

Amour rétrospectif, ambiguïté et intertextualité dans le récit fantastique

ANTONIA PAGÁN LÓPEZ
Universidad de Murcia

Resumen:

Ciertos relatos fantásticos de Mérimée, Gautier y Maupassant ofrecen una visión peculiar de la temática amorosa y de la mujer, relegada ésta última a la imagen de la muerta resucitada o de la estatua que se anima, sueño de ideal y de absoluto, en el que las fuerzas antagónicas del amor y de la muerte se fusionan. En la resurrección de la mujer amada por la fuerza del deseo se perfila uno de los temas recurrentes del imaginario de Gautier, el amor retrospectivo que transporta a los personajes a un pasado intemporal.

El relato fantástico se nutre de ambigüedad y de duda. En este sentido hemos abordado algunas de las estrategias narrativas -recursos léxicos, expresiones figuradas- que propician la creación de una atmósfera sobrenatural. El relato fantástico es indisoluble de ciertos elementos semánticos como la intertextualidad. En las historias analizadas advertimos la presencia de fragmentos textuales transcritos e incluso de representaciones figurativas - pinturas, dibujos - incluidos como un segundo relato dentro de la historia principal, estableciendo un diálogo intertextual entre las diferentes partes del relato y acentuando el carácter críptico de la narración.

Palabras clave:

relato fantástico, intertextualidad, Mérimée, Gautier, Maupassant.

Abstract:

Certain fantastic short stories by Mérimée, Gautier and Maupassant offer a peculiar vision of love and women, the latter represented as resuscitated dead or as animated statues; an ideal and absolute dream, fusion of the antagonistic forces of love and death. The beloved's resurrection through the force of desire is a recurrent theme in Gautier's imagery: a retrospective love which transports characters to an intemporal past.

Ambiguity and uncertainty are also inherent to fantastic stories. In this respect, in this paper I examine narrative strategies -lexical devices, figurative language, etc.- that create a supernatural atmosphere. Intertextuality is also an essential element in fantastic fiction. In the works analysed there are passages reproduced to the letter, or even figurative representations -paintings, drawings- included as an independent story within the main story, thus establishing an intertextual dialogic relation among the different parts of the story and adding to the cryptic nature of the narration.

Key words:

short stories, fantastic, intertextuality, Mérimée, Gautier, Maupassant.

La littérature fantastique connaît un grand essor en France aux environs de 1830 sous l'influence d'Hoffmann, dont la traduction de ses contes par Loevers-Veimar paraît en 1829. Une grande curiosité pour le mystère naît, en vue des derniers travaux scientifiques sur le magnétisme et sur les états seconds de la personnalité. L'œuvre de Charles Nodier témoigne des échanges entre réalisme et irrationnel, de la communication avec le monde invisible et des sciences occultes, cela lui vaut d'être considéré comme précurseur du genre fantastique¹, auquel participent Mérimée, Gautier, Maupassant, et d'autres grands maîtres de la Littérature du XIXe siècle. Le culte du fantastique est lié à la pensée irrationnelle, face au rationalisme scientifique du XIXe siècle une tendance réactionnaire s'installe dans l'imaginaire fantastique. Nodier considère que ce goût croissant pour l'univers fantastique répondrait à une évasion de la réalité pour tous les esprits découragés des convulsions historiques du nouveau siècle. La littérature décadente vers la fin du siècle se fera écho de ce désenchantement sous le regard critique de Huysmans qu'il analyse avec lucidité: «Chez les uns, c'est un retour aux âges consommés, aux civilisations disparues, aux temps morts, chez les autres, c'est un élan vers le fantastique et vers le rêve» (Huysmans 1978: 207). Cet intérêt pour le fantastique se manifeste désormais non seulement dans l'écriture, mais dans d'autres domaines de la création, tels que la peinture et la musique. Delacroix est visionnaire dans son *Dante et Virgile aux enfers* ainsi que dans son illustration du Faust de Goethe. La musique foisonne en compositions dont la source d'inspiration tourne autour du fantastique: Berlioz compose *La Symphonie fantastique* et Paganini s'inspire d'un conte d'Hoffmann pour *Le Violon de Crémone*.

Le terme fantastique est distinct du terme merveilleux; l'action du récit merveilleux a lieu dans un univers chimérique et invraisemblable alors que le récit fantastique se développe dans le monde réel et glisse imperceptiblement vers l'inquiétant et l'étrange ce qui provoque la surprise dans le monde réel. À cet égard Roger Caillois propose comme caractéristique essentielle du fantastique «l'impression d'étrangeté irréductible» (Caillois 1965: 30) et P.-G. Castex différencie le fantastique de l'affabulation mythologique, ajoutant la notion de mystère: «il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle» (Castex 1987a: 8). Todorov soutient que le merveilleux et l'étrange chevauchent avec le fantastique:

... un sous-genre transitoire surgit: entre le fantastique et l'étrange, d'une part, le fantastique et le merveilleux d'autre part. Ces sous-genres comprennent les œuvres entre la réalité et la féerie, qui maintiennent longtemps l'hésitation fantastique, mais s'achèvent enfin dans le merveilleux ou dans l'étrange (Todorov 1970: 49).

1 Le culte du mystère et de l'irrationnel compte déjà sur un précurseur français au XVIIIe siècle: Cazotte dans *Le Diable amoureux* crée un genre à mi-chemin entre la réalité et la féerie, antécédent du genre fantastique. Il se produit une renaissance de l'irrationnel vers 1770, le triomphe des idées philosophiques coïncide avec une curiosité pour les doctrines ésotériques.

Les récits fantastiques de Mérimée, Gautier et Maupassant relèvent d'un aperçu singulier de la femme, réduite à une ombre ou fantôme, à l'image de la morte ou à celle d'une statue qui s'anime. La femme côtoie la mort, l'inconnu, et elle est porteuse d'un mystère troublant pour les hommes qu'elle fascine. D'après Roger Caillois les récits de spectres et de fantômes constituent la majeure partie de la littérature fantastique et il place ce nouveau merveilleux « sous le signe de l'Autre monde: pactes avec le démon, vengeance des défunts, vampires altérés de sang frais, statues, mannequins ou automates qui soudain s'animent et sévissent parmi les vivants» (Caillois 1987: 33).

Mérimée développe dans *La Vénus d'Ille*, l'un des mécanismes favorisant l'apparition du climat fantastique, celui de la statue animée. L'histoire de *La Vénus d'Ille*² est axée autour d'une inquiétante Vénus en bronze récemment découverte à Ille, localité du Roussillon où le narrateur, passionné d'archéologie et d'antiquités³, se rend, invité par l'antiquaire, M. Peyrehorade, maître fier de la statue antique. De prime abord, l'idole exerce une séduction sur tous ceux qui la contemplant par sa beauté et la perfection de ses formes: «Quoiqu'il en soit, il est impossible de voir quelque chose de plus parfait que le corps de cette Vénus, rien de plus suave, de plus voluptueux que ses contours, rien de plus élégant, et de plus noble que sa draperie» (Mérimée 1993: 287)

Mais cette perfection offre un contraste frappant avec l'étrange aspect du visage qui révèle quelque chose de fascinant et en même temps d'inquiétant: «la bouche relevée des coins, les narines quelque peu gonflées. Dédain, ironie, cruauté se lisaient sur ce visage d'une incroyable beauté cependant» (Mérimée 1993: 288). Malgré l'apparente immobilité de la statue on dirait qu'elle est douée de vie, sa beauté fait contrepoint à son air dédaigneux et cruel, fluctuant la description de ses traits du moral au physique, de l'âme au corps.

