

La quatrième dimension de la littérature fantastique (les années 1830)

Tomoko Hashimoto

Introduction

La littérature fantastique, traversée par le sentiment de peur selon la réflexion de Lovecraft¹, s'est épanouie en France dans les années 1830 — cette opinion est maintenant unanimement partagée par les critiques, malgré des divergences de définition. Autour de ces dates-clefs et sous l'emprise de Hoffmann (la parution de ses *Œuvres complètes* en France est datée de 1830), plusieurs romans et contes sont hantés par la manifestation spectaculaire du frisson ou du désarroi qui s'en y suit. L'œil y assiste à l'ouverture d'un nouvel espace romanesque situé en dehors des règles oculaires empiriques et ordinaires.

Les années 1830 sont par ailleurs considérées comme une époque équivoque et transitoire, de par la pluralité des courants littéraires, comparables mais bien distincts, qui s'y superposent et s'y entrecroisent. D'un côté, l'aurore du Romantisme avec la bataille d'*Hernani* et, d'un autre côté, le crépuscule de la littérature frénétique. Celle-ci, incluse dans celui-là au sens large du terme et inspirée par des écrivains anglais du « roman noir » comme Walpole, Lewis ou Maturin, sans oublier Lord Byron, se caractérise par la prégnance des scènes sanglantes et meurtrières, ainsi que par la volonté auctoriale de provoquer une horreur instinctive et insurmontable. La littérature fantastique chevauche ces deux courants, en englobant de nombreux traits figuratifs et thématiques, tel que le diable et le diabolique, le fantôme et le fantomatique, le sang et le vampire, le mort et le ressuscité, etc. C'est en réalité une forme romanesque fort flexible plutôt qu'un genre déterminé et circonscrit, recouvrant librement plusieurs œuvres et auteurs à la fois proches et lointains.

Cette forme romanesque protéiforme et kaléidoscopique qu'est la littérature fantastique reste encore insaisissable à cause de sa diversité ou son « irrégularité² ». La présente étude essaie d'esquisser dans le foisonnement des œuvres fantastiques françaises de l'aube des années 1830 quatre dimensions majeures primordiales, dont les trois premières sont précisément une reprise des perspectives préalablement ouvertes par des critiques « classiques » ou récentes. C'est la quatrième, peu explorée, — la présence du risible dans la scène horrible — que cette étude vise à éclairer et à souligner, à travers une observation des modalités de forme et de

thème, ainsi que par la prise en compte du paysage historique et idéologique.

I. L'être et le paraître

Au commencement était le verbe. Le terme « fantastique » a pour étymologie grecque le « phantasein » désignant « faire voir en apparence » ou « apparaître ». C'est ce moment du paraître, du surgissement, de l'entrée en scène ou de l'intervention, qui constitue avant tout le noyau du fantastique.

Ce que montre le fantastique, c'est la monstration elle-même. A partir de cette dimension, les critiques « classiques » et fondamentaux s'attachent à établir leur propre définition : c'est « une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle » (Pierre-Georges Castex) ; « La démarche essentielle du fantastique est l'apparition » (Roger Caillois) ; « Le récit fantastique [...] aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable » (Louis Vax) ; « Dans la littérature fantastique, *quelque chose* apparaît » (Jean-Luc Steinmetz) ; « la monstration fantastique est première [...] le fantastique est un spectacle qui émerge » (Charles Grivel) ; « Montrer de manière excessive et hyperréaliste des créatures surnaturelles » (Denis Mellier)³.

Si le récit des fantômes se construit sur la vitesse de l'action pour mieux susciter une stupéfaction chez le lecteur⁴, leur moment d'apparition s'impose sur le plan linguistique dans son aspect inchoatif. De nombreux contes fantastiques de Gautier, connus pour leur thème de la métamorphose — de l'inanimé à l'animé —, comportent des passages exemplaires. Dans *Omphale* (1834), aussitôt que les yeux du personnage mythologique dessiné sur la tapisserie « remuent », et que sa tête « tourne » en sens inverse, un climat lugubre et obscur s'installe et l'histoire surnaturelle commence vraiment⁵. De même, dans *La Morte amoureuse* (1836), le sang qui « recommence à circuler » marque l'entrée en scène de la belle vampire⁶.

On peut également élargir le champ de la monstration jusqu'à la mise en scène du vide, ou plus précisément à l'acte de faire se manifester l'invisible. Il est question, pour reprendre l'expression de Jacques Derrida au sujet de la poésie mallarméenne, de « référence sans référent⁷ » : il s'agit non d'accord entre mot et chose, entre monde immanent et monde extérieur, mais plutôt du mouvement même par lequel apparaît une chose ou un événement. C'est la raison pour laquelle sont généralement classées dans la catégorie de la littérature fantastique les œuvres comme *Jean-François les Bas Bleus* (Nodier, 1832), *Le Chef d'œuvre inconnu* (Balzac, 1832), *Louis Lambert* (Balzac, 1832), *Gambara* (Balzac, 1837) ou *Le Portrait du diable* (Nerval, 1839). Les héros de ces œuvres, sensibles au concept d'idéal ou en proie à leurs propres obsessions, atteignant une zone de l'absolu artistique et philosophique, finissent

par assister à une apparition. Et pourtant, tout ce que leurs yeux saisissent et leurs oreilles entendent ne se révèle jamais devant le lecteur. Autour de ces héros apparaît, certes, quelque chose, mais qu'on ignore jusqu'à la fin. Le récit ne fait que faire sentir ou effleurer *de l'extérieur* le drame intérieur de ces personnages « fous » ou schizophrènes, tout en évoquant l'impossibilité de « re-présentation » : on peut présenter un événement singulier sans pour autant pouvoir représenter cette singularité.

