



THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par **L'UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY
MONTPELLIER III**

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche RIRRA 21

Spécialité : **Littérature française**

Présentée par **Manuela MOHR**



**LE FANTASTIQUE À LA FRONTIÈRE DES
CULTURES : FORMES POPULAIRES ET
ÉLABORATION DES SCIENCES DE LA VIE
PSYCHIQUE DANS LA LITTÉRATURE
FANTASTIQUE DU SECOND EMPIRE**

Soutenue le 1^{er} décembre 2020 devant le jury composé de

**Kirsten DICKHAUT, Prof. Dr. phil. habil., Universität
Stuttgart**

Pré-rapporteuse

**Philippe MARTY, Professeur des universités,
université Paul-Valéry Montpellier 3**

**Beatrice NICKEL, PD Dr. phil. habil., Ruhr-
Universität Bochum**

Codirectrice de thèse

**Patricia OSTER-STIERLE, Prof. Dr. phil. habil.,
Universität des Saarlandes**

**Jean-Marie ROULIN, Professeur des universités,
université Jean Monnet, Saint-Étienne**

Président du jury

**Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, Professeur des
universités, université Paul-Valéry Montpellier 3**

Directrice de thèse

UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER III
ÉCOLE DOCTORALE 58
« LANGUES, LITTÉRATURES, CULTURES, CIVILISATIONS »
Équipe d'Accueil 4209 – RIRRA 21

THÈSE DE DOCTORAT
Spécialité : LITTÉRATURE FRANÇAISE

Manuela MOHR

**LE FANTASTIQUE À LA FRONTIÈRE DES CULTURES :
FORMES POPULAIRES ET ÉLABORATION DES
SCIENCES DE LA VIE PSYCHIQUE DANS LA LITTÉRATURE
FANTASTIQUE DU SECOND EMPIRE**

Sous la direction de Corinne SAMINADAYAR-PERRIN
et de Beatrice NICKEL

Soutenue le 1^{er} décembre 2020

COMPOSITION DU JURY

Kirsten DICKHAUT, Prof. Dr. phil. habil., Universität Stuttgart
Philippe MARTY, Professeur des universités, université Paul-Valéry Montpellier 3
Beatrice NICKEL, PD Dr. phil. habil., Ruhr-Universität Bochum
Patricia OSTER-STIERLE, Prof. Dr. phil. habil., Universität des Saarlandes
Jean-Marie ROULIN, Professeur des universités, université Jean Monnet, Saint-Étienne
Corinne SAMINADAYAR-PERRIN, Professeur des universités, université Paul-Valéry
Montpellier 3

Remerciements

J'exprime toute ma reconnaissance envers ma directrice de thèse, Corinne Saminadayar-Perrin, et ma codirectrice, Beatrice Nickel, pour leurs conseils précieux, leurs suggestions pertinentes, et leur soutien du début à la fin de cette aventure.

Je tiens aussi à remercier les équipes administratives des deux universités pour m'avoir aidée à mettre sur pied mon projet de thèse, et notamment Jürgen Hädrich.

Je n'aurais pas commencé cette thèse sans certains professeurs qui, grâce aux savoirs et l'enthousiasme qu'ils ont su transmettre, m'ont motivée à m'orienter vers la recherche : de Stuttgart, je remercie Judith Yacar, Françoise Joly, Marc Blancher et Uwe Durst. De l'École Normale Supérieure de Lyon, j'adresse mes remerciements à Beate Langenbruch, Laurent Demanze et Jocelyn Vest.

Un grand merci à tous mes collègues et tous les doctorants qui ont contribué à enrichir ce travail.

Merci aux associations internationales, ASSET Lyon et Les Grives, à ses membres et à son équipe.

Je remercie aussi mes amis, mes proches et ma famille, Nathalie, Marina et Harry. Merci à Nicolas, mon roc dans le ressac... Vous m'avez accompagnée et m'avez permis de progresser dans mes recherches, et d'évoluer en tant que personne.

*The good ones do not always win,
but it is still worth being good;
for an evil one can only rely on himself
while a good one will seldom face darkness alone.*

Résumé

Après la première vogue de la littérature fantastique en France suite à la traduction des contes d'E.T.A. Hoffmann par Adolphe Loève-Weimars, ce genre voit de nombreuses publications apparaître dans la presse et en volume sous le Second Empire. À partir du mitan du siècle, ce renouveau s'accompagne d'une orientation nouvelle, celle du fantastique « intérieur » ou « psychologique ». Trois phénomènes interconnectés sont au cœur de l'élaboration de modèles de l'intériorité humaine : l'intérêt croissant pour les sciences de la vie psychique, la vitalité du genre fantastique ainsi que l'attention portée aux croyances populaires. Pendant le XIX^e siècle, la littérature fantastique joue le rôle de médiatrice entre les mythes, les croyances et les sciences de la vie psychique. Sous le Second Empire, elle se reconfigure. L'articulation des trois domaines de savoirs avec leurs spécificités propres aux années 1850 et 1860 se répercute sur la conception du fantastique comme répertoire de modèles pour représenter la vie psychique. Le fantastique construit un laboratoire fictionnel où s'élaborent les sciences du psychisme alors en émergence. Dès lors, il se situe sur une frontière offrant une enquête originale sur le mystère, en questionnant les représentations dominantes portées par les différents discours.

Mots clefs : fantastique, Second Empire, psyché, culture savante, culture populaire

Abstract

After the first wave of enthusiasm for fantastic literature in France, following the translation of E.T.A. Hoffmann's tales by Adolphe Loève-Weimars, this genre still inspires numerous works, published in the press and in book form during the Second Empire. From the middle of the 19th century, this regain of interest is linked to a new orientation of the fantastic, i.e. the "interior" or "psychological" fantastic. Three connected phenomena lie at the heart of the elaboration of frameworks of human interiority: the growing interest in psychological sciences, the vitality of the fantastic, and the attention brought to superstitious beliefs. During the 19th century, the fantastic operates as a mediator between myths, popular beliefs and psychological sciences. Under the Second Empire, it changes. The dialogue of the three fields of knowledge and their specificities of the 1850's and 1860's affect the conception of the fantastic as a repertory of models representing the human mind. The fantastic literature constructs a fictional laboratory where the emerging psychological sciences elaborate. It is thus located on a threshold, offering an original investigation on the mystery by questioning the dominating representations diffused by different discourses.

Keywords: fantastic, Second Empire, mind, highbrow, lowbrow

Erklärung gemäß § 6 Abs. 3 der Promotionsordnung 2016 der Universität Stuttgart zur Erlangung des Doktorgrades im Fach Romanistik (Dr. phil.)

Bei der eingereichten Dissertation mit dem Titel „Le fantastique à la frontière des cultures : formes populaires et élaboration des sciences de la vie psychique dans la littérature fantastique sous le Second Empire“ handelt es sich um mein eigenständig erstelltes Werk.

Ich habe nur die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich keiner unzulässigen Hilfe Dritter bedient. Insbesondere habe ich wörtliche und nicht wörtliche Zitate aus anderen Werken als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde im Rahmen einer Cotutelle mit der université Paul-Valéry Montpellier 3 verfasst.

Die Richtigkeit der vorstehenden Erklärung bestätige ich mit meiner Unterschrift.