Le narrateur n'échappe pas à l'emprise fascinante de la Vénus. Il essaie de la dessiner sans parvenir à saisir l'expression mystérieuse de son visage, «cette diabolique figure», (Mérimée 1993: 297) comme si en la dessinant il essayait de capter, par le biais de la représentation figurative, son secret.

Alphonse, fils de l'antiquaire, place, au cours du jeu de paume, sa bague de fiançailles au doigt de la divinité, sans pouvoir la récupérer. En proie à une angoisse et à une terreur inconnue il se croit être la victime d'un étrange maléfice: «je suis ensorcelé!...le diable m'emporte!» (Mérimée 1993: 302). À partir de cet acte inconscient, l'irrationnel se déclenche et les contours du fantastique commencent à se préciser: Alphonse, allié à la Vénus, est

2 Une chronique latine d'Hermann Corner –XIe siècle- relate une histoire similaire à celle de *La Vénus d'Ille*. Mérimée s'est inspiré d'une célèbre légende du Moyen Age qu'on retrouve sous sa forme originale dans le *Miroir historial* de Vincent de Beauvais. Au XVIe siècle elle est reprise dans la *Somme historique* de saint Antonin de Florence et dans les *Disquisitiones magicae* de Martin Delrio. Mérimée la retrouva parmi les écrits d'un certain Pontanus et il la transpose au XIXe siècle.

Dans *Il Viccolo di Madama Lucrezia*, Mérimée revient sur le thème d'une statue vivante qui aurait étranglé un anglais à Tivoli

3 Les nouvelles de Mérimée témoignent de son goût pour l'histoire et pour les beaux arts. L'écrivain, sensible à l'Antiquité et à la beauté formelle, fut nommé en 1834, inspecteur général des monuments historiques.

vainqueur de la partie, ayant scellé son pacte avec l'effrayante idole, ce qui prélude un lien indissoluble avec la divinité. Troublé il fait des confidences insensées au narrateur, lequel le considère ivre sous les effets de l'alcool: «-Non, vous-dis-je. Le doigt de la Vénus est retiré, reployé ; elle serre la main, m'entendez-vous? ...C'est ma femme, apparemment, puisque je lui ai donné mon anneau» (Mérimée 1993: 302).

L'énigme qui plane autour de cette Vénus diabolique arrive à son paroxysme la nuit de noces, au cours de laquelle Alphonse meurt dans d'étranges circonstances:

«...et vis sur sa poitrine une empreinte livide qui se prolongeait sur les côtes et le dos. On eût dit qu'il avait été étreint dans un cercle de fer. Mon pied posa sur quelque chose de dur qui se trouvait sur le tapis; je me baissai et vis la bague de diamants» (Mérimée 1993: 305).

Ce meurtre non résolu donne à la nouvelle une fin inattendue qui reste ouverte à toutes les interprétations possibles et lui confère en même temps le caractère d'un roman policier à énigme, l'identité du meurtrier n'étant pas dévoilée. Épuisés tous les arguments logiques, le scepticisme du narrateur se rend à l'interprétation fantastique: pendant la nuit de noces, la Vénus animée se serait rendue dans la chambre nuptiale pour rejoindre son époux et l'aurait tué d'une étreinte mortelle⁴. Le surnaturel s'impose et l'improbable s'affermir en vue de cette bague à diamants qui traîne sur le tapis, preuve tangible de la présence de la Vénus dans la chambre d'Alphonse. Dans *La Vénus d'Ille* nous pouvons parler d'un«fantastique merveilleux», c'est à dire de la classe de récits que Todorov considère comme «fantastiques» et «et qui se terminent par une acceptation du surnaturel» (Todorov 1970: 89).

La bague est l'élément qui met en place tout un réseau d'indices cachés le long du récit, éclairant finalement l'énigme. La bague de fiançailles, destinée involontairement à une autre, à la Vénus, et non à la fiancée officielle, investit une double valeur en tant que signe d'alliance imprévu et en tant que signe meurtrier, dont sa réplique, cette meurtrissure, ce «cercle de fer» contournant le corps sans vie du personnage, serait la preuve la plus poignante. Après ce tragique événement la statue, fondue en cloche, à l'église d'Ille, continue à exercer son influence maléfique: «Depuis que cette cloche sonne à Ille, les vignes ont gelé deux fois» (Mérimée, 1993: 310). Sous ces lignes toutes les hypothèses logiques s'effacent et s'impose le triomphe de l'irrationnel.

Nous passons de l'univers mystérieux de *La Vénus d'Ille* à une autre figure inquiétan-

4 La séduction exercée par les statues antiques dans le récit fantastique est un motif littéraire assez répandu dans la littérature du XIXe siècle, réminiscence de la littérature et de la mythologie classiques. L'amour entre un personnage réel et une statue, image de la femme remplacée par l'oeuvre d'art, renvoie au mythe de Pygmalion, sculpteur chypriote, qui éperdument amoureux de son oeuvre, d'un baiser avait insufflé de la vie à une statue en ivoire. Les Erotes, attribués à Lucien, parlent des amours d'un jeune sacrilège avec la statue Cnide de Praxitèle. L'histoire littéraire abonde en images du même genre depuis l'antiquité à nos jours: Shakespeare dans *Conte d'hiver* relate l'histoire de Léonte qui embrassant une statue la rend vivante. Cf. Ricardo Olmos, *La imagen de mármol*, *Revista de Arqueología*, n° 150, Madrid, 1993 et *El amor con las estatuas de la antigüedad a la Edad Media*, Kotinos, Festschrift Erika Simon, 1992, eds. H. Froning, T. Hölscher.

te, qui constitue un autre archétype du fantastique: la femme morte, énigmatique et perverse, fantôme issu de l'au-delà, venue au monde des vivants pour leur faire vivre l'illusion de l'amour. La résurrection de la femme morte par la force du désir occupe une place privilégiée dans les récits de T. Gautier, tels que *La Morte amoureuse*, et notamment *Arria Marcella*, en moindre degré dans *Le pied de momie*. Ces femmes irréelles, venues de l'au-delà, traversent les âges pour resurgir à nos yeux sous l'illusion du surnaturel. Clarimonde est porteuse de tous les atouts de la séduction, elle possède une beauté immuable et froide qui l'apparente à la splendeur inaltérable des statues antiques: «On eût dit une statue d'albâtre faite par quelque sculpteur habile pour mettre sur un tombeau de reine» (Gautier 1981: 133). Romuald attiré voluptueusement par cet admirable corps sans vie, se délecte dans la contemplation de «l'exquise rondeur et le poli d'ivoire de ses bras nus» (Gautier 1981: 134). À d'autres reprises la blancheur et la transparence de sa peau se détachent de la perfection de ses formes, ce qui l'assimile à une statue de marbre: «elle ressemblait à une statue de marbre de baigneuse antique plutôt qu'à une femme douée de vie. Morte ou vivante, statue ou femme, ombre ou corps, sa beauté était toujours la même» (Gautier 1981: 138). Mais cette beauté angélique masque un être pervers, un vampire femelle qui se nourrit du sang de son amant, et à plusieurs reprises lui sont attribués les noms de Satan ou de Belzébuth. Son emprise maléfique⁵ annihile la volonté de Romuald au point de lui faire oublier son existence antérieure: «je ne me souvenais pas plus d'avoir été prêtre que de ce que j'avais fait dans le sein de ma mère, tant était grande la fascination que l'esprit malin exerçait sur moi» (Gautier 1981: 143).