Dans ce genre de fantastique caractérisé par le phénomène du paraître, le sujet se montre sous une forme fort variable, soit un être humain, soit un objet, soit une personnification ou une chosification d'une idée abstraite. Cela peut être tantôt une créature classée dans le monde surnaturel, comme un spectre, un mort-vivant, un beau ou une belle vampire, tantôt le « réel », une figure d'angoisse hoffmannesque visualisée par la projection de soi, tantôt tout autre. C'est à cet aspect instable du sujet en cours de surgissement, relié à l'intensité de la peur, que se rapporte la deuxième dimension de la littérature fantastique : l'ambiguïté.

II. Ambiguïté

Après l'œil écarquillé devant le fantastique, c'est l'esprit troublé qui s'y confronte. La fiction fantastique s'opère en deuxième lieu dans le processus intellectuel ou le jeu du déchiffrement, où chaque lecteur est invité à découvrir le plaisir ou l'angoisse de l'interprétation.

C'est de ce point de vue cartésien, on le sait, que s'est proposée la fameuse triade todorovienne de schéma narratif : le « merveilleux », l'« étrange » et le « fantastique ». Soit le récit raconte un événement surnaturel, soit la fin de l'histoire est rassurante et logique à travers un discours de rationalisation, ou soit le récit ne peut que rester suspendu entre ces deux solutions, en y « hésitant », en se traînant dans le champ de l'incertain. La première catégorie recouvre par exemple une tempête maritime et l'apparition d'un sauveur énigmatique dans *Jésus-Christ en Flandre* (Balzac, 1830), un brouhaha céleste et extatique dans *L'Église* (Balzac, 1830), la soirée bacchanale avec la revenante dans *La Cafetière* (Gautier, 1831), la main ensorcelée par magie blanche qui bouge indépendamment de son propriétaire dans *La Main enchantée* (Nerval, 1832) et l'animation d'une statue métallique dévoratrice dans *La Vénus d'Ille* (Mérimée, 1836). Dans la deuxième peuvent se regrouper la bizarrerie visuelle causée par l'ivresse dans *Le Dôme des Invalides* (Balzac, 1832), la hantise des images diaboliques dues à l'aliénisme mental dans *Onuphrius* (Gautier, 1832) et le théâtre exaltant des objets inanimés comme effet du produit stupéfiant dans *La Pipe d'opium* (Gautier, 1838). Cependant, c'est la troisième catégorie qui donne le mieux à voir l'aspect vague et incertain du fantastique, véritable point d'appui pour la plupart des critiques : « une 'chose' indéfinissable et invisible

La quatrième dimension de la littérature fantastique (les années 1830)

mais qui pèse » (Rober Caillois), « l'inexplicable », « d'imperceptibles fissures » (Louis Vax), « quelque chose » (Jean-Luc Steinmetz). Ou encore, « délimiter le fantastique, affirme Nathalie Prince, peut alors ne consister qu'à circonscrire cet irrationnel et ce surnaturel⁸ ». La littérature fantastique pivote sur ce « *quelque chose* », l'indicible et l'innommable, celui qui dépasse les principes langagiers pour troubler l'esprit du percevant, cet inconnu inexprimable et pourtant palpable.

Sur le plan énonciatif, cet aspect obscur est intensifié, dans le cas du récit raconté à la première personne, avec des verbes de procès mental et de perception. Le point de vue du narrateur-personnage reste alors interne à la scène obscure, brouillant la frontière entre la réalité et l'onirique. Pour ce procédé, les nouvelles de Gautier offrent un large éventail d'expressions indéterminées : « il me sembla », « Je crus voir » (*Omphale*), « Il me semblait entendre ces paroles sur un rythme d'une douceur infinie », « je crus voir y glisser sur la terrasse une forme svelte et blanche » (*La Morte amoureuse*). A cela s'ajoute la ligne de partage estompée entre sommeil et éveil : « Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l'illusion » (*La Morte amoureuse*)⁹.

Mais pour mieux faire ressortir cette ambiance ambiguë, pour mieux faire passer au premier plan le phénomène incertain, le texte fantastique a besoin d'un second plan, neutre et immaculé, sans la moindre tache de surnaturel, qu'est un arrière-plan réaliste.