Montpellier, den 4. September 2020

Manuela Mohr

Table des matières

Introduction.....	1
<i>Le dialogue des cultures</i>	4
<i>Le corpus fantastique</i>	6
<i>État de l'art</i>	12
<i>Plan de thèse</i>	20
PREMIÈRE PARTIE. LE PAYSAGE LITTÉRAIRE, CULTUREL ET SCIENTIFIQUE DU SECOND EMPIRE	
Chapitre 1 Vers un fantastique intérieur.....	25
1.1 Littérature, cultures savantes, cultures populaires : trois domaines de savoirs au XIX ^e siècle.....	25
<i>Acclimatation du folklore</i>	25
<i>Pratiques ambiguës entre sciences et croyances</i>	28
<i>Interférences des trois domaines de savoirs</i>	33
1.2 La littérature fantastique, une fiction épistémologique.....	37
<i>Lieux et détenteurs modernes du savoir</i>	37
<i>Des certitudes bouleversées au moi émiété</i>	42
<i>Passages et confrontations entre les états de la conscience</i>	47
1.3 Le terrain du fantastique sous le Second Empire.....	49
<i>Un nouveau fantastique sans fantômes ni diables ?</i>	49
<i>Cartographie des œuvres fantastiques</i>	51
<i>Plumes célèbres et plumes oubliées</i>	55
Chapitre 2 Bouleversements sous le Second Empire.....	59
2.1 Les mutations de la psychiatrie française.....	59
<i>Spécialisations et divergences des savoirs</i>	59
<i>Les savoirs remaniés</i>	64
<i>Pathologisations</i>	67
2.2 L'instabilité du quotidien.....	72
<i>Écroulement des repères structurants</i>	72
<i>Le progrès, générateur d'angoisses</i>	77
<i>Intériorisations de la crise</i>	81
2.3 Émergence d'un nouveau fantastique psychologique.....	87
<i>L'influence d'Edgar Allan Poe</i>	87
<i>L'imaginaire scientifique</i>	90
<i>L'être humain, sujet psychique</i>	93
Chapitre 3 Co-constructions : le support médiatique.....	99
3.1 Le périodique, système structurant.....	99
<i>Fantastique et culture médiatique</i>	99

<i>Conditions de rédaction sous le Second Empire</i>	105
<i>Espace du périodique, espace mental</i>	109
3.2 Usages stratégiques du support.....	114
<i>Appropriations des genres médiatiques</i>	114
<i>Mise en perspective des cultures savantes et populaires</i>	117
<i>Dérives du dialogue des cultures</i>	121
3.3 La presse, laboratoire de nouvelles formes d'expression.....	125
<i>Apparitions du périodique</i>	125
<i>Le prisme médiatique</i>	129
<i>Dynamiques et décloisonnements</i>	134

DEUXIÈME PARTIE. EXPLORER L'INTÉRIORITÉ

Chapitre 4 Réinventions du double.....	141
4.1 Ressassements.....	141
<i>Réinventions du premier fantastique</i>	141
<i>L'imaginaire transfictionnel</i>	145
<i>Retours, revenances et confrontations</i>	151
4.2 Repenser le double.....	155
<i>Autonomisations</i>	155
<i>La prise en charge de la narration</i>	157
<i>Le moi insituable</i>	161
4.3 Renouvellements.....	164
<i>Double, diversité et changement</i>	164
<i>Effets de spirale</i>	170
<i>Constellations mythologiques</i>	174
Chapitre 5 Vampirismes.....	181
5.1 Les profondeurs du moi : présences dévoratrices.....	181
<i>Du vampire au vampirisme</i>	181
<i>L'imaginaire botanique</i>	186
<i>Infiltrations, hantises et suggestions</i>	191
5.2 La maîtrise de soi en cause.....	196
<i>La zone obscure de la psyché</i>	196
<i>Les limites de l'être humain</i>	201
<i>La malédiction de l'hérédité</i>	204
5.3 Expériences pathologiques.....	209
<i>Comportements obsessionnels</i>	209
<i>L'œil-vampire</i>	213
<i>Absorption photographique</i>	219

Chapitre 6angoisses identitaires.....	225
6.1 Vies parallèles, existences plurielles.....	225
<i>Présences et déchirements</i>	225
<i>Superpositions</i>	229
<i>L'Autre soi-même</i>	234
6.2 Mécanismes, mécanicisms.....	237
<i>L'homme-machine et la machine-homme</i>	237
<i>Monstres et machines</i>	240
<i>Réflexes physiques et psychiques</i>	243
6.3 Pouvoirs surhumains : vers l'inconscient.....	250
<i>Vers une identité nouvelle</i>	250
<i>La composante identitaire de la perte</i>	256
<i>Le psychisme, metteur en scène</i>	261

TROISIÈME PARTIE. ÉLABORATION DE MODÈLES DU PSYCHISME

Chapitre 7 Démons intérieurs.....	271
7.1 Savoirs étonnants.....	271
<i>Une « vision rétrograde »</i>	271
<i>L'inné, l'acquis et l'héritage</i>	275
<i>Rencontres et confrontations</i>	280
7.2 Pensées étouffantes.....	285
<i>Fixations</i>	285
<i>Le sommeil, catalyseur du drame intérieur</i>	290
<i>Libération, création et phénomènes du sommeil</i>	294
7.3 Trames oniriques.....	299
<i>Réinvention d'une figure mythique</i>	299
<i>Rêves et espaces</i>	304
<i>Débordements</i>	311
Chapitre 8 Perspectives nouvelles.....	319
8.1 Repères redéfinis.....	319
<i>Dispositifs d'optique sous le Second Empire</i>	319
<i>Spectacles optiques composites</i>	322
<i>Images persistantes, effets rémanents</i>	329
8.2 Regards, rêves et désirs.....	335
<i>L'homme, machine qui désire</i>	335
<i>La chambre noire de l'esprit</i>	340
<i>Le désir, puissance créatrice</i>	345
8.3 À travers le prisme (de l') optique.....	349
<i>Le spectacle dioramique et les mouvements psychiques</i>	349

<i>La victoire du simulacre</i>	354
<i>Le regard anamorphotique</i>	359
Chapitre 9 Les pouvoirs du fantastique intérieur.....	363
9.1 Enquêtes.....	363
<i>Repenser les ancrages populaires</i>	363
<i>La trace</i>	370
<i>La traque</i>	375
9.2 Ambiguïtés de l'enquête, levier épistémologique.....	378
<i>Du cliché à l'identité</i>	378
<i>La matrice médiatique</i>	381
<i>La presse, outil d'enquêtes</i>	385
9.3 Les compétences du fantastique.....	389
<i>Le sens dans les liens</i>	389
<i>Le fantastique, mode d'exercice de l'imaginaire</i>	393
<i>Une volonté de puissance</i>	397
Conclusion.....	400
Bibliographie.....	407
Index nominum.....	441
Illustrations.....	445
Accès aux œuvres fantastiques.....	455
Châtillon, Jules de, « La Jettatrice », <i>Le Constitutionnel</i> , 26 juillet 1856.....	456
Anonyme, « L'Homme double », <i>Gazette de Paris</i> , 29 septembre 1859.....	461
Berend, Michel, « Histoire de l'homme au gant blanc », in <i>La Quarantaine</i> , Paris, Lacroix, 1865.....	466
Paban, Adolphe, « Wolf, conte fantastique », in <i>Les Souffles</i> , Paris, Vanier, 1868.....	481
Stenio, « Gertrude », <i>La Mode nouvelle</i> , 11 février-1 ^{er} mars 1856.....	488
Maricourt, René de, <i>Pendant l'Orage. Récits fantastiques</i> , Paris, Maillet, 1869.....	501
Résumé détaillé (conforme à la cotutelle).....	513
Ausführliche Zusammenfassung (gemäß des Cotutellevertrags).....	539