T. Gautier développe à nouveau la thématique de la femme aimée rendue à la vie par la puissance du désir dans *Arria Marcella*. Le désir d'Arria est suscité par la contemplation d'un morceau de lave durcie, reproduisant l'empreinte d'un corps féminin qu'Octavien, épris des statues antiques, admire au musée archéologique de Naples: «On eût dit un fragment de moule de statue, brisé par la fonte; l'oeil exercé d'un artiste y eût aisément reconnu la coupe d'un sein admirable et d'un flanc aussi pur de style que celui d'une statue grecque» (Gautier 1981: 237). Ce morceau de cendre moulée plonge le personnage dans une ardente rêverie et lui inspire un désir fou de connaître la femme dont il avait admiré l'empreinte. Lors d'une promenade nocturne dans les ruines de Pompéi, la ville entière s'anime avant l'éruption du Vésuve, et se croyant en proie à une hallucination, Octavien a l'illusion de vivre quelques heures dans un siècle disparu. Cette même illusion l'anime à croire que cette «beauté merveilleuse» doit être vivante. À partir d'une partie du corps, la coupe d'un sein, Octavien matérialise la femme rêvée, et la reconstruit en sa totalité; celle-ci concrétise ses «élans

5 Du «mal du siècle» des romantiques aux Fleurs du mal de Baudelaire et aux *Chants de Maldoror* de Lautréamont, la notion du mal et sa diversité conceptuelle génère une vaste thématique dont la perversité féminine en serait une variante. La duplicité de la femme aimée, Clarimonde, beauté surnaturelle, séductrice et attachante, préfigure l'image de la femme maléfique, encline à corrompre l'homme par les charmes de la séduction, thème récurrent que la littérature mysogine et la sensibilité décadente ont exploité à la fin du siècle. Dans *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurévilly se profilent plusieurs portraits de femmes placées sous le signe du diable et de l'esprit du mal.

insensés vers un idéal rétrospectif» (Gautier 1981: 251). Gautier par le biais de la synecdoque reconstruit l'image de la femme irréelle et pourtant si passionnément aimée. Quand Octavien rencontre Arria Marcella vivante sa beauté lui fait évoquer la perfection des formes de la statuaire antique:

Sa bouche, dédaigneusement arquée à ses coins protestait par l'ardeur vivace de sa pourpre enflammée contre la blancheur tranquille du masque; son col présentait ces belles lignes pures qu'on ne retrouve à présent que dans les statues. Ses bras étaient nus jusqu'à l'épaule, et de la pointe de ses seins orgueilleux, soulevant la tunique d'un rose mauve, partaient deux plis qu'on aurait pu croire fouillés dans le marbre par Phidias ou Cléomène. (Gautier 1981:262).

T. Gautier procède de l'idéal vers le réel, partant d'une abstraction il cherche dans la réalité l'incarnation de son idéal. Sous l'influence d'Hoffmann, l'un de ses thèmes préférés est le mythe de Pygmalion, la métamorphose d'une représentation artistique en une femme vivante. Les allusions de la femme morte douée de la beauté des statues antiques sont récurrentes tout au long du récit. Arria, ressuscitée par la force de l'amour, entoure le corps d'Octavien «de ses beaux bras de statue, froids, durs et rigides comme le marbre» (Gautier 1981: 269).

Au fil de la lecture d' *Arria Marcella* se profile l'un des thèmes privilégiés qui hantent l'imaginaire de Gautier, celui de l'amour rétrospectif, dont le héros incarnerait ce penchant permanent de l'amante idéale qui transporte la pensée, la rêverie d'Octavien, dans un passé intemporel. Le personnage préfère les femmes du passé à celles de son époque. Son désir d'idéal se traduit dans une attirance inouïe pour les femmes irréelles, dont leur pâle représentation seraient les statues, c'est ainsi que la troublante séduction exercée par la Vénus de Milo⁶ lui fait s'écrier: «Oh! Qui te rendra les bras pour m'écraser contre ton sein de marbre!» (Gautier 1981: 251). Georges Poulet souligne «l'émotion qu'éprouve alors Gautier devant cette empreinte du passé, a quelque chose de religieux et surtout de magique. Le désir rétrospectif s'éveille, et, avec lui, l'imagination créatrice» (Poulet 1949 : 296)

Cette hantise «d'un amour rétrospectif» (Gautier 1981: 246) se matérialise devant l'image de la femme rêvée rendue à la vie par la puissance du désir⁷, ainsi l'avoua Arria Marcella: «On n'est véritablement morte que quand on n'est plus aimée; ton désir m'a rendu la vie, la puissante évocation de ton coeur a supprimé les distances qui nous séparaient» (Gautier 1981: 266). La résurrection du personnage dans cette conception singulière du surnaturel de l'amour entraîne incontestablement l'abolition des frontières du temps et de

6 La pensée d'Octavien rejoint celle de l'écrivain lui-même, Gautier affirme dans son portrait: «J'ai toujours préféré la statue à la femme et le marbre à la chair»

7 Cette conception «l'amour plus fort que la mort» qui prévaut dans *La Morte amoureuse et Arria Marcella*, trouve dans *Véra* -1874- de Villiers de l'Isle Adam une claire illustration: le conte Athol croit que la force de l'amour peut vaincre la mort et rendre à la vie la femme aimée, Véra revient de l'au-delà pour vivre en harmonie avec lui.

l'espace. L'existence d'Octavien est comblée face à son insaisissable chimère, «une chimère rétrospective» (Gautier: 1981: 263). Une fois disparue Arria, réduite en cendres, Octavien a le souvenir d'avoir vécu une merveilleuse aventure, regrettant son impossibilité d'aimer dans l'avenir: «je comprenais que je n'aimerais que hors du temps et de l'espace» (Gautier 1981: 267). Ce modèle idéal de femme, de l'amante imaginaire liée à la hantise de la mort, traduirait un désir de perfection et d'absolu, face à une réalité imparfaite à laquelle se joindrait une angoisse personnelle. D'ailleurs Poulet relève que cette présence obsédante de la mort est due à sa sensibilité artistique: «la puissance visuelle, qui fut sa qualité maîtresse, devait aiguïser chez lui plus que chez un autre la conscience du caractère périssable des choses» (Poulet 1949: 278). Cette perfection de beauté féminine venue de l'au-delà, illustration du rêve d'amour romantique, répondrait à son amour tourmenté et impossible pour Carlotta Grisi⁸

