Borel, Pétrus. Madame Putiphar. Paris: Gallimard, 1985.
- Clerly, E.J. The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Fabre, Jean. Le Miroir de sorcière. Paris: Librairie José Corti, 1992.
- Faivre, Antoine. Mystiques, théosophes et illuminés au siècle des lumières. New York: Georg Olms, 1976.
- Goimard, Jacques, and Roland Stragliati, eds. La Grande anthologie du fantastique. 3 vols. Paris: Omnibus, 1996.
- Hoffmann, E.T.A. "L'Homme au sable." Goimard, trans. Goimard and Stragliati 1 :199-231.
- Horner, Avril, ed. European Gothic, a Spirited Exchange 1760-1960. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- Illouz, Jean-Nicolas. Nerval, le "rêveur en prose": imaginaire et écriture. Paris: Presses universitaires de France, 1997.
- L'Isle-Adam, Auguste Villiers de. Contes cruels, nouveaux contes cruels. Pierre-Georges Castex, ed. Paris: Garnier Frères, 1968.
- Kerrigan, Michael, and Charles Phillips. Forests of the Vampire: Slavic Myth. Myth and Mankind. Singapore: Barnes and Noble, 1999.

- Maupassant, Guy de. "La Nuit." Goimard and Stragliati 2 : 336-342.
- . "Lui ?" Goimard and Stragliati 2 : 578-586.
- . "Qui Sait ?" Goimard and Stragliati 1 : 177-189.
- Mérimée, Prosper. "La Venus d'Ille." Josserand, Pierre, comp. Colomba Et Dix Autres Nouvelles. Paris: Gallimard, 1964. 279-313.
- Nerval, Gérard de. "La Pandora." Goimard and Stragliati 1: 306-317.
- Punter, David. The Literature of Terror: the Gothic tradition. 2<sup>nd</sup> ed. 2 vols. New-York: Longman, 1996.
- Schasch, Nafissa A.-F. Guy de Maupassant et le fantastique ténébreux. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1983.
- Steinmetz, Jean-Luc. La Littérature fantastique. Paris: Presses universitaires de France, 1990.