Introduction

La première vogue de la littérature fantastique en France, à partir de 1829, est lancée par la traduction des contes d'E.T.A. Hoffmann, que réalise Adolphe Loève-Veimars. L'écriture fantastique est très présente tout au long du XIX^e siècle en Europe ; c'est un phénomène littéraire de grande envergure, diffusé à travers des publications en volume et dans la presse. Néanmoins, l'histoire littéraire n'a pas toujours pris la mesure du phénomène, et elle a notamment écarté les œuvres écrites sous le Second Empire. Pour cette période, l'impression d'un effilochement de la littérature fantastique se dégage : la production fantastique de la première moitié du siècle ainsi que le fantastique fin-de-siècle ont retenu l'intérêt des chercheurs, tandis que les années 1850 et 1860 sont rarement étudiées en profondeur. La *Grande Anthologie du fantastique* de Jacques Goimard et Roland Stragliati, quand bien même elle évoque Prosper Mérimée et Erckmann-Chatrion, se concentre sur la première moitié du XIX^e siècle ainsi que le fantastique fin-de-siècle¹. Dans *Naissance du fantastique clinique*, Bertrand Marquer² propose un corpus de textes publiés quasi exclusivement après 1870 ; quant au *Petit Musée des Horreurs*³, Nathalie Prince ne s'intéresse qu'aux œuvres publiées entre 1880 et 1900. Michel Viegnes propose un nombre très restreint d'œuvres fantastiques du Second Empire⁴. Louis Vax, dans le troisième chapitre de son ouvrage, intitulé « Le fantastique intérieur », analyse Hoffmann, Poe, James, Maupassant et Kipling, écartant donc la production fantastique de la période à laquelle cette thèse est consacrée⁵. Contrairement aux travaux adoptant une perspective comparatiste large ou négligeant le fantastique des années 1850 et 1860, ce travail veut contribuer à explorer le Second Empire en proposant une analyse ciblée du fantastique selon une perspective pluridisciplinaire.

Sous le Second Empire, le genre fantastique connaît un nouvel engouement. À partir du mitan du siècle, ce renouveau s'accompagne d'une orientation nouvelle, celle du fantastique « intérieur » ou « psychologique ». L'empan chronologique choisi correspond de ce fait à une évolution de la littérature fantastique, observable à partir des œuvres. Elle communique avec d'autres évolutions périphériques d'ordre culturel et scientifique qui l'entourent. Ainsi le corpus aspire-t-il à rendre compte de la façon particulière dont l'écriture fantastique se constitue à partir de l'articulation des cultures qui pensent la psyché. Italo Calvino, dans son recueil de récits fantastiques du XIX^e siècle, parle d' « *un altro tipo di fantastico, quello che sarà dominante nella*

1 Goimard, Jacques, et Stragliati, Roland, *La grande Anthologie du fantastique*, tomes 1-3, Paris, Omnibus, coll. « Omnibus », 1997.

2 Marquer, Bertrand, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2014.

3 Prince, Nathalie, *Petit Musée des Horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 2008.

4 Viegnes, Michel, *Le Fantastique*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2006.

5 Vax, Louis, *Les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1979.

*seconda metà del secolo: il fantastico ottenuto coi minimi mezzi, il fantastico tutto mentale, psicologico*⁶ ». Pierre-Georges Castex rejoint cette idée en constatant l'émergence d'un fantastique nouveau vers le milieu du siècle, qui manifeste désormais l'angoisse fondamentale de l'être, due entre autres au progrès en psychiatrie et aux œuvres d'Edgar Allan Poe⁷.

« Arria Marcella » de Théophile Gautier est publié le 1^{er} mars 1852 dans la *Revue de Paris*. Si cette œuvre ne rompt pas avec la production fantastique précédente de l'auteur (quelques parallèles peuvent être dressés entre la fantaisie pompéienne et le premier conte fantastique de Gautier, « La Cafetière », paru dans *Le Cabinet de lecture* le 4 mai 1831), elle introduit une nouveauté décisive par rapport à l'élaboration de modèles du psychisme. Gautier met l'accent sur le désir comme moteur d'une aventure psychologique, et sur l'activité intérieure qui part de l'absence. Dès lors, le fantastique « archéologique » reprend à son compte les métamorphoses légendaires. Les juxtapositions vécues comme étranges (une ville antique desservie par le chemin de fer) se manifestent dès avant la découverte du moulage. Ainsi, le conte fantastique exprime les contradictions inhérentes aux temps modernes. Ce que vit Octavien est un témoignage d'une sorte de perte de repères dont souffre l'époque contemporaine.

Les œuvres interagissent avec les dynamiques culturelles et scientifiques propres au Second Empire. De nouveaux thèmes sont introduits, d'autres sont développés, mais un enjeu principal se cristallise pendant les années 1850-1860 : les manifestations de l'intériorité et les conséquences sur la santé mentale et sur les relations interpersonnelles. Par ailleurs, nombreux sont les chercheurs qui décèlent un tournant dans la psychiatrie après la guerre franco-prussienne : cette date clef correspondrait à l'essor de la psychiatrie moderne (Michel Foucault qualifie les années 1830-1870 de proto-psychiatrie⁸), ainsi qu'à une attitude nouvelle devant les phénomènes occultes⁹. On s'intéressera aux interactions et aux articulations entre les conditions culturelles, sociales, politiques, scientifiques et le fantastique : plutôt que de se limiter à la question de savoir comment le contexte a influencé les œuvres, on considère le fantastique et ses modèles du psychisme comme l'expression des angoisses contemporaines, comme laboratoire d'hypothèses et comme moyen de faire naître des connaissances nouvelles. Les années 1850 et 1860 forment une période cohérente du point de vue de la conceptualisation des évolutions culturelles et littéraires. D'après Jean-Claude Yon, une combinaison de facteurs en rapport avec les nouvelles technologies, la mise en spectacle des prouesses industrielles – la première Exposition universelle se tient en 1851 en Grande-

6 « [U]n fantastique d'une nature différente, celle qui dominera dans la seconde moitié du siècle : le fantastique obtenu avec des moyens minimaux, le fantastique entièrement mental, psychologique ». Calvino, Italo, *Racconti Fantastici dell'Ottocento*, tome 2, Milan, Arnoldo Mondadori, 1983, p. 6. Traduction personnelle.

7 Voir Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

8 Voir Foucault, Michel, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au collège de France, 1973-1974*, Paris, Gallimard, 2003.

9 On lira à ce sujet Bensaude-Vincent, Bernadette, et Blondel, Christine (éds.), *Des Savants face à l'occulte, 1870-1940*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences et société », 2002. Par ailleurs, le spiritisme entre dans une nouvelle phase à partir de 1870, ce qui justifie aussi les bornes chronologiques de ce travail. Edelman, Nicole, « Spiritistes et neurologues face à l'occulte (1870-1890) : une particularité française ? », in *ibid.*, p. 85.