Jusqu'à présent les êtres du récit fantastique sont des personnages morts aux attributions surnaturelles, la mort étant un sujet inséparable du fantastique en tant que puissance mystérieuse où le réel et le surnaturel se joignent indissolublement, mais il se peut que le protagoniste de l'univers merveilleux soit une partie du corps animée magiquement. C'est le cas du pied de la princesse égyptienne arraché à sa momie par un amoureux dépité et la chevelure d'une morte, objet d'une passion troublante qui entraîne le personnage à la folie. *Le pied de momie* de T. Gautier et *La Chevelure* de G. De Maupassant constituent en même temps des exemples singuliers de la résurrection de la femme morte par l'action du désir à travers la désignation de la synecdoque. Comme précédemment *Arria Marcella*, le désir amoureux est suscité par l'attraction magnétique qu'une partie du corps féminin exerce sur le narrateur. Nous pouvons considérer ces nouvelles comme des récits structurés autour de la thématique du désir rétrospectif. Dans *Le pied de momie*, le narrateur se sent attiré par un pied de momie, trouvé chez un antiquaire, et qu'il confond avec le fragment d'une Vénus antique. Le pied le séduit vite par son élégance et sa finesse: «ce n'était pas un pied en métal, mais bien un pied de chair, un pied embaumé, un pied de momie (...) les doigts étaient fins, délicats, terminés par des ongles parfaits, purs et transparents comme des agates» (Gautier 1981: 182). Il achète cet objet précieux qu'il destine à la fonction de presse-papiers. Ce pied charmant, embaume de senteurs mystérieuses l'atmosphère de la chambre, l'essence persistante à travers les âges, annonce par son odeur éthérée - «un parfum doux quoique pénétrant, un parfum que quatre mille ans n'avaient pu faire évaporer» (Gautier 1981: 184)- une présence invisible qui se matérialise dans le corps charnel de la belle Hermonthis, laquelle traverse les ténèbres du temps, pour récupérer son pied:

C'était une jeune fille, café au lait, très foncé, comme la bayadère Amani, d'une beauté parfaite, et rappelant le type égyptien le plus pur; elle avait des yeux taillés en amande (...) son nez était d'une coupe délicate, presque grecque pour la finesse, et l'on aurait pu la prendre pour une statue de bronze de Corinthe

8 Du bonheur impossible avec l'être aimé en témoigne *Spirite*, bref écho de son expérience navrante avec l'actrice Carlotta Grisi

(Gautier 1981: 186).

De nouveau l'image de la femme revenante est associée aux statues antiques, cliché récurrent chez Gautier et Mérimée. La belle égyptienne vient de l'au-delà pour séduire de ses charmes le narrateur, le conduisant à l'Ancienne Égypte, ce qui lui permet de vivre une expérience merveilleuse au temps des pharaons. Par ce procédé de la synecdoque Gautier active la création de l'univers fantastique. L'ironie et le ton humoristique atténuent la crédibilité des faits; certains éléments renvoient à un univers merveilleux –le pied animé est doué de la faculté de la parole, le pharaon refuse le mariage de sa fille âgée de trente siècles avec le jeune narrateur- il y a donc absence d'hésitation face au déroulement des événements.

Le monde inanimé, la réalité matérielle, faisant partie du quotidien des personnages, est susceptible de s'animer dans le récit fantastique. C'est ainsi que les objets peuvent être porteurs d'attributions magiques. *La Chevelure* constitue un autre cas d'agent non-humain véhiculant le passage au domaine du fantastique. *La Chevelure* repose sur la trouvaille d'une magnifique chevelure de femme, dénichée d'un tiroir secret d'un ancien meuble. Le narrateur, possédé, comme Octavien dans *La Morte amoureuse*, « par le désir des femmes d'autrefois », avoue sa tendresse pour «les meubles anciens et les vieux objets» (Maupassant 1994: 66). Il trouve chez un marchand d'antiquités un meuble vénitien qui le séduit de prime abord et dont le souvenir le hante. L'attrance secrète que ce meuble exerce sur le personnage est similaire au charme irrésistible qu'il éprouverait pour une femme:

il vous séduit, vous trouble, vous envahit comme ferait un visage de femme. Son charme entre en vous, charme étrange qui vient de sa forme, de sa couleur, de sa physionomie de chose; et on l'aime déjà, on le désire, on le veut (Maupassant 1994: 67)

La tentation de le posséder est si impérieuse qu'il l'achète, il le caresse, en attitude amoureuse, comme s'il était de chair avec une «tendresse d'amant» (Maupassant 1994: 69). L'adoration portée sur ce meuble arrive à son paroxysme lorsqu'il découvre cachée dans un tiroir secret une splendide chevelure blonde – «l'énorme natte de cheveux blonds» (Maupassant 1994: 68) emporte l'amoureux dans un état émotionnel troublant. Ce besoin initial de possession de l'objet ancien, contenant cette mystérieuse chevelure, s'apparente au désir de possession d'une femme dont on voudrait posséder l'âme. La chevelure comporte la même ambivalence que la femme et que l'eau. La symbolique de l'eau au caractère féminin marqué rejoint la nature féminine elle-même, évoquée dans le mouvement de la chevelure par le biais de la synecdoque: «...elle se déroula, répandant son flot doré qui tomba jusqu'à terre». Bachelard affirme que c'est le mouvement de la chevelure, ce qui l'associe à l'eau: «dès qu'elle ondule elle amène naturellement son image aquatique» (Bachelard 1991: 117). Le langage métaphorique se sert d'images de l'eau pour décrire cette partie féminine, l'un

des principaux attraits de la femme, et qui constitue un lieu commun de l'esprit romantique⁹. L'emprise de l'objet sur l'esprit du narrateur fait renaître la femme dont il tombera éperdument amoureux: « la seule partie vivante de sa chair qui ne dût point pourrir, la seule qu'il pouvait aimer encore et caresser, et baisser dans ses rages de douleur» (Maupassant 1994: 68). Le thème de la rétrospection évocatrice se double ici de celui d'une sorte de déviation fétichiste du narrateur¹⁰. L'amour-passion que la chevelure lui inspire matérialise le fantôme de ses pensées, la femme inconnue et aimée à laquelle il donne vie¹¹, et qu'il dénomme sous les épithètes «La Mystérieuse», «L'Adorable», «L'Inconnue», elle deviendra sa maîtresse et il vivra avec elle une passion morbide: «...et je me couchais avec elle; en la pressant sur mes lèvres, comme une maîtresse qu'on va posséder. Les morts reviennent! Elle est venue. Oui, je l'ai vue, je l'ai vue...» (Maupassant 1994: 71). De nouveau par le biais de la synecdoque se produit la renaissance de l'amante irréaliste, la possession de l'invisible, de «l'insaisissable», entraînant le narrateur dans un «ravisement surhumain» qui le conduira à la folie¹². Son comportement psychotique l'amène à la rendre visible, ayant donné corps au fantôme, il ne la quitte jamais, la promenant en ville comme un être réel, cette conduite malade provoque son internement dans un asile d'aliénés.

Maupassant a de nouveau recours au motif d'une partie du corps qui s'anime dans *La main*. Le narrateur, un juge d'instruction d'Ajaccio, est lui-même témoin d'étranges événements qui se déroulent dans l'histoire: un anglais, est mort étranglé, le cou percé de cinq trous, dans de circonstances mystérieuses. Ancien chasseur, il possédait dans sa collection de trophées, une main noire, desséchée et enchaînée, celle de son pire ennemi. La main douée d'un pouvoir mystérieux aurait brisé la chaîne, une nuit, et assassiné son maître. La désignation par synecdoque, la partie pour le tout, est le principal agent introducteur au fantastique¹³. Dans un affreux cauchemar le juge perçoit cette horrible main en action:

«il me sembla que je voyais la main, l'horrible main courir comme un scorpion
(...) le long de mes rideaux et de mes murs (...) trois fois je revis le hideux
débris galoper autour de ma chambre en remuant les doigts comme des pattes»

9 Nous trouvons ce même recours métaphorique lors de la description des cheveux d'Arria Marcella: «... et ses cheveux se répandaient comme un fleuve noir sur l'oreiller bleu» (Gautier 1981: 268)

10 De ce penchant fétichiste semble participer aussi le personnage d'Octavien, lequel reconnaît que la vue d'une chevelure exhumée l'avait parfois plongé dans un «bizarre délire» (Gautier 1981: 251) et avoir remis à une somnambule ces cheveux afin d'évoquer la forme de la femme disparue.