III. Toile de fond en *mimésis*

La nécessité d'une toile de fond réaliste, moins explicitement reconnue que les deux premières dimensions du fantastique, n'est pourtant pas sans importance : sur celle-ci surgit un événement inconnu et inquiétant, rompant brutalement les liens narratifs naturels et causaux qui se nouaient jusque là. « Cette résurgence surnaturelle, souligne d'ailleurs Nathalie Prince, au sein d'un cadre réaliste, rationnel et normé, en quelque sorte laïcisé et sécularisé, vaut pour scandale et suscite la terreur ou l'horreur¹⁰. » Autrement dit, la fiction fantastique est « indéfectiblement indexée sur le réel », ou bien, elle a pour principe de « faire irruption dans le déroulement tranquille de la banalité quotidienne » et de « prêter la même inconsistance au réel et au surnaturel¹¹ ». Gautier, quant à lui, affirme, à propos d'un écrivain-canon allemand qu'il admire, ce fondement positif et plausible : le fantastique de Hoffmann « a toujours un pied dans le monde réel¹² ». De même, sur un autre écrivain allemand : « Ce qui caractérise surtout Achim von Arnim, c'est son entière bonne foi, sa profonde conviction ; il raconte ses hallucinations comme des faits certains¹³. »

C'est précisément sur le réel et l'irréel que chevauche le fantastique, tel que, dans *La Peau*

de chagrin (1831) par exemple, lors de l'apparition d'un cuir magique, la description onirique de la vision extraordinaire empiète sur la description effective de l'antiquaire. Entrant dans une boutique mystérieuse, Raphaël y entrevoit les profils des objets hétéroclites désordonnés, dont les lignes, décrites minutieusement mais aussitôt métamorphosées en arabesques, lui attaquent brutalement les yeux et provoquent ensuite une scène étourdissante et cauchemardesque : « A la faveur de l'ombre, et mises en danse par la fiévreuse tourmente qui fermentait dans son cerveau brisé, ces œuvres s'agitèrent et tourbillonnèrent devant lui¹⁴ ». Après un prélude descriptif réaliste se déclenche alors une vision fabuleuse.

Le besoin de l'arrière-plan réaliste s'observe également dans une répétition du discours narratif sur le pacte de vraisemblance. Avant de commencer une histoire irrationnelle, le héros d'*Omphale*, par souci d'authenticité rationnelle, avertit dans un préambule : « Il ne serait peut-être pas inutile, pour rendre plus vraisemblable l'invraisemblable histoire que je vais raconter, d'apprendre à mes belles lectrices qu'à cette époque j'étais en vérité [...]»¹⁵ ». Ou bien Nodier, partisan du fantastique, fait relater au narrateur de *Jean-François-les-Bas-Bleus*, le poids ontologique de son histoire : « Je n'écrirai de ma vie une histoire fantastique, on peut m'en croire, si je n'ai en elle une foi aussi sincère que dans les notions les plus communes de ma mémoire, que dans les faits les plus journaliers de mon existence¹⁶ ».

Mais cette affirmation de véracité par le narrateur nodierien se précède d'une observation préliminaire quant au déclin des récits fantastiques : « Le fantastique est un peu passé de mode [...]. L'imagination abuse trop facilement des ressources faciles, et puis ne fait pas du bon fantastique qui veut¹⁷ ». L'origine de ce déclin se trouve, selon Nodier, dans la perte de foi en tout ce qui est fabuleux, ainsi que dans la disparition du monde illusoire qui s'en suit : « La première condition essentielle pour écrire une bonne histoire fantastique, ce serait d'y croire fermement, et personne ne croit à ce qu'il invente¹⁸. »

Malgré le pacte de vraisemblance qui permet au narrateur de valider la plausibilité de son histoire, le récit fantastique ne possède plus son fondement de croyance dans les années 1830, années pourtant considérées comme son éclosion. Sans croyance, ce cadre de pensée souvent confondu avec la naïveté à la médiévale, comment la littérature fantastique de cette époque parvient-elle à développer simultanément le phénomène d'apparition et le doute cartésien ? Comment au niveau *textuel* se manifeste cette tension bipolaire sous forme d'alliance paradoxale ?

IV. L'horrible et le risible

4-1. La désenchantée

« Croyez-vous aux fantômes ? – Non, mais j'en ai peur ». Ce propos attribué à Madame du

Deffand, considéré en réalité comme une « citation fantôme » selon Daniel Sangsue, puisqu'il circule sans jamais être accompagné d'une référence précise¹⁹, fait écho à ces répliques d'*Ursule Miroüet* : « 'Croyez-vous aux revenants ?' dit Zélie au curé / Croyez-vous aux revenus ?' répondit le prêtre en souriant²⁰ ». Si l'ironie romantique française se définit comme « une stratégie d'énonciation²¹ », le psittacisme et le sourire du curé balzacien comme réponse ne sont autres qu'un sous-entendu ironique. Dans cette série de répliques semblables se résume bien une double réaction : la gravité ontologique d'un être fantomatique est à la fois contestée et confirmée. C'est autour de cette réaction ambivalente que pivote la littérature fantastique à l'ère du scientisme. La nature de la peur subit alors une mutation profonde et fait s'élargir grandement le champ sémantique du fantastique, jusqu'à ce que les êtres chimériques, initialement horribles, en arrivent à surgir dans une ambiance presque aimable.

En réalité, la mutation sémantique des créatures imaginaires est perceptible bien avant les années 1830, principalement à cause de la lucidité anticléricale dissipant l'obscurantisme religieux. Citons *Smarra* de Nodier (1821), dont la structure narrative de double mise en abyme (histoire de rêve racontée dans une histoire racontée dans une autre) réussit à intensifier le degré d'onirisme. Un beau succube nommée Méroé, surgissant de façon peu terrifiante, ordonne à son monstre servant éponyme de sucer le sang de Polémon, comme s'il commandait simplement à son animal domestique : « Va, je te l'ordonne, spectre flatteur, ou décevant ou terrible, va tourmenter la victime que je t'ai livrée²² ». Dans cette apparition unique de *Smarra* se juxtaposent la cruauté monstrueuse et la bestialité plaisante.