Bretagne – ainsi que le développement de la vulgarisation¹⁰ installent, pendant le Second Empire, un nouveau cadre mental, un changement de paradigme, une manière inédite de vivre et de percevoir soi-même et son temps¹¹. D’autres aspects semblent confirmer cet avis : la déception provoquée par le désarroi politique, social et religieux met fin aux espoirs de liberté en même temps qu’elle fait naître de nouveaux horizons de croyance¹². Harry W. Paul observe une mutation scientifique entre le Second Empire et la III^e République, et situe le seuil de cette évolution en 1870¹³. Jean-Claude Yon affirme ailleurs¹⁴ la vitalité des sciences sous le Second Empire, quand bien même la chronologie du progrès scientifique ne peut pas être calquée sur la succession de régimes politiques.

À bien des égards, le début des années 1860 apparaît comme un tournant dans le paysage de la production fantastique française. Étant donné que la problématique vise aussi à comprendre le fantastique psychologique au travers des imaginaires et des représentations, ainsi que par le biais des analyses proposées par l’histoire culturelle et l’histoire de la presse, on peut évoquer l’entrée dans le régime médiatique et le développement des industries culturelles durant cette période. Les dynamiques perceptibles dans le paysage médiatique interagissent avec la littérature fantastique et ses conceptions de l’intériorité humaine. Les années 1860 forment une charnière dans l’histoire des mentalités et des médias. Les changements dans le paysage de la presse se répercutent sur les œuvres qui transforment ces mutations en élément constitutif de l’aventure fantastique.

Guillaume Pinson rappelle que « le journal est un objet de son temps¹⁵ », ce pour quoi il ne faut pas « esquiver les jalons politiques¹⁶ ». Il souligne qu’ « il se passe quelque chose à partir des années 1860 dans la manière dont la culture médiatique de transformation produit des représentations d’elle-même¹⁷ », renouvelant l’imaginaire du journal à partir de 1870. Cette évolution s’insère dans le mouvement de transformation du paysage littéraire, amenant de nouvelles manières de lire et d’écrire. En outre, le fantastique est intrinsèquement lié aux évolutions dans les domaines de la technologie et des sciences médicales. Il semble en effet y avoir des changements

10 Dans un article sur la météorologie au XIX^e siècle, Fabien Locher conçoit le Second Empire comme une période de « constitution d’une “science populaire”, alternative dans ses formes d’organisation, ses pratiques et/ou ses orientations théoriques » et de « contestation de la science “officielle” telle qu’elle est incarnée en France par l’Académie des sciences. Les années 1780-1790 et 1850-1860 apparaissent comme des phases de très nette intensification de cette contestation » (« Science, médias et politique au XIX^e siècle. Les controverses sur la prédiction du temps sous le Second Empire », *Revue d’histoire du XIX^e siècle*, n° 32, 2006, p. 68).

11 Voir Yon, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « U Histoire », 2010.

12 Edelman, Nicole, *Histoire de la Voyance et du paranormal, du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2006, p. 65.

13 Paul, Harry W., *From Knowledge to Power. The Rise of the Science Empire in France, 1860-1939*, Cambridge, University Press, 1985, p. 15.

14 Yon, Jean-Claude, *Le Second Empire : politique, société, culture*, Paris, Armand Colin, coll. « U Histoire », [2004] 2012.

15 Pinson, Guillaume, « L’imaginaire médiatique. Réflexions sur les représentations du journalisme au XIX^e siècle », *Contextes*, n° 11, 2012. Source numérique : <https://journals.openedition.org/contextes/5306>.

16 *Idem*.

17 *Idem*.

décisifs au début des années 1860, comme le croit Étienne Wolff : « [C]’est l’Introduction à l’*Étude de la Médecine expérimentale* de Claude Bernard, ce sont les *Lois de l’Hérédité* de Gregor Mendel, la période comprise entre 1862 et 1869, c’est le point culminant de l’œuvre de Pasteur sur les fermentations et la génération spontanée, c’est aussi la création de la Tératologie expérimentale par Dareste¹⁸ ». Il poursuit : « Je ne voudrais pas donner l’impression de solliciter les dates, au point de découper une tranche de durée pour l’isoler artificiellement [...]. Mais il faut bien reconnaître qu’il y a des époques où le progrès des sciences s’accélère, après une longue stagnation, qu’il y a des périodes, des années, où se font d’étonnantes rencontres, et qui ouvrent des ères nouvelles¹⁹ ». Tout en prenant acte des mutations perceptibles dans les œuvres fantastiques publiées sous le Second Empire, il est possible d’envisager cette période dans son ensemble. Dans quelle mesure les œuvres fantastiques des années 1850 et 1860 élaborent-elles des modèles du psychisme humain en enchevêtrant et en réinventant les discours et les pratiques savants et populaires ?

Le dialogue des cultures

Trois phénomènes interconnectés sont au cœur de l’élaboration de modèles de l’intériorité humaine dans les œuvres fantastiques : l’intérêt croissant pour les sciences de la vie psychique, la vitalité du genre fantastique, et l’attention portée aux croyances populaires. Le foisonnement des recherches médicales et leur institutionnalisation progressive s’insèrent dans le contexte de la foi dans le progrès, de la professionnalisation et de la spécialisation des connaissances. Or, les sciences du psychisme connaissent des changements importants vers le milieu du siècle, qui rompt avec les approches de Philippe Pinel et d’Étienne Esquirol. Les investigations se tournent des causes morales de la folie vers l’hérédité et la dégénérescence, c’est-à-dire les causes physiques des troubles mentaux, tout en restant attentives aux ravages causés par les temps modernes, en particulier l’industrialisation. Le tournant organiciste²⁰, identifié par Juan Rigoli, et l’évolution de la recherche sur les phénomènes mentaux mettent en lumière la dynamique des sciences psychologiques. Néanmoins, ces aspects font également ressortir leur caractère énigmatique. Les œuvres fantastiques élaborent leurs propres conceptions de l’espace du dedans à partir des controverses qui travaillent les disciplines nouvelles que sont la psychologie, la psychiatrie et la neurologie. Les sciences de la vie psychique problématisent les anciens repères et certitudes, et proposent une vision renouvelée de l’être humain.

Les sciences de la vie psychique constituent un domaine d’activité dynamique et diversifié,

18 Discours prononcé par Étienne Wolff en 1973 à l’Académie française. Source numérique : <http://www.academie-francaise.fr/un-tournant-de-la-culture-et-de-la-science-sous-le-second-empire>.

19 *Idem*.

20 Voir Rigoli, Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001.

et évoluent rapidement. De nombreux enjeux et concepts médicaux pénètrent dans la vie quotidienne des contemporains qui ne manquent pas de s'apercevoir des tensions qui caractérisent les recherches alors en cours. Les théories des aliénistes et des savants se construisent en mobilisant le répertoire du légendaire, et leurs écrits témoignent à plus d'un titre de la perméabilité des pratiques et des discours populaires et savants, ainsi que d'un caractère littéraire. Les catégories médicales restent attachées au folklore²¹. Cette hybridité des sciences du psychisme contribue à leur statut controversé. L'existence de leur objet d'investigation, à savoir un ensemble d'éléments intérieurs qui formerait l'individu, n'est pas admise unanimement. Diverses conceptions de ce qui fait la personnalité des êtres humains coexistent et communiquent. Le débat que suscitent les sciences psychologiques trouve aussi son expression dans le mouvement antipsychiatrique. L'aliénisme amenant peu de guérisons, les hostilités et les critiques s'intensifient à partir des années 1860. Les conflits internes au champ médical, ainsi que la concurrence des théories et des classifications, confèrent une aura de mystère aux mouvements intérieurs de la psyché, et jettent le soupçon sur la toute-puissance de la raison humaine. Ces aspects jouent un rôle essentiel dans le fantastique qui esquisse des conceptions novatrices du psychisme humain. Sous le Second Empire, les sciences de la vie psychique contribuent à la maturation de concepts et de théories, mais les paradigmes médicaux n'imposent pas un modèle dominant.