11 Le désir amoureux projeté sur une partie du corps, la chevelure, trouve des résonances dans la poésie du XIX^e siècle, notamment dans le poème de Baudelaire *La Chevelure - Les Fleurs du mal*- et dans *Un hémisphère dans une chevelure - Petits Poèmes en prose*- du même auteur; la chevelure, lieu privilégié de rêverie, est l'occasion d'une des synecdoques poétiques les plus claires.

12 Dans *La Chevelure* intervient un facteur nouveau apportant une dimension inquiétante au fantastique: la folie, les événements vécus par le narrateur semblent être le produit de son imagination et son enfermement final le confirme. Nous trouvons le même cas pour la première version de *Le Horla*, où un personnage raconte sa troublante histoire dans une maison d'aliénés.

13 *La main d'écorché*, du même auteur, repose sur un thème similaire: un terrible assassinat aurait été commis inexplicablement par une affreuse main d'écorché.

(Maupassant 1994:25).

Nous allons aborder maintenant les diverses stratégies narratives dont se servent les écrivains vus précédemment pour favoriser la création de l'univers fantastique. Ils utilisent des mécanismes précis pour baigner le récit dans un climat où le surnaturel et le fantastique se manifestent, tels que les ressources lexicales, les figures imagées, éléments nécessaires à créer l'ambiguïté propice à susciter l'hésitation fantastique. À cet égard Todorov souligne que le surnaturel naît du langage et qu'il «apparaît comme un prolongement de la figure rhétorique» (Todorov 1979: 82) puis il poursuit «si le fantastique se sert sans cesse des figures rhétoriques, c'est qu'il y trouve son origine» (Todorov 1970: 86).

Si le fantastique a besoin d'incertitude et d'hésitation pour faire naître un climat favorable au surnaturel, il doit se nourrir d'ambiguïté pour le maintenir et élargir le suspense. Dès le début de *La Vénus d'Ille* la divinité est placée sous le signe de l'ambiguïté, celle-ci s'accroît au fur et à mesure que le récit progresse. Elle dégage un troublant mystère, plus elle inquiète plus elle est belle. Elle inspire des sentiments contraires à tous ceux qui la contemplent, ce qui est mis en évidence par l'usage de l'antonymie: «Il y a dans son expression quelque chose de féroce, et pourtant je n'ai jamais vu rien de si beau» (Mérimée 1993: 288). Ses yeux «incrustés d'argent et très brillants avec la patine d'un vert noirâtre...»¹⁴ (Mérimée 1993: 288) donnent une illusion de réalité, ce magnétisme du regard met mal à l'aise le narrateur lui-même; contemplant l'idole, il se souvient des mots prononcés par son guide à propos de la divinité: «elle faisait baisser les yeux à ceux qui la regardaient» (Mérimée 1993: 288). Mérimée a recours à la comparaison et à l'antonymie pour accentuer le caractère ambigu de la Vénus: «... et la trouvai de près encore plus méchante et encore plus belle» (Mérimée 1993: 289). L'usage de l'oxymore rend plus explicite la dualité qui semble caractériser le visage de la divinité: l'expression de «cette terrible beauté» est «diabolique» (Mérimée 1993: 289).

À d'autres reprises son visage émet une «expression d'ironie infernale» (Mérimée 1993: 289). Le choix des épithètes rapportés au champ sémique du diable ou de l'enfer prolifèrent dans la description de l'idole, lesquels dépassant l'ambiguïté initiale introduisent le récit dans un univers surnaturel propice à la naissance du fantastique. Les termes ayant comme référent tout ce qui est diabolique ou infernal, attribués au semblant de l'idole, prolifèrent et tissent dans le tissu narratif une sorte de gradation descendante suggérant son caractère maléfique. Même le terme diable la définit lorsque Alphonse n'arrive pas à récupérer sa bague de fiançailles, mise au doigt de la Vénus: «Je ne puis l'ôter du doigt de cette diable de Vénus» (Mérimée 1993: 302).

Un réseau de relations internes à caractère dual contribue à élargir l'ambiguïté dominante dans le récit: C'est ainsi que la fiancée, Melle de Puygarrig a un «air de bonté, qui

14 La couleur verte des yeux est dans le récit fantastique un signe de diabolisme. La femme fantôme de Théophile Gautier – *La Morte amoureuse*- ou l'être maudit – *Jettatura*- porteurs d'un malheur, possèdent des yeux verts ou bien se caractérisent par un regard phosphorique.

pourtant n' était pas exempt d' une légère malice» (Mérimée 1993: 295) ce qui rappelle au narrateur l'expression de la statue. La noce a lieu un vendredi¹⁵ et M. de Peyrehorade propose de faire une offrande à cette divinité «nous lui ferons un petit sacrifice, nous sacrifierons deux palombes» (Mérimée 1993: 296) ce qui rappelle les rituels païens consacrés à Vénus dans l'antiquité, mais, à la fin, seulement «une couronne de roses et de lis» (Mérimée 1993: 296) lui est offerte. M. de Peyrehorade parle au banquet de noces de l'existence de deux Vénus, puis il dit à son fils « choisis de la Vénus romaine ou de la catalane celle que tu préfères» (Mérimée: 1993: 301). La bague de fiançailles participe de cette duplicité dont fait preuve le récit car en réalité deux bagues y interviennent: le véritable anneau à diamants, ancien bijou de famille destiné à la mariée, que la Vénus porte à son annulaire et un simple substitut qu'Alphonse improvise: une bague appartenant à une ancienne maîtresse. Ces dualités tout en prenant racine dans le réel s'acheminent vers le fantastique et préparent un dénouement surnaturel inattendu: le meurtre d'Alphonse, la nuit de noces, des mains de la Vénus, sa légitime épouse.

Gautier utilise les ressources sémantiques moyennant un système de comparaisons et d'expressions imagées, qui introduisent le récit dans un climat douteux et ambigu. *La Morte amoureuse*, inscrite sous le signe de la dualité, présente Clarimonde comme une «beauté surnaturelle» dont les yeux possèdent une étrange lumière: «Je ne sais si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer» (Gautier 1981: 120) dualité baudelairienne qui se réaffirme dans ces lignes: «cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux» (Gautier 1981: 120). L'expression de son regard varie dans l'ordination de Romuald «De tendre et caressant qu'il était d'abord, il prit un air de dédain et de mécontentement» (Gautier 1981: 122). Les termes qui la définissent, surtout le choix des épithètes antonymes, contribuent à lui donner ce caractère d'ambiguïté.

Le portrait de Clarimonde s'avère changeant, mobile: de prime abord Romuald la confond avec le divin portrait de la Madone, puis elle montre une aptitude exceptionnelle au dédoublement, à la métamorphose¹⁶ revêtant diverses natures animales, elle s'assimile au caméléon, «un vrai caméléon» (Gautier 1981:144), à l'agilité de singe ou du chat» (Gautier 1981: 145), elle redresse sa tête «avec un mouvement onduleux de couleuvre...» (Gautier 1981: 120), pour aboutir à l'image du vampire femelle «une goule» et de Satan lui-même: «C'était Belzébuth en personne» (Gautier 1981: 137).