Trilby de Nodier (1822), quant à lui, se déroule autour de la disparition d'un lutin folklorique chassé à cause de ses comportements espiègles, lutin décrit non comme un être démoniaque malicieux mais comme un objet de nostalgie. Nodier, revendiquant la force de la croyance de manière obsessionnelle (« Veux-tu m'en croire²³ », « La fantastique demande à la vérité une virginité d'imagination et de croyances²⁴ », « une condition indispensable pour se faire croire, c'est de croire²⁵ »), tâche de la reconquérir au truchement du langage poétique²⁶, et développe à nouveau, dix ans plus tard, l'aspect non effrayant mais mélancolique et adorable d'une figure imaginaire dans *La Fée aux miettes* (1832).

De même, *Melmoth réconcilié* de Balzac (1835), dont le titre fait allusion à Maturin, donne à voir la métamorphose d'un diable en un démon du capitalisme. Contrairement à *Melmoth ou l'Homme errant* (1820) de l'auteur anglais gothique, le contrat avec le bâilleur diabolique balzacien tourne autour de la question financière, avec une mise en scène frappante d'un pouvoir magique ridiculisé.

Dans *Rêve d'enfer* de Flaubert (1837), Satan n'est plus ni effrayant ni transcendantal auprès d'Arthur, cet alchimiste désespéré, dépourvu de désir, voire « sans âme ». Lorsqu'ils se battent sous la lune, ce n'est pas l'être humain mais le prince des ténèbres qui subit une défaite totale,

malgré son apparence horrible et animale (« avec un cri infernal », « les griffes en avant », « ses lèvres ensanglantées »). Tout au contraire de l'alchimiste qui « riait mollement », Satan expose son corps devenu misérable et pitoyable (« il bavait haletant, rouge de colère : pour la première fois il se trouvait vaincu²⁷ »).

La disparition de la peur face aux traditionnelles figures imaginaires terrifiantes s'exprime bien dans la remarque suivante de Coleridge : « Je ne crois pas aux fantômes ; j'en ai trop vu ». Le paroxysme côtoie l'adoucissement, ce qui s'observe dans la littérature fantastique française des années 1830, tout au début de son épanouissement. Cette célèbre remarque de Coleridge, considérée comme une autre citation fantomatique, ne laissant jamais de référence concrète²⁸, partage avec le passage balzacien suivant la remise en cause de la peur : « Les terreurs de la vie étaient impuissantes sur une âme familiarisée avec les terreurs de la mort » (*Peau de chagrin*²⁹). Ce genre de terreur fragilisée n'est pas sans rapport avec la littérature frénétique du début XIX^e siècle, dont l'insuccès et le déclin rapide en France découlent de la prise trop au sérieux des figures sataniques. Le roman noir, d'origine gothique anglaise, caractérisé par la prédominance d'une violence extrême, n'y a pas eu d'impact majeur, car « plus fortement marquée par les doutes des philosophies à ce sujet, la France laisse moins de place au pathétique. [...] Pour ceux qui ont vécu la Terreur et les réalités révolutionnaires sanglantes, le rire se fait libérateur³⁰. »

C'est justement cet effet de légèreté et de rire, ou de « rire-décharge³¹ », qui se détache sur la littérature fantastique française des années 1830. Prenons comme exemple Gautier chez qui le fantastique n'est jamais noir mais « lumineux » et dont « l'élément fantastique ne se réfère pas pour l'essentiel au côté noir des choses, à la remontée maléfique des puissances des ténèbres et de l'épouvante³² ». Dans *La Cafetière*, par exemple, c'est dans la prégnance du risible au sein d'une scène horrible que s'opèrent la personnification des objets inanimés et l'apparition des revenantes : « un spectacle si bizarre, que, malgré ma frayeur, je ne pus m'empêcher de rire³³ ». Quant au *Dôme des Invalides* écrit par Balzac, la vision vertigineuse du Dôme dont les « yeux riaient », bien que suscitant « une sensation de frayeur » chez le narrateur, fait jouir celui-ci « avec délices³⁴ ».

4.2. Psyché comme objet volant

Au sujet de la légèreté, le texte gautierien offre une figure éclairante. Cet écrivain, sous la pesanteur du christianisme, tiraillé entre la négation du corps et l'éloge de l'âme, s'attache à exprimer dans ses œuvres « ses tentatives pour apaiser le conflit de l'âme et du corps », transformées comme résultat en « mélancolie, tourment de cette séparation contre nature³⁵ ». Son angoisse se manifeste aussitôt dans le texte pour exprimer de manière symbolique un désaccord entre âme céleste et corps terrestre. Si chez lui « il y a danger *pour l'âme*, elle

peut en revenir souffrante, désespérée d'elle-même³⁶ », cette âme en scission avec le corps séquestrant vise à remonter, par aspiration, vers le monde céleste, vers le royaume de l'idéal, vers les cieux, vers le haut, jusqu'à se métamorphoser, remarquons-le, en forme de ballon.