Pendant tout le XIX^e siècle, la littérature fantastique joue le rôle de médiatrice entre les mythes et les sciences de la vie psychique²². Sous le Second Empire, elle se reconfigure²³ grâce aux sciences du psychisme et aux traductions baudelairiennes des œuvres d'Edgar Allan Poe, qui favorisent l'essor du fantastique psychologique à partir du mitan du siècle. Ce genre apparaît comme un instrument de compréhension des enjeux contemporains grâce à cette médiation :

Alors que les grands récits fondateurs véhiculés par les mythes, fables et légendes sont en déclin depuis le début du processus de sécularisation et la pensée et de désenchantement du monde, émerge pourtant progressivement ce qu'on pourrait qualifier de "merveilleux moderne". Cette catégorie à la fois esthétique et idéologique hybride mêle étroitement, sans solution de continuité, discours de savoir et parole affabulatrice, science et croyance, rêverie émerveillée et conception du monde raisonnée²⁴.

Le fantastique psychologique développe un mode de pensée spécifique et ses façons propres de représenter la vie intérieure. Cela s'observe dans l'usage créatif que font les œuvres des théories et des concepts issus des sciences psychologiques. Pour les écrivains du fantastique, l'exactitude est secondaire ; ce qui importe est le potentiel évocateur des savoirs utilisés dans le but d'explorer les

21 Dans « L'écriture dans les marges » (*Europe*, n° 751-752, 1991, p. 90), Gwenhaël Ponnau cite l'exemple de la névrose au carrefour de la possession diabolique et de la recherche médicale.

22 Voir Mendelson, David, « Préface », in Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient dans le récit fantastique, 1800-1900*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2003, p. 10.

23 « Les années 1850-1860 marquent donc dans l'histoire de la littérature fantastique un tournant ». Ponnau, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique* [1990], Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 50.

24 Poisson, Martial, et Perrin, Jean-François (dirs.), *Les scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2011, p. 49.

profondeurs de l'inconnu²⁵.

Cette reconfiguration confère au fantastique une vitalité qu'il doit aussi à la transformation des conditions de création et de publication. Dans les années 1850 et 1860, le régime politique favorise l'essor de la petite presse littéraire et de la fiction ; la presse en expansion accueille les formes brèves que privilégie le fantastique. Les œuvres combinent des stratégies issues de domaines divers pour devenir un espace de reconfigurations et de réinvestissements. Le fantastique est un « vecteur de savoir²⁶ » qui contribue à l'élaboration des modes de savoir de la psychiatrie (les aliénistes trouvent la confirmation de leurs théories dans la littérature²⁷) et interagit avec les évolutions et les préoccupations alors d'actualité. Les œuvres communiquent avec les travaux et les recherches en cours, de sorte qu'une co-construction des savoirs se met en place. Elles anticipent les résultats et pensent les implications (psychologiques, sociales...) des événements contemporains. En ce sens, le fantastique est pleinement une littérature de son temps²⁸, un « type particulier de rapport au monde²⁹ », et ne se borne pas à illustrer une théorie. Les œuvres fonctionnent dès lors comme un kaléidoscope, mettant en rapport et en mouvement les savoirs pris en charge. Le renouveau du fantastique, véritable point de rencontre, passe par la réinvention qui le transforme en « prisme psychique³⁰ ». Les œuvres élaborent des modèles du psychisme humain en rendant visible l'invisible par les moyens qui leur sont propres. Sans disparaître pour autant, le mystère de l'intériorité devient intelligible. La mise en récit donne accès à l'ineffable. Le fantastique prospère parce qu'il part des connaissances anciennes et modernes pour aboutir à des hypothèses qui fonctionnent comme des pistes pour explorer l'espace du dedans.

Le corpus fantastique

Le corpus a pour but de rassembler un ensemble significatif d'œuvres fantastiques, capable de mettre à l'épreuve les hypothèses de travail. Afin d'étudier le fantastique psychologique comme un espace d'invention de modèles du psychisme, une délimitation géographique et temporelle s'impose.

25 Voir Matsuzawa, Kazuhiro, et Séginger, Gisèle (dirs.), *La Mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses universitaires, coll. « Formes et savoirs », 2010, p. 11.

26 Marquer, Bertrand, *Naissance du fantastique clinique*, op. cit., p. 12.

27 L'écrit littéraire est utilisé comme document psychiatrique, et est parfois convoqué dans le cadre de la formation des étudiants en médecine. On consultera à ce sujet le dernier chapitre, « Folie et fantaisie », portant sur *Aurélia* de Gérard de Nerval dans Kekus, Filip, *Nerval fantaisiste*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2019.

28 On lira Letourneux, Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2017, p. 11 : « [U]n texte est toujours en un sens le lieu dans lequel s'enregistre le contexte social, culturel, technique qui en a permis l'émergence et lui a donné forme ».

29 Bozzetto, Roger, *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1998, p. 8.

30 Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient*, op. cit., p. 130.

Pour donner une cohérence au corpus, la sélection des œuvres fantastiques s'est opérée en respectant des critères factuels : toutes les œuvres ont été rédigées ou publiées dans la presse et/ou en volume en France et en langue française ; les traductions sont exclues du corpus primaire. Les ouvrages étrangers ne figurent pas dans le corpus primaire, mais sont pris en considération dans la mesure où ils peuvent rendre compte de références intertextuelles. La trajectoire professionnelle n'est certes pas la même pour tous les écrivains considérés, mais beaucoup d'entre eux habitent à Paris ou s'y rendent pour amorcer leur carrière. Ils partagent les dynamiques d'un milieu, se fréquentent et vivent simultanément les mêmes changements dans leur quotidien. Les différences entre les trajectoires individuelles et la dimension collective ont toutefois marqué les œuvres.

Les sociabilités littéraires constituent donc un facteur de cohésion et de cohérence du corpus. Le partage de lectures dans les périodiques et la proximité des écrivains dans les mêmes débats politiques, scientifiques, technologiques et culturels créent une communauté et une complicité qui se répercute sur les œuvres fantastiques et le fonctionnement des modèles de la psyché qu'elles proposent. Le dialogue entre les hommes de lettres ayant baigné dans des tendances et des dynamiques similaires peut contribuer à la création d'une vision particulière de l'intériorité humaine, en interaction avec le support médiatique polyphonique. Le partage des expériences dans le monde de la presse ou des sciences permet de mieux envisager les productions littéraires qui se réapproprient des discours et des pratiques coprésents sous le Second Empire.

Tous les romans, contes et nouvelles fantastiques étudiés ont vu le jour ou ont été diffusés sous le Second Empire. Quelques cas exceptionnels ont été admis : les publications posthumes lorsque la rédaction date de la période envisagée, ou les republications importantes après 1870 qui sont parfois plus connues et font autorité. Des incursions dans les œuvres fantastiques antérieures et postérieures font ressortir les dialogues entre les textes et l'évolution vers un fantastique intérieur. Ont été exclus les textes où le fantastique se manifeste occasionnellement. Seules les œuvres à dominante fantastique, constitutives d'une exploration des profondeurs de la psyché, sont rassemblées dans le corpus primaire. En raison des dynamiques propres aux domaines médiatique et littéraire et au nom de la cohérence des méthodes d'interrogation du corpus, celui-ci se focalise sur les œuvres en prose. Le corpus invite à analyser les textes les uns par rapport aux autres dans une perspective ouverte et dialogique.