Dans ce récit l'espace est aussi atteint de ce caractère d'ambiguïté. L'atmosphère de la chambre mortuaire de Clarimonde est perçue par le prêtre Romuald comme douteuse ayant plutôt l'apparence d'une chambre nuptiale: «Au lieu de l'air fétide et cadavéreux que j'étais accoutumé à respirer en ces veillées funèbres, une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme, nageait doucement dans l'air attiédi» (Gautier

15 Vendredi est le jour de la mort de Christ, réservé au jeûne et à la prière, contre la tradition chrétienne se lève le triomphe de Vénus, étant le vendredi le jour que les romains consacraient au culte de cette divinité.

16 La thématique de la métamorphose est l'un des axes sémantiques majeurs du récit fantastique

1981: 132), la recréation de cette atmosphère par la présence des sensations olfactives fait de la chambre un lieu de délices plutôt qu'un lieu de deuil. Puis la beauté de la morte est telle que Romuald a l'illusion de la croire vivante. Le sentiment de confusion est le résultat de l'alliage de termes contraires où l'oxymore bat son plein, tel l'état d'aliénation qu'éprouve le jeune prêtre: «je m'imaginai que j'étais un jeune époux entrant dans la chambre de la fiancée (...). Navré de douleur, éperdu de joie, frissonnant de crainte et de plaisir, je me penchais vers elle» (Gautier 1981: 133), toutes ces formules préparent subrepticement l'intervention du fantastique : la résurrection de Clarimonde par le baiser de Romuald.

La description du personnage d'Arria Marcella suit une évolution similaire. La beauté charnelle d'Arria fait oublier à Octavien, et au lecteur, qu'elle est une femme surnaturelle, mais cette qualité nous est pourtant suggérée par le biais des comparaisons dans de nombreuses images allusives à la froideur de son corps: «son bras nu, qu'Octavien effleura en soulevant sa coupe était froid comme la peau d'un serpent ou le marbre d'une tombe» (Gautier 1981:266), voire dans des expressions métaphoriques telles que: «...tes bras voraces attirent sur ta poitrine de marbre, vide de cœur, les pauvres insensés enivrés par tes philtres» (Gautier 1981:268). Octavien, rêveur d'absolu, mû par son idéal rétrospectif, a toujours avoué qu'il n'aimerait «qu'en dehors du temps et de l'espace» (Gautier 1981:134). Sa rencontre avec Arria, matérialisation pleine de ses chimères, le comble de bonheur, ce qui ne l'empêche pourtant pas d'hésiter entre la réalité et l'illusion:

C'était toi que j'attendais, et ce frêle vestige conservé par la curiosité des hommes m'a par son secret magnétisme mis en rapport avec ton âme. Je ne sais si tu es un rêve ou une réalité, un fantôme ou une femme (...) mais ce que je sais bien, c'est que tu seras mon premier et dernier amour (Gautier 1981: 267)

Les sentiments contraires d'Octavien renvoient aux doutes éprouvés par Romuald, tous les deux se croyant être victimes d'une illusion magique. La confusion, suscitée par la dissolution des frontières entre l'expérience vécue et l'onirisme des rêves, favorise la permanence de l'ambiguïté, nécessaire à la survie du fantastique.

L'émotion empêche Octavien de raisonner mais l'hésitation sur l'existence d'Arria traduit la dualité sur laquelle repose le récit, organisé par la série de disjonctions: rêve/réalité, fantôme/femme, récurrentes tout le long du récit et qui nous évoquent la construction discursive de *La Morte Amoureuse*. Arria, beauté antique, arrachée aux ombres, par la puissance du désir, suit une gradation descendante, similaire à celle de Clarimonde. L'image majestueuse d'Arria «dans une pose voluptueuse et sereine» (Gautier 1981: 265) rappelant la femme de Phidias sur un fronton du Parthénon, fait contrepoint à l'image de la courtisane antique dévouée aux plaisirs, que son propre père nous évoque avant sa dissolution en cendres:«laisse aller cet homme enchaîné par tes impures séductions» (Gautier 1981: 136).

Dans ces récits portant sur l'idée de l'amour plus fort que la mort pèse une fatalité, on ne peut pas vivre avec la femme aimée, ressuscitée par la magie de l'amour, car la mort

emporte finalement l'amour. La belle Arria meurt une seconde fois, dissoute en «une pincée de cendres mêlée de quelques ossements calcinés» (Gautier 1981: 270), l'illusion s'évanouit, Octavien reste perplexe, quelques instants avant il étreignait la belle pompéienne. Ce même effet surnaturel nous rappelle le dénouement de Clarimonde: «...ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os calcinés» (Gautier 1981: 149) brisant ainsi la magie du rêve et le lien qui unissait l'âme et le corps de Romuald et Clarimonde. Le héros s'évanouit perdant la notion du temps et de l'espace, quand il reprend ses esprits l'expérience surnaturelle est évoquée comme un étrange rêve. Cette hésitation, l'un des mécanismes propres au récit fantastique, ne se produit pas chez le personnage de *La Chevelure*. Les troubles du narrateur, symptômes de sa démence, débouchent sur un état hallucinatoire qu'il considère comme réel.

Le sentiment d'aliénation et de perte d'identité de certains héros fantastiques offre une constante qui sera largement développée par Maupassant. Dans *La Chevelure*, l'amour du personnage pour le meuble vénitien contenant la chevelure, image double de la possession féminine par le physique et par l'âme, est anticipé dans le discours par une série d'éléments lexicaux: «caresser de l'oeil et de la main», où les figures imagées tiennent un rôle majeur - la synesthésie ci-dessus-, ou des termes appartenant au champ sémique des perceptions sensorielles, des émotions: «j'adorai ce meuble», «goûtant toutes les joies intimes de la possession» (Maupassant 1994: 68) et préparent ainsi le lecteur à accepter la passion amoureuse avec l'objet. On suit l'évolution du narrateur, ses émois, son trouble intérieur, arrivé au paroxysme à la découverte de la splendide chevelure à travers les épithètes: «stupéfait, tremblant, troublé» (Maupassant 1994: 68) qui traduisent son bouleversement dans cette étrange liaison où l'érotisme se mêle au fantastique. La chevelure animée se confond avec la femme dans son esprit et se manifeste dans le discours figuré moyennant la personnification: «Elle me chatouillait la peau d'une caresse singulière» (Maupassant 1994: 69).