Résumons l'histoire. Le personnage principal éponyme d'*Onuphrius*, peintre et poète visionnaire, victime de la lecture spiritualiste et accablé d'une obsession de la supériorité de l'esprit, voit presque partout des images monstrueuses et grotesques. Cette tendance mystique le fait souffrir d'une dissociation du corps et de l'âme. Un jour, il voit dans un rêve jubilatoire le voyage aérien de sa propre âme, devenue « un ballon gonflé de gaz » :

[...] je me sentais une légèreté merveilleuse. J'avais beau me cramponner au sol, une force invincible m'attirait en haut ; c'était comme si j'eusse été attaché à un ballon gonflé de gaz : [...] je ne fusse qu'un pur esprit, [...] ayant fait réflexion que mon âme immatérielle ne devait pas se voiturer d'un lieu à l'autre par les mêmes procédés que ma misérable guenille de corps, je me laissai faire à cet ascendant, et je commençai à quitter terre [...]. Bientôt je m'enhardis, et je volai tantôt haut, tantôt bas, comme si je n'eusse fait autre chose de ma vie. Il commençait à faire jour : je montai, je montai [...]³⁷.

Libéré d'un corps carcéral et décousu (« ma misérable guenille de corps »), l'âme retrouve une délicatesse de vie plus réelle que la vie quotidienne, satisfaisant pleinement son désir de rompre le lien avec la réalité physique. Ces souplesse et jouissance s'expriment dans une répétition discursive (« je montai, je montai »). La « guenille » est dans cette perspective un symbole quelque peu commun entre des poètes enchaînés à la terre, symbole évoquant un besoin d'en sortir. Baudelaire espère par ailleurs, rappelons-le, « déborder » le corps « malade », qui n'est pour lui l'objet que de « dégoût »³⁸.

Cette aspiration à la fuite, incarnée par une figure qui plane, s'observe également dans une comparaison ornithologique. Lorsque la pensée d'Onuphrius devient visible et palpable, elle sort de sa tête, comparée à une « cage », puis elle s'envole librement comme des « oiseaux » : « il leva les yeux, et vit que c'étaient ses idées qui, n'étant plus contenues par la voûte du crâne, s'échappaient en désordre comme des oiseaux dont on ouvre la cage³⁹. »

Mais ce désir spiritiste de voler est d'emblée tourné en ridicule par la mise en échec du départ pour l'infini. Lorsqu'Onuphrius en âme-ballon plane au-dessus du Louvre, il entrevoit la foule admirer et célébrer aveuglement sa peinture, disposée à côté des œuvres de génie comme Delacroix ou Ingres (« c'était un rugissement d'admiration ; ceux qui étaient derrière et ne voyaient rien criaient deux fois plus fort : Prodigieux ! prodigieux ! »). Comblé de satisfaction, il regarde le coin du tableau mais se rend compte que sa signature a été remplacée à son insu par celle d'un ami. Persuadé du décès d'Onuphrius, ce dernier s'est en vérité approprié

son tableau et le peintre présumé mort, quant à lui, bouleversé de cette trahison par plagiat, regrette profondément d'avoir perdu son corps :

Oh ! alors, que je regrettai mon pauvre corps ! Je ne pouvais ni parler, ni écrire ; je n'avais aucun moyen de réclamer ma gloire et de démasquer l'infâme plagiaire⁴⁰.

Dans cette scène comique de désillusion, le critère de valeur autour de la lévitation est complètement renversé et, dès lors, Onuphrius reprend un appétit ordinaire et souhaite retrouver son honneur (« réclamer ma gloire ») non dans « le séjour de gloire » qu'est le paradis, mais bien dans son propre corps, cette enveloppe terrestre et matérielle.

La figure de la psyché volante reviendra ultérieurement sous la plume de Gautier. Dans *Avatar* (1856), dont le titre suggère le thème de métempsychose, l'éternité de la vie spirituelle occupe une place centrale, mais, une fois de plus, avec une mise en scène ironique de l'âme en errance. Il s'agit de rupture romantique entre corps et âme. Octave, le héros mélancolique, décide de consulter un médecin âgé disposant d'une magie orientale, nommé Balthazar Cherbonneau, qui dit : « l'esprit ne tient plus à la chair que par un fil⁴¹ ». Grâce au traitement spécial de ce médecin mystérieux, l'âme du jeune homme est séparée de son corps, pour entrer par la suite dans celui du comte lituanien Olaf Labinski, dont Octave s'éprend de la femme, Prascovie. Malgré cette opération magique et secrète, la comtesse, sentant la moindre anomalie chez son mari, va toujours rester hors d'atteinte. Attristé de cette attitude, Octave demande au médecin de remettre son âme dans son corps originel, mais, au cours de l'opération, l'âme d'Octave commence soudainement une ascension sans fin :

Pendant ce temps, l'âme d'Octave s'éloignait lentement du corps d'Olaf, et, au milieu de rejoindre le sien, s'élevait, s'élevait comme toute joyeuse d'être libre, et ne paraissait pas se soucier de rentrer dans sa prison. Le docteur se sentit pris de pitié pour cette Psyché qui palpait des ailes, et se demanda si c'était un bienfait de la ramener vers cette vallée de misère. Pendant cette minute d'hésitation, l'âme montait toujours. [...] ; la petite lueur tremblotante était déjà hors du cercle d'attraction, et, traversant la vitre supérieure de la croisée, elle disparut⁴².