Afin que le corpus primaire obéisse aux critères de pragmatisme, de diversité, de représentativité et aussi d'innovation – se voulant un répertoire d'exemples fictionnels emblématiques de différentes façons de concevoir le psychisme –, plusieurs stratégies de recherche ont été combinées et mises en œuvre. L'accès aux textes était tantôt direct, tantôt indirect, en passant par les recueils bibliographiques (la *Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930* par Hugo Paul Thieme et la *Bibliographie de la France, ou Journal général de l'imprimerie et*

de la librairie, pour n'en nommer que deux), les anthologies, les comptes rendus d'ouvrages et d'autres sources d'information. Des manuels, des thèses, et des dictionnaires anciens et contemporains ont également été pris en considération. Les critiques littéraires, les bulletins et les avis de publication de l'époque se sont aussi intéressés au fantastique. Cet examen systématique s'est révélé chronophage mais fécond. Le corpus primaire a été constitué en empruntant plusieurs chemins en parallèle : après avoir sélectionné les œuvres d'auteurs fantastiques connus dont quelques-unes ont été retenues en fonction des critères génériques et formels, il s'agissait de réunir d'autres textes moins connus, voire effacés de notre mémoire, publiés pendant le Second Empire. Le dépouillement méthodique d'un nombre important de journaux et de revues a mis au jour des récits exploitables. La recherche systématique dans les numéros d'un périodique ou d'ouvrages rendant compte des dernières publications, parus pendant la période retenue, a été complétée par la recherche de mots clefs dans les périodiques et les espaces dédiés à la critique, au catalogage et au commentaire.

Les instruments de collecte de données sont variés et offrent un grand nombre de ressources. La constitution du corpus a pu être réalisée à travers la mobilisation de sources et d'outils divers et l'exploitation des possibilités de consultations matérielles et numériques. Plusieurs bases de données ont été utiles, parmi lesquelles Gallica et la Presse locale ancienne, RetroNews, nooSFere³¹, *Le Visage vert*³², numelyo et la BDFI³³. Les dates de parution des œuvres retenues couvrent l'intégralité de la période allant de 1852 à 1870. Les supports médiatiques varient dans leur périodicité, leur diffusion géographique, leur format, leurs domaines de préoccupation (politique, littérature, arts...), leurs collaborateurs, leur durée d'existence et dans les modalités d'accès à ces documents aujourd'hui.

Les effets de perspective ont rendu la constitution du corpus problématique, car la signification du terme « fantastique » a considérablement évolué au fil du temps. Ce qui a été considéré comme fantastique au XIX^e siècle ne constitue pas toujours un choix compréhensible pour le chercheur de nos jours. Il faut comprendre quelles motivations et quels éléments thématiques ou stylistiques avaient permis aux contemporains de faire le rapprochement avec ce genre, et juger au cas par cas. En effet, le seul moyen pour décider avec certitude si une œuvre

31 NooSFere recense des auteurs du merveilleux, du fantastique et de la science-fiction du XVIII^e siècle à nos jours. En affichant les auteurs par pays, leurs dates sont visualisées simultanément. Ainsi le site a-t-il non seulement mis au jour des œuvres pertinentes, mais aussi fourni des informations sur les prépublications ou les diverses éditions. NooSFere héberge des sites thématiques, dont un recueil d'articles rédigés par Roger Bozzetto.

32 *Le Visage vert* offre un grand nombre de possibilités de documentation et a pu enrichir tant le corpus primaire fantastique que la bibliographie. D'après ses propres mots, « il s'intéresse au fantastique, mais aussi à l'anticipation ancienne, au bizarre, à l'absurde ou au mystère » (<http://levisagevert.com/>). Une partie de la revue du même nom est consultable à la BnF et les informations bio-bibliographiques ainsi que les dossiers thématiques ont été mis à profit. Le site permet une recherche par auteur et recense les premières publications dans la presse.

33 La Base de Données Francophone de l'Imaginaire offre une base de données consultable par diverses modalités de recherche. L'affichage par nationalité a été appliquée pour accéder ensuite aux noms en ordre chronologique, aux ouvrages et à des informations supplémentaires sur l'auteur.

relève du genre fantastique était de la lire en intégralité. Plusieurs critères ont été combinés : des mots clefs dans les paratextes (le titre et, le cas échéant, le sous-titre) et les textes (une attention particulière a été portée aux incipit) qui font référence à un lieu emblématique emprunté au roman gothique (le château en ruines, les passages secrets), à Hoffmann ou d'autres écrivains du fantastique, à une croyance populaire (le mauvais œil, la magie), à un sentiment d'angoisse (en utilisant des adjectifs tels « étrange », « mystérieux » ; des lieux, des situations...), à des phénomènes au carrefour des croyances et des sciences (le spiritisme héritier du magnétisme mesmérrien), au mysticisme des siècles passés et toujours réactivé (la doctrine swedenborgienne), à des phénomènes ou des recherches à la mode (la technologie, l'aliénisme). Certains décors (la chambre à coucher, un paysage au temps orageux, l'asile des fous) et thèmes propices à une expérience aliénante, empruntés au folklore (la forêt sombre) ou fréquents dans le fantastique de la première moitié du XIX^e siècle (l'animisme, l'apparition d'un fantôme) font partie du prisme à travers lequel le genre fantastique est identifié au niveau de la réception. La présence intériorisée de personnages ou de figures mythiques, légendaires ou issus des croyances populaires, d'êtres humains ou hybrides (Faust, le loup-garou, le vampire) est également un indicateur générique. Ces critères permettent de dégager un certain nombre d'indices convergents et dépassent largement les listes thématiques proposés par quelques théoriciens pour définir le fantastique. Toutefois, ils ne sont pas exhaustifs ; tout est susceptible de créer un effet fantastique puisque c'est la manière dont un sujet est traité, plutôt que le sujet lui-même, qui est décisive. Les œuvres ont été abordées à travers un système de questions : celle des moyens par lesquels les écrivains du fantastique réussissent à penser le psychisme, celle des astuces mises en œuvre (stratégies, moyens d'expression) afin d'atteindre ce but, ainsi que la place que prennent les résultats dans le paysage littéraire, culturel et scientifique.