Tout un réseau de relations transtextuelles¹⁷ se noue au coeur de la structure narrative de ces récits fantastiques générant un dialogue intertextuel, qui inscrit l'histoire dans un registre codé. G. Genette définit ce paradigme terminologique par «une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est à dire, éidétiquement et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre» (Genette 1982: 8) *La Vénus d'Ille* est ponctuée de phrases ou de citations constituant des fragments textuels incrustés comme un second récit. L'intertextualité contribue à accorder un caractère cryptique aux événements de la narration. C'est ainsi que le socle de la redoutable statue contient une inscription: «Cave amantem» susceptible d'avoir une double interprétation.: «Prends garde à celui qui t'aime» ou bien «défie-toi des amants» (Mérimée 1993: 289). Ce double sens favorise l'ambiguïté et augmente la confusion existante autour de l'énigmatique idole, contribuant à prolonger le mystère qui l'entoure. Le narrateur tout en observant l'effigie trouve gravés sur le bras des

17 Julia Kristeva a exploré le concept d'intertextualité dans *Sémiotique*, Genette parle de transtextualité ou relations transtextuelles dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982

caractères d'écriture cursive antique: «VENERI TURBUL..../ EUTYCHES MYRO/ IMPERIO FECIT» (Mérimée 1993: 290). Le contenu ne laisse aucun doute de l'offrande qu'Euty-chès Myron fit à Vénus, sauf les caractères incomplets, «Veneri Turbul...» considérés par le narrateur comme «Venus Turbulenta», Vénus qui trouble. Par contre, le maître de la statue interprète ces mots comme une corruption idiomatique du mot latin «Turbulnera», ville romaine proche d'Ille. La dualité s'inscrit donc dans ces mots et contribue à accorder aux textes une ambiguïté marquée. Il en va de même pour les vers de *L'Énéide* prononcés par M. de Peyrehorade, à propos des plaintes du jeune homme que la maléfique statue a blessé en la dénichant: «Veneris nec praemia noris»¹⁸(Mérimée 1993: 284) ou bien «Manibus date lilia plenis»¹⁹. Les lys symbolisent par extension les fleurs, offrandes à Vénus, mais elles ont aussi un autre sens: le bouquet de fleurs de la future mariée, la statue étant la fiancée d'Alphonse dès le moment où il place l'anneau dans son annulaire. Les lettres gothiques «Semp'r'ab ti» (Mérimée 1993: 294), gravées à l'intérieur de la bague de mariage, et destinées à sa fiancée, ironisent sur le sort d'Alphonse, qui à son insu, reste allié à jamais à la statue. Les mots de M. Peyrehorade à propos de l'expression maléfique de la déesse de l'amour: «C'est Vénus tout entière à sa proie attachée»²⁰ (Mérimée 1993: 288) semblent avoir une vision prémonitoire de la tragique fin du personnage.

Dans *La Morte amoureuse* l'intertextualité s'inscrit à la fin du récit: l'inscription de l'épithaphe de Clarimonde est la preuve irréfutable de son existence irréelle, de sa nature vampirique et fantomatique, ce qui permet à Romuald de se libérer de l'emprise de cette créature monstrueuse dont le charme a entraîné le prêtre vers la perdition:

Ici gît Clarimonde
qui fut de son vivant
la plus belle du monde (Gautier 1981: 148)

Par ces mots le personnage donne crédibilité aux avertissements du père Sérapion et met fin au cauchemar de sa double existence, prêtre le jour, amant la nuit. Lors du rituel d'exorcisme au cimetière, l'action de l'eau bénite sur le beau corps dissout à jamais en poussière la belle Clarimonde, et la réduit au néant.

Nous avons décelé des fragments d'intertextualité externe de nature diverse dans *Arria Marcella*, provenant des lectures de l'écrivain lui-même comme les allusions au Faust de Goethe²¹. Octavien, épris d'idéal, avoue avoir aimé Hélène: «Comme Faust, il avait aimé Hélène, et aurait voulu que les ondulations des siècles apportassent jusqu'à lui une de ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains» (Gautier 1981: 250) ce qui préfigure son rêve d'amour rétrospectif avec Arria Marcella. Il en va de même pour ces lignes

18 Tu ne connaîtras pas les présents de Vénus (Virgile, *Énéide* IV, 33)

19 Donnez des lis à pleines mains (Virgile, *Énéide* VI, 883)

20 Citation de Racine, *Phèdre*, acte I, scène 3

21 L'analyse de Nerval du *Second Faust* s'avère essentielle dans la confirmation des idées de Gautier lui-même, qu'il développera largement dans la thématique de la rétrospection évocatrice.

traduisant l'esprit passionné et rêveur d'Octavien: «...faire revivre des personnages morts pour tous. Faust a eu pour maîtresse la fille de Tyndare, et l'a conduite à son château gothique, du fond des abîmes mystérieux de l'Hadès»²² (Gautier 1981: 267)

D'autres exemples d'intertextualité sont internes à la structure du récit, plus nombreux que les précédents, ils renvoient à l'univers merveilleux de Pompéi, la ville ressuscitée. Ils font preuve d'un dialogue intertextuel d'ordre différent. Octavien ayant l'illusion de vivre quelques heures dans la ville de Pompéi avant l'éruption du Vésuve perçoit, en parcourant la ville romaine, des phrases latines inscrites dans son architecture telles que le mot «Ave»²³ (Gautier 1981: 253), à la porte d'une maison, en lettres osques et latines salue Octavien, hôte privilégié, en signe de bienvenue puis la représentation du chien aboyant aux visiteurs et l'inscription solennelle: «Cave canem»²⁴ (Gautier 1981: 253), ou bien ce phallus en terre cuite colorié avec la phrase «Hic habitat felicitas»²⁵ (Gautier 1981:253), témoignant des précautions superstitieuses du peuple romain contre le mauvais œil. La servante d'Arria conduit Octavien par un dédale de rues vers les thermes, l'introduisant après dans une salle richement ornementée, où il admire les peintures du plafond, «une frise composée de cerfs, de lièvres et d'oiseaux se jouant parmi les feuillages régnait au-dessus d'un revêtement de marbre cipolin» (Gautier 1981: 264) et «la mosaïque du pavé, travail merveilleux dû peut-être à Sosimus de Pergame, représentait des reliefs de festin exécutés avec un art qui faisait illusion» (Gautier 1981:264-265), ces fragments intertextuels reproduisent un somptueux décor artistique sur lequel se fixe l'œil attentif d'Octavien. L'acuité du regard lui prouve par la constatation de ces petits détails réels qu'il n'est pas victime d'une hallucination.

Nous ne pouvons pas oublier un exemple exceptionnel d'intertextualité dans *Arria Marcella*, fourni par la représentation de la pièce *la Casina*²⁶, à laquelle Octavien a le privilège d'assister. Cette représentation est doublement révélatrice, c'est dans le théâtre que le personnage, hanté par le souvenir du buste de lave, rencontre Arria, ardemment désirée lors de sa visite nocturne à Pompéi. D'autre part la comédie constitue un cas d'intertexte introduisant Octavien dans un décor et dans une scène dramatique, dont le sujet nous est raconté et qui trouve un parallélisme frappant avec le destin d'Arria et ses amours pour Octavien comme le confirment ces mots: «Casine épouse le jeune maître, qu'elle aime et dont elle est aimée» (Gautier 1981: 261). L'intertextualité crée ainsi un jeu de miroirs où l'illusion de la représentation dramatique s'avère comme une projection de la «réalité fantastique» dans laquelle Octavien est immergé.

La Chevelure constitue un exemple de récit enchâssé, le cahier d'un dément, «atteint de folie érotique et macabre», permet de suivre l'évolution de ses états mentaux, et de

22 Allusion à la scène entre Faust et Hélène, le chœur et la Phorkyade dans la cour du château (Faust II, acte III)

23 Salut en latin

24 Attention au chien!

25 Ici réside le bonheur

26 comédie de l'auteur latin Plaute (254-184 avant JC)

connaître l'histoire de ses amours avec une chevelure de femme morte. L'intertextualité tient place au milieu de ce bref récit dans les vers de Villon:

Dictes-moy où, ne en quel pays
Est Flora, la belle Romaine,
Archipiada, ne Thaïs (...)
Qui beauté eut plus que humaine
Mais où sont les neiges d'antan?²⁷ (Maupassant 1994: 69)

Le narrateur, victime de sa pensée dévorante, obsédé par la maîtresse de la chevelure, qu'il croit avoir connue jadis, projette en ces vers une méditation sur les femmes disparues, sur l'écoulement du temps et sur la mort.