L'évaporation spirituelle d'Octave se déroule exactement avec les mêmes éléments textuels que ceux d'Onuphrius, comme par exemple le corps agacé de sa demeure terrestre (« rentrer dans sa prison », « cette vallée de misère »), l'âme navigant à son aise dans un climat euphorique et frémissant (« comme toute joyeuse d'être libre », « la petite lueur tremblotante »), ou encore, l'exaltation de la montée aux cieux exprimée dans une répétition (« s'élevait, s'élevait »,

comme « je montai, je montai » dans *Onuphrius*). Libérée du « soleil noir », l'âme d'Octave finit par retrouver sa place dans l'au-delà cosmique.

Tout de même, cette histoire d'évaporation heureuse a sa suite : le médecin magnétiseur, par « une idée lumineuse », abandonne son vieux corps, comparé à une « misérable guenille », et s'empare du cadavre d'Octave pour y faire entrer sa propre âme, non sans avoir auparavant pris soin de rédiger un testament pour léguer tous ses biens au jeune héritier qu'il est devenu. Contrairement à l'âme d'Octave qui a tant rêvé de l'univers idéal, celle de Balthazar réalise son idéal dans le confort matériel, installée dans le corps d'un autre. Là encore, dans cette génération de 1830 « qui avait voulu escalader le ciel et qui était retombée mordant la poussière⁴³ », le fantastique confine au risible, et le triomphe de l'esprit contre la matière est immédiatement anéanti.

4.3. Haut, bas, fragile

Si les années 1830 sont considérées comme l'époque où les artistes s'efforcent de « surmonter le scepticisme en inventant sous diverses forme une *spiritualité matérialiste*⁴⁴ », la rivalité entre l'idéalisme et le matérialisme entretient avec la littérature fantastique française une relation doublement étroite et complexe. D'une part, le fondement spirituel constitue une force dynamique du fantastique, et d'autre part, par le biais de la révélation positiviste, le texte littéraire tente de s'adresser à l'esprit raisonné du lecteur.

Il est vrai que la fin de *La Morte amoureuse* est marquée par la mise en scène scientiste d'un cadavre décomposé, exhibé en gros plan : « son beau corps tomba en poussière ; ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe et de cendres et d'os à demi calcinés⁴⁵ ». L'apparition de la dame vampirique, créature chimérique et pourtant fascinante, est en fin de compte remplacée par l'apparition d'un corps redevenu simple matière.

Flaubert, lui aussi, montre dans *Rêve d'enfer* (1837) le chiasme de ces deux courants idéologiques. Il s'agit de la scène du duel allégorique entre l'alchimiste dépourvu d'âme et Satan anthropomorphe aveuglé par son désir : « Il fallait voir aux prises ces deux créatures toutes bizarres, toutes d'exception, l'une toute spirituelle, l'autre charnelle et divine dans sa matière ; il fallait voir en lutte l'âme et le corps⁴⁶ [...] ». Mais cet écrivain, « matérialiste-spiritualiste » dès sa jeunesse ou « *homo simplex* »⁴⁷, s'oriente vers la synthèse des deux et, sur la piste du monisme spinozien, parvient à faire fusionner le spirituel et le sensible dans son écriture, tout en « assumant pleinement l'idée d'une *confusion*⁴⁸ ». Contrairement à *Avatar* de Gautier qui laisse séparer l'âme du corps à sa fin, *Madame Bovary* donne à voir l'union psychophysique à travers la double entente des métaphores et des métonymies, à la fois morales et sensorielles⁴⁹. Il est remarquable que ces deux œuvres, traitant du même problème de manière diamétralement opposée, soient publiées la même année, en 1856.

La tension entre l'esprit et la matière, perceptible tout au long du XIX^e siècle et combinée dans la littérature fantastique avec la tonalité comique et ironique, trouve un autre exemple dans *L'Elixir de longue vie* de Balzac (1830). Parodie de Don Juan, ce conte souligne un nouveau visage contradictoire de ce personnage légendaire : d'une part il est athée et matérialiste, mais d'autre part, il croit à l'élixir de longue vie, conservé précieusement dans un flacon. Toute à la fin de sa vie, il demande à son fils d'imbiber son corps de ce liquide magique, mais, à mi-chemin de la procédure, comme le flacon est tombé par hasard et que le liquide s'évapore, la résurrection ne se réalise que partiellement. Cette imbibition partielle déclenche alors une scène fantastique : seule la tête de Don Juan est ressuscitée, tandis que le reste du corps demeure inanimé. Cette tête, séparée d'un corps mourant, fait un grand bond et se précipite vers l'abbé, pour mordre atrocement la tête de celui-ci :

Alors cette tête vivante se détacha violemment du corps qui ne vivait plus et tomba sur le crâne jaune de l'officiant. [...]

« Imbécile, dis donc qu'il y a un Dieu ? » cria la voix au moment où l'abbé, mordu dans sa cervelle, allait expirer⁵⁰.

La résurrection de la psyché en succès, et l'éternité du corps en échec. Pourtant cette psyché tient des propos areligieux et dénonce l'inexistence de Dieu. En outre, c'est la tête du religieux que la tête de l'athée dévore jusqu'à l'anéantissement.