L'importance épistémologique et méthodologique de la numérisation des corpus a émergé dès la définition des hypothèses de travail et la constitution du corpus : le nombre de textes, dont certains ont été (re)découverts, a pu être élargi au fur et à mesure. La nouvelle matérialité, c'est-à-dire le changement de format dû à la numérisation, d'une large part des œuvres fantastiques, a eu un impact sur les résultats obtenus et, par l'accès à la publication originale, a modifié leur signification. Les nouveaux modes d'accès aux textes ont impliqué de nouvelles manières de découvrir les spécificités de la littérature fantastique du Second Empire, montrant que les outils de lecture et les méthodes d'exploitation des textes ont sensiblement modifié les approches des savoirs et des connaissances réinvestis d'une part, et proposés sous forme de fiction d'autre part. Les fonctionnalités du numérique ont de ce fait contribué à façonner une manière particulière d'aborder le sujet de recherche. Néanmoins, les possibilités offertes par les humanités numériques ont justement démontré les limites de leur application dans le cadre de cette thèse. Certains auteurs

mineurs ne sont pas ou mal numérisés, ou le texte numérisé ne propose aucune fonction de traitement ou de recherche. La réduction de la littérature au texte gomme certains aspects matériels pourtant porteurs de sens et ne permet pas de saisir la dynamique des phénomènes évolutifs ou implicites. L'appropriation et la mise en dialogue des discours et pratiques savants et populaires dans les œuvres fantastiques exigent de se confronter aux détails des textes afin d'étudier des ensembles signifiants. Sous le Second Empire, le fantastique invente des stratégies pour dire la médecine, la culture et la psyché autrement. Les récits brefs créent un effet de totalité et sont à analyser comme une unité ou comme un ensemble. Les analyses proposées dans ce travail sont interprétatives et poétiques ; la réflexion critique, que les outils numériques ont certes accompagnée, entend montrer que l'élaboration de modèles du psychisme constitue un phénomène culturel d'ampleur dans la littérature fantastique pendant les années 1850 et 1860. Voilà pourquoi cette thèse propose de circuler dans le corpus afin de connaître un nombre important d'exemples. Le contact avec un maximum de romans, contes et nouvelles fantastiques permet de voir comment fonctionnent les textes représentatifs, ainsi que de mesurer le grand impact de ces textes se proposant d'élaborer des modèles de l'intériorité humaine. La perspective herméneutique adoptée pour l'étude précise des œuvres dégage le positionnement des thèmes et des enjeux les uns par rapport aux autres dans la synchronie et la diachronie.

Le corpus se compose de 118 œuvres écrites par 68 auteurs connus et moins connus. L'attention portée à l'inclusion des écrivains considérés comme *minores* permet une vision plus complète et fidèle de la littérature fantastique. L'hypothèse que le fantastique psychologique est un phénomène large et complexe qu'il faut aborder en prenant en considération des textes méconnus est à l'origine de ce travail. Le dépouillement de grande ampleur rend possible la prise en compte des œuvres et des auteurs d'expression française jusqu'ici tenus à l'écart. La combinaison d'une approche textualiste et d'une contextualisation précise, rendue opératoire dans ce travail, rend compte des spécificités de la période ainsi que des réinvestissements des discours et pratiques savants et populaires auxquels procèdent les œuvres fantastiques.

Le dédain à l'égard des *minores* a longtemps dominé la recherche. Le bilan dressé par Marie-Ève Thérénty des tendances récentes est toutefois encourageant : « L'histoire littéraire depuis quelques années a largement abandonné ses débats traditionnels (hiérarchie des grands auteurs et des grandes œuvres situées et classées sur une portée historique [...]) et s'est délivrée de sa hantise de l'axiologie³⁴ ». En s'inscrivant pleinement dans ces nouvelles orientations de la recherche, ce travail se propose de faire dialoguer auteurs majeurs et mineurs. L'objectif n'est nullement de corriger le panthéon et de l'étendre à tous les écrivains étudiés, mais de parvenir à une nouvelle cartographie du fantastique. La disproportion entre les auteurs éminents abondamment étudiés et le

34 Thérénty, Marie-Ève, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, n° 143, 2009, p. 109.

grand nombre de *mineures* ou d'écrivains attendant leur redécouverte ne s'explique pas entièrement par la qualité des œuvres. La mise en parallèle d'auteurs connus et peu connus fait émerger un champ de réflexion plus vaste. Elle peut amener à des découvertes décisives qui mettent en avant l'importance de ces auteurs mineurs pour explorer l'évolution de la littérature fantastique et son traitement des cultures savantes et populaires. Cependant, quelques difficultés spécifiques aux analyses des productions littéraires des *mineures* se répercutent sur le travail de recherche ; parmi les plus importantes, les informations biographiques (parfois même le nom de l'auteur) et sources secondaires absentes ou peu nombreuses, ainsi que les démarches préliminaires pour accéder à leurs écrits.

Certains cas particuliers dans le corpus méritent une précision. En ce qui concerne le respect de l'empan chronologique, il est nécessaire de souligner que les bornes sont indicatives et reflètent des tendances, ce pour quoi il faut également prendre en compte les œuvres fantastiques nées du Second Empire d'un point de vue narratologique, esthétique et thématique. Charles Cros, qui publie « Un drame interastral » en 1872, a rédigé son conte à la fin du Second Empire et ne l'a pas publié immédiatement en raison de la guerre³⁵. La chronologie des œuvres d'Odilon Redon est extrêmement délicate parce qu'il ne les a pas destinées à la publication : les textes sont rarement datés et les éditions critiques ne permettent pas non plus de déterminer avec précision les dates de composition de ses contes fantastiques. Par exemple, Alexandra Strauss affirme l'appartenance du conte « Une nuit de fièvre » au genre fantastique et, comme elle en reconnaît l'origine dans un voyage effectué par Redon, suggère que le conte fait partie des œuvres de jeunesse de l'auteur, soit qu'il a été rédigé au cours des années 1860³⁶.

Presque toutes les œuvres ont migré de la presse au volume. Lors des republications, les textes se métamorphosent souvent : on prendra en considération les évolutions qui influencent le fonctionnement du texte et du modèle du psychisme qu'il esquisse. Il faut également souligner deux particularités liées à la coprésence d'auteurs mineurs et d'auteurs majeurs dans le corpus : d'une part, un rapport particulier entre un auteur mineur et une plume célèbre peut émerger, comme c'est le cas de Jules de Châtillon, publiant son conte « La Jettatrice » dans *Le Constitutionnel* du 25 juillet au 2 août 1856, soit directement après la parution de « Paul d'Aspremont, conte » par Théophile Gautier (*Le Moniteur universel*, 25 juin-23 juillet 1856) mettant en scène la même croyance populaire. On pourra se demander dans quelle mesure l'œuvre de Gautier a stimulé la réflexion sur le psychisme à travers la croyance au mauvais œil chez Jules de Châtillon qui construira sa propre vision de l'intériorité à partir de l'enchevêtrement de cette croyance et d'éléments savants. D'autre part, l'inégalité des ressources qui demande des précautions

35 Voir Stableford, Brian, *The Plurality of Imaginary Worlds: the Evolution of the French roman scientifique*, Encino, Black Coat Press, 2016, p. 276.

36 Redon, Odilon, *Nouvelles et Contes fantastiques*, éd. Alexandra Strauss, Paris, RMN-Grand Palais, 2011, p. 8.

méthodologiques particulières ; une abondante recherche sur les *majores* fait regretter l'absence d'informations sur certains *minores*.