Dans *La Cafetière* et *Omphale* nous trouvons nettement une autre sorte de discours intertextuel, appartenant au domaine de l'art pictural. Il s'agit de l'inclusion de tableaux, de dessins ou de tapisseries qui parsèment le texte narratif, l'enrichissant de leurs motifs à thématique diverse et accordant à la structure narrative une grande complexité en fonction de ses multiples registres. Les deux récits reposent sur un même schéma initial: un jeune personnage est invité chez un ami ou un familier et, la nuit, dans la chambre tout le décor s'anime et l'univers fantastique fait irruption laissant perplexe le narrateur, témoin de cette atmosphère féerique où il est impliqué à son insu. Dans *La Cafetière*, le personnage, voit s'animer les portraits de la chambre, ces personnages irréels, les ancêtres de son hôte, quittent leurs tableaux et se réunissent pour prendre le café: «Un des portraits, le plus ancien de tous, celui d'un gros joufflu à barbe grise (...) sortit, en grimaçant, la tête de son cadre et après de grands efforts (...) sauta lourdement par terre» (Gautier 1981: 57-58). De même que les tableaux la tapisserie de la chambre, semble s'animer et devenir une scène vivante:

J'ai oublié de dire que le sujet de la tapisserie était un concerto italien d'un côté, et de l'autre une chasse au cerf où plusieurs valets donnaient du cor. Les piqueurs et les musiciens, qui, jusque-là, n'avaient fait aucun geste, inclinèrent la tête en signe d'adhésion (Gautier 1981: 58)

Le concert italien débute dès que le chef d'orchestre lève la baguette, puis suit la danse et le personnage, se croyant «jouet de quelque illusion diabolique» (Gautier 1981: 62) se voit ainsi impliqué dans un bal de revenants. Il danse la valse avec une belle inconnue, Angéla, dont la présence s'estompe au lever du jour. Le lendemain, le narrateur tout confus dessine, une cafetière, perçue la veille, dont la silhouette évoque le profil doux et mélancolique de la belle inconnue. L'inclusion de dessins –portraits, tapisserie– nichés dans le texte constituent des exemples d'intertextes apportant une autre dimension à l'écriture car ils introduisent un second récit dans le récit premier.

Omphale offre aussi un cas d'intertextualité d'ordre pictural. Le narrateur avant de

27 extraits de *La Ballade des Dames et des Seigneurs du temps jadis*

s'endormir remarque le décor style Régence de la chambre et une tapisserie qui représente Hercule filant aux pieds d'Omphale²⁸: «Omphale avait ses blanches épaules à moitié couvertes par la peau du lion de Némée (...) ses beaux cheveux blond cendré avec un œil de poudre descendaient nonchalamment le long de son cou souple et onduleux...» (Gautier 1981: 105). L'œil se délecte à contempler le visage d'Omphale sans arriver à percer l'énigme dont est porteuse l'image de la reine mythologique. Le personnage a l'impression que les yeux de la belle lydienne ont remué et pris d'une peur irrationnelle n'ose regarder les jours qui suivent la «maudite tapisserie», mais une nuit celle-ci s'agita violemment: «Omphale se détacha du mur et sauta légèrement sur le parquet; elle vint à mon lit en ayant soin de se tourner du côté de l'endroit» (Gautier 1981: 108). Omphale rendue à la vie avoue sa vraie identité: la marquise Antoinette de*** travestie en l'image de la reine de Lydie. Chaque nuit la marquise abandonne la tapisserie pour initier le jeune narrateur aux plaisirs de l'amour, qu'elle quitte au lever du jour pour rejoindre l'image inanimée du dessin. Le motif de la tapisserie a pour but de créer un autre tableau dans lequel le personnage lui-même est témoin et acteur des événements fantastiques. L'image en faux-semblant du personnage mythologique agit en trompe-l'œil créant un jeu d'illusion optique entre les domaines du réel et du fabuleux.

La description des tableaux, dessins, tapisseries, inscriptions, au creux du récit fantastique configurent une écriture différente; ces fragments d'intertextualité, accordent une ambivalence caractéristique à la structure narrative en tant que fil conducteur à une autre histoire, et en tant qu'éléments imprimant un sens caché aux différents signes qui intègrent l'armature de la narration. Le rôle des intertextes est déterminant dans la mesure où ils creusent une énigme ou bien sont porteurs de lumière sur les mystères dans lesquels s'engouffre le récit.

Dans les récits fantastiques analysés les configurations thématiques sont assez proches et se rejoignent en deux questions fondamentales: l'amour lié à la mort et le désir rétrospectif déclencheur essentiel de sa naissance. La sublimation de la thématique de l'amour, polarisée autour de l'image de la femme morte ou de la statue animée, traduit un rêve d'idéal et d'absolu où les forces antagonistes de l'amour et la mort sont confrontées. Le fantastique est suscité par certains recours sémantiques dont l'ambiguïté et la transtextualité constitueraient les composantes majeures. Les fragments intertextuels de nature référentielle –citations de textes- ou d'ordre pictural- dessins ou tableaux insérés dans le tissu narratif- font naître un dialogue intertextuel détournant souvent le récit de son orientation première et lui faisant emprunter des sentiers inattendus.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston. 1991. *L'Eau et les rêves*. Paris, J.Corti.
CAILLOIS, Roger. 1965. *Au coeur du fantastique*. Paris, Gallimard.
CAILLOIS, Roger. 1987. *Obliques*, précédé de *Images, Images*. Paris, Gallimard.

28 reine de Lydie, aimée d'Hercule, ce dernier est représenté en filant la laine, déguisé en femme, à ses pieds.

- CASTEX, Pierre-Georges. 1987a. *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*. Paris, J.Corti.
- CASTEX, Pierre-Georges. 1987b. *Anthologie du conte fantastique français*. Paris, J.Corti.
- GAUTIER, Théophile. 1981. *Récits fantastiques*. Paris, Flammarion.
- GENETTE, Gerard. 1982. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris, Seuil.
- HUYSMANS, Joris-Karl. 1978. *À rebours*. Paris, Flammarion.
- MÉRIMÉE, Prosper. 1993. *Colomba et autres nouvelles*. Paris, Bookking International.
- MAUPASSANT, Guy. 1994. *Le Horla et autres contes fantastiques*, Paris, Hachette.
- OLMOS, Ricardo. 1993. "La imagen de mármol, de Joseph von Eichendorff y otros amores con estatuas" in *Revista de arqueología* (Madrid), n.º 150, pp. 52-59.
- POULET, Georges. 1949. *Études sur le temps humain*. Paris, Plon.
- PROPP, Vladimir. 1970. *Morphologie du conte*. Paris, Seuil.
- TODOROV, Tvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.
- TODOROV, Tvetan. 1978. *Poétique de la prose*. Paris, Seuil.
- TOUMAYAN, Alain. 1987. *La Littérature et la hantise du Mal*. Paris, French Forum.