Cette scène finale comique, déroulée dans une intrication bipolaire multiple et contradictoire, peut être rapprochée, au travers de l'image de tête détachée, à l'*excipit* d'*Onuphrius* : après avoir raconté l'histoire d'un visionnaire, le narrateur gautierien s'adresse au lecteur pour accentuer la véracité de cette histoire : « N'est-ce pas, lecteur, que cette fin est bien commune pour une histoire extraordinaire ? Prenez-là ou laissez-là, je me couperais la gorge plutôt que de mentir d'une syllabe⁵¹ ». Une autre intrication est à y remarquer : d'une part, le narrateur se moque du héros dont l'âme en ballon plane vers son utopie et, d'autre part, il demande au lecteur de croire à cette histoire, en mettant en jeu sa propre tête. Dans ce conte fantastique d'un aliéné, se délient l'un de l'autre, de manière contradictoire et contrastée, le comique du contenu et le sérieux du contenant. Au seuil de ces deux pôles opposés, siège avec un ton plaisant et ridiculisant la figure de la tête découpée, tête comme symbole de lucidité, au risque de la décapitation du sens : le non-sens.

En guise de conclusion

La littérature fantastique française des années 1830, située d'une part après le zèle du romantisme frénétique, d'autre part sous la lueur prémonitoire positiviste, se teinte d'une nuance équivoque et complexe. Ce qui constitue la ligne majeure parmi les caractères diversifiés de cette forme romanesque polyvalente, c'est d'abord les modalités d'apparition et d'ambiguïté, ensuite l'arrière-fond de la *mimésis*, sans oublier la prégnance du risible que la présente étude a essayé de révéler. Cette dernière s'observe dans la répétition des êtres imaginaires obscurs, ainsi que dans la mise en texte de la tension ambivalente entre le spirituel et le sensible, souvent accompagnée des figures d'une psyché volante.

Le risible, déjà présent dans les années 1830, va ainsi de pair avec l'enrichissement du fantastique. En ces temps de désenchantement, il se manifeste peut-être en vue de l'enchantement par l'art, au titre d'une solution possible et littéraire, surtout lorsqu'on se trouve s'affronter à l'incompréhensible : « Est-ce une plaisanterie, est-ce un mystère⁵² ? »

Notes

1. LOVECRAFT, Howard Phillips, *Epouvante et surnaturel en littérature*, Lovecraft, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991, p. 1065 : « L'émotion la plus forte et la plus ancienne de l'humanité c'est la peur, et la peur la plus ancienne et la plus forte est celle de l'inconnu ».
2. La difficulté de définir la littérature fantastique française réside, si on en croit Daniel Sangsue, dans la polyvalence du terme « fantastique » (il désigne tantôt la fantaisie, tantôt le grotesque, ou encore, tantôt l'arabesque), ainsi que dans le manque frappant des théories approfondies parmi les écrivains eux-mêmes. SANGSUE, Daniel, *Fantômes esprits et autres morts-vivants*, José Corti, 2011, pp. 314-315.
3. Respectivement CASTEX, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, p. 8 ; CAILLOIS, Roger, « De la féerie à la science-fiction », *Anthologie du fantastique*, Gallimard, t. I, 1966, p. 11 ; VAX, Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1974, p. 5-6 ; STEINMETZ, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1990, p. 5 ; GRIVEL, Charles, *Fantastique-Fiction*, PUF, 1992, p. 29 ; MELLIER, Denis, *La Littérature fantastique*, Le Seuil, 2000, p. 5.
4. SANGSUE, Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, op. cit., pp. 317-318.
5. GAUTIER, Théophile, *Omphale*, *L'Œuvre fantastique*, Classiques Garnier, 2015, t. I, p. 286.
6. GAUTIER, Théophile, *La Morte amoureuse*, *L'Œuvre fantastique*, *ibid.*, p. 312.
7. DERRIDA, Jacques, « La double séance », *La Dissémination*, Le Seuil, coll. « Points », 1972,

- p. 249.
8. Respectivement CAILLOIS, Roger, *Anthologie du fantastique*, op. cit., t. I, p. 20 ; VAX, Louis, *Art et littérature fantastiques*, op. cit., p. 6 ; VAX, Louis, *La Séduction de l'étrange*, PUF, 1965, p. 133 ; STEINMETZ, Jean-Luc, *La Littérature fantastique*, op. cit., p. 5 ; PRINCE, Nathalie, *Le Fantastique*, Armand Colin, 2008, p. 14.
 9. Respectivement, GAUTIER, Théophile, *Omphale*, éd. cit., p. 286 ; *La Morte amoureuse*, éd. cit., p. 302, p. 307 et p. 319.
 10. PRINCE, Nathalie, *Le Fantastique*, op. cit., p. 27.
 11. Respectivement MELLIER, Denis, *L'Écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Honoré Champion, 1999, p. 44 ; CAILLOIS, Roger, *Anthologie du fantastique*, op. cit., p. 19 ; BESSIERE, Irène, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, 1974, p. 58.
 12. GAUTIER, Théophile, « Contes de Hoffmann », *Chronique de Paris*, 14 août 1836, *L'Œuvre fantastique*, op. cit., t. I, p. 464.
 13. GAUTIER, Théophile, « Achim von Arnim », *ibid.*, p. 471.
 14. BALZAC, Honoré de, *La Peau de chagrin, La Comédie humaine*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, t. X, p. 76.
 15. GAUTIER, Théophile, *Omphale*, éd. cit., p. 286.
 16. NODIER, Charles, *Jean-François-les-Bas-Bleus, Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, 1998, t. XI, p. 140.
 17. *Ibid.*, p. 139.
 18. *Ibid.*, pp. 139-140.
 19. SANGSUE, Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, op. cit., p. 261.
 20. BALZAC, Honoré de, *Ursule Mirouët, La Comédie humaine*, op. cit., t. III, p. 976.
 21. GANDT, Marie de, « Ironies romantiques dans les années 1830 », *Ironies balzaciennes*, Saint-Cyr-sur-Loire, Éditions Christian Pirot, 2003, p. 23.
 22. NODIER, Charles, *Smarra, Œuvres complètes*, op. cit., t. III, p. 79.
 23. *Ibid.*, p. 53.
 24. NODIER, Charles, *Du Fantastique en littérature (1830)*, *ibid.*, t. V, p. 77.
 25. NODIER, Charles, *La préface de La Fée aux miettes*, *ibid.*, t. IV, p. 13.
 26. RIGOLI, Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Fayard, 2001, p. 475 : « *La Fée aux Miettes* mime, dans l'ordre du récit, le mouvement de ce qui constitue pour Nodier une 'décadence' linguistique, marquée par la perte d'une 'naïveté' première que le positivisme constitue d'attaquer et que le 'langage poétique' a pour mission de préserver ou de réinventer. »
 27. FLAUBERT, Gustave, *Rêve d'enfer, Œuvres de jeunesse*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2001, p. 234.
 28. Cité dans SANGSUE, Daniel, *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*, op. cit., p. 62.
 29. BALZAC, Honoré de, *La Peau de chagrin*, éd. cit., p. 76.
 30. MUCHEMBLED, Robert, *Une histoire du diable. XII^e-XX^e siècle*, Le Seuil, coll. « Points », 2000, p. 255.
 31. SANGSUE, Daniel, « Fantômes horribles et risibles », *Humoresques*, 14, juin 2001, p. 166.

32. CROUZET, Michel, « Les violettes de la mort », Introduction à GAUTIER, Théophile, *L'Œuvre fantastique*, op. cit., t. I, p. 38. L'expression « fantastique lumineux » provient de la remarque de Hugo sur *Mademoiselle Maupin*.
33. GAUTIER, Théophile, *La Cafetière*, *L'Œuvre fantastique*, *ibid.*, p. 235.
34. BALZAC, Honoré de, *Le Dôme des Invalides*, *Œuvres diverses*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, t. II, p. 1136.
35. CANTAGREL, Laurent, *De la maladie à l'écriture. Genèse de la mélancolie romantique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2004, p. 281.
36. CROUZET, Michel, « Les violettes de la mort », op. cit., p. 41.
37. GAUTIER, Théophile, *Onuphrius*, *L'Œuvre fantastique*, op. cit., t. I, p. 266. Dans la note « ax » (*ibid.*, p. 484), Michel Crouzet signale une parenté thématique avec *Smarra* de Nodier : une tête exécutée et ailée, sa montée aux cieux, la recherche d'un demeure céleste et la vouïte sans merci « qui ne répond qu'un retentissement sourd ».
38. SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, Gallimard, coll. « Folio », 1947, p. 83 : « plus le corps qui s'abîme en de sales voluptés sera souillé, contaminé, plus il sera objet de dégoût pour Baudelaire lui-même, et plus le poète se sentira regard et liberté, plus son âme débordera cette guenille malade. »
39. GAUTIER, Théophile, *Onuphrius*, éd. cit., p. 269. La métaphore des oiseaux et de la cage en tant qu'idées sortant de la crâne a une source graphique : Gavarni et Daumier. Voir la note « bk », p. 486.
40. *Ibid.*, p. 267.
41. GAUTIER, Théophile, *Avatar*, *L'Œuvre fantastique*, op. cit., t. II, p. 157.
42. *Ibid.*, p. 227.
43. La remarque d'Houssaye citée dans DIAZ, José-Luiz, « ' Nous tous, enfants perdus de cet âge critique ' : la ' génération de 1830 ' par elle-même », *Romantisme*, no 147, 2010, p. 28.
44. SEGINGER, Gisèle, « Tout est mort, tout vit. Musset, Nerval : la double figure d'une génération », *Romantisme*, no 147, 2010, p. 64. C'est l'auteur qui souligne.
45. GAUTIER, Théophile, *La Morte amoureuse*, éd. cit., p. 324.
46. FLAUBERT, Gustave, *Rêve d'enfer*, éd., cit., p. 234.
47. AZOULAI, Juliette, *L'Âme et le corps chez Flaubert. Une ontologie simple*, Classiques Garnier, 2014, respectivement p. 26 et p. 288 : « l'*homo simplex* flaubertien est [...] ouvert sur la chair du monde, comme intelligibilité sensible et sensibilité spirituelle, ou pour reprendre le mot de Merleau-Ponty, il ' 'en est' ' ». C'est l'auteur qui souligne.
48. *Ibid.*, p. 146. C'est l'auteur qui souligne.
49. Voir *ibid.*, pp. 526-544.
50. BALZAC, Honoré de, *L'Elixir de longue vie*, *La Comédie humaine*, op. cit., t. XI, 1980, p. 495.
51. GAUTIER, Théophile, *Onuphrius*, éd. cit., p. 277.
52. BALZAC, Honoré de, *La Peau de chagrin*, éd. cit., p. 85.