Gérard de Nerval tient une place particulière dans la recherche. Considéré par certains comme un auteur fantastique (la *Grande Anthologie du fantastique* éditée par Jacques Goimard et Roland Stragliati cite « La Pandora » ; Jean-Baptiste Baronian, dans son *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, fait également référence à Nerval ; en 1966 paraît une réédition chez Marabout, préfacée par Hubert Juin, portant le titre *Aurélia et autres contes fantastiques*), il est souvent écarté du corpus fantastique pour y être réintroduit à travers *Aurélia, ou le Rêve et la Vie*. *Aurélia* a sa place dans *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* par Pierre-Georges Castex, et Tzvetan Todorov déjà considérait ce récit comme fantastique – toutefois, son analyse a pu être contestée par Joëlle Tamine-Gardes selon qui « [l]’ambiguïté qui en ferait selon Todorov un récit fantastique n’est jamais entretenue, même s’il existe entre eux de troublantes coïncidences³⁷ ». La mise en scène de glissements entre le rêve et l’état de veille ne constitue pas un indice générique univoque : si « son rêve, placé dans un lointain rétrospectif, se confond avec une action vécue et prend souvent une tonalité plus fantastique qu’onirique³⁸ », avec *Aurélia*, « nous ne sommes pas dans le régime du fantastique³⁹ ». La présence de l’enchèvêtrement du réel et du surnaturel, du brouillage des frontières entre le normal et le pathologique et d’autres thèmes et motifs fréquents dans la littérature fantastique (le double, l’amour pour une belle femme morte) ne doit pas effacer les particularités de cette œuvre qui, par son intertextualité (*Les Élixirs du diable* d’Hoffmann parmi d’autres), entretient un rapport singulier avec le fantastique. Nerval propose un témoignage utile aux sciences de la vie psychique, mais il revendique des modèles littéraires. La prise en considération de l’œuvre de Nerval illustre la valeur accordée au critère pragmatique dans l’élaboration du corpus, puisque *Aurélia* présente des singularités qui soulignent la diversité des expressions de l’espace du dedans⁴⁰.

État de l’art

Le livre-phare *Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov a provoqué en 1970 un considérable regain d’intérêt pour la littérature fantastique, qui s’est exprimé à travers la

37 Tamine-Gardes Joëlle, « À propos du rêve dans *Aurélia* de Nerval », *L’Information Grammaticale*, n° 28, 1986. p. 28.

38 Steinmetz, Jean-Luc, « Les rêves dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Littérature*, n° 158, 2010. Source numérique : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-2-page-105.htm>.

39 *Idem*.

40 Gwenhaël Ponnau souligne également que le statut de récit fantastique seul serait réducteur pour *Aurélia*. Cette œuvre dépasse à la fois le fantastique et le médical pour se transformer en une sorte d’odyssée spirituelle, quand bien même elle se construit sur une expérience vécue et des thèmes fantastiques traditionnels. Ponnau, Gwenhaël, *La Folie*, *op. cit.*, p. 192-198. On renvoie une fois de plus à l’ouvrage de Filip Kekus, récemment paru : *Nerval fantaisiste*, *op. cit.* On consultera aussi la préface de Jean-Nicolas Illouz pour la récente édition d’*Aurélia* dans les *Œuvres complètes* de Nerval chez Garnier.

multiplication des travaux sur ce type de corpus. Les premières tentatives de description et de classification du fantastique datent cependant du début du XIX^e siècle. On a pris soin de comprendre la manière dont ces études abordent le fantastique (par exemple, approches textualistes partant des œuvres fantastiques, ou théoriques s'intéressant aux propos des critiques et des écrivains) et tentent de mettre en lumière sa singularité (adoptant soit une vision restreinte, soit une vision large du fantastique).

En partant des œuvres d'E.T.A. Hoffmann, Walter Scott marque de manière durable la perception du fantastique en France. Dans « On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the works of Ernest Theodore William [*sic*] Hoffmann⁴¹ » dont le sort est connu (une version abrégée altérant les propos de l'auteur figure en tête des *Contes fantastiques* traduits par Adolphe Loève-Weimars), l'auteur de romans historiques constate la présence universelle d'un *supernatural* traditionnel. Celui-ci s'oppose diamétralement au *fantastic mode* immoral et irrationnel. Le rapprochement du fantastique avec une pure bouffonnerie, son manque de mesure et d'équilibre, son aspect débordant et incontrôlé, l'excluent de la « bonne » littérature.

Un an plus tard, Jean-Jacques Ampère, le premier à associer l'adjectif « fantastique » aux *Phantasiestücke* hoffmanniens⁴², publie dans *Le Globe* un commentaire d'une biographie d'Hoffmann. Il considère que les contes de l'écrivain allemand s'inspirent non seulement de Callot, mais aussi de contes orientaux et du style de Walter Scott. Les textes sont travaillés par des forces antagonistes⁴³, inspirant autant la terreur qu'ils provoquent un effet « burlesque⁴⁴ ». Le fantastique (Ampère le nomme également « merveilleux naturel⁴⁵ ») s'évertue à créer, à faire apparaître, à dévoiler le mystérieux qui nous entoure. Les premières définitions du fantastique sont donc proches du grotesque et/ou de la fantaisie.

Le manifeste « Du fantastique en littérature » (1830) de Charles Nodier adopte une vision très large du fantastique. Nodier prend acte des reproches adressés au fantastique qu'il pratique lui-même depuis le début du XIX^e siècle. Dans le but de montrer les vertus du fantastique et de le légitimer, Nodier rapproche le fantastique du merveilleux traditionnel, présente le fantastique comme unique recours des âmes déçues et tourmentées et, surtout, lui invente des origines prestigieuses. Il oppose aussi le fantastique au style académique. Par ailleurs, le dictionnaire de l'Académie française de 1832-1835 définit l'adjectif « fantastique » par « [q]ui n'a que l'apparence d'un être corporel, qui est sans réalité » et indique qu'il est synonyme de « chimérique ». En

41 Scott, Walter, « On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the works of Ernest Theodore William [*sic*] Hoffmann », *Foreign Quarterly Review*, n° 1, 1827. On maintient les règles typographiques anglaises qui interdisent l'espace entre la dernière lettre et la ponctuation.

42 Bozzetto, Roger, « À contre temps : retour sur quelques “évidences” de la critique en “fantastique” », *E-rea*, n° 5, 2007. Source numérique : <http://journals.openedition.org/erea/155>.

43 Ampère, Jean-Jacques, « Hoffmann », *Le Globe*, tome VI, n° 81, 1828, p. 588.

44 *Idem*.

45 *Ibid.*, p. 589.

revanche, un dictionnaire du XXI^e siècle définit le fantastique comme « une œuvre littéraire, artistique ou cinématographique qui transgresse le réel en se référant au rêve, au surnaturel, à la magie, à l'épouvante ou à la science-fiction⁴⁶ ». Certaines définitions du *Trésor de la Langue Française Informatisé* semblent entachées d'une connotation péjorative : « Qui n'est qu'une construction de l'imagination, n'a aucun fondement dans la réalité » ; « [d]ont la réalité, pourtant fondée, dépasse l'imagination par une certaine démesure ».

Le fantastique s'interroge sur la signification de l'imagination comme modèle de connaissance alternatif. D'après le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, le fantastique s'oppose au réel. Pourtant, le réalisme constitue une part essentielle du fantastique. Notion problématique, le fantastique paraît de ce fait échapper aux tentatives de délimitation. L'évolution même du terme révèle ses significations multiples. *Phantasticus* en bas-latin, dérivé du grec *phantastikos*, signifie « qui est créé par l'imagination, qui n'existe pas dans la réalité⁴⁷ ». Au XIX^e siècle, l'Académie définit les contes fantastiques comme des « contes où il est beaucoup question de revenants, de fantômes, d'esprits⁴⁸ ». L'étymologie du terme le situe à l'opposé du monde réel tout en lui concédant un statut d'existence autre.

La définition proposée par Todorov participe d'une logique d'entre-deux, de seuil :

Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont, ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel⁴⁹.

La perspective todorovienne met l'accent sur le doute et définit le fantastique par rapport à la « réalité », réduisant le champ d'interrogation. Sa problématique est avant tout générique, d'où la construction d'un fantastique défini par rapport à des genres frontaliers, l'étrange et le merveilleux. Avant Todorov, Pierre-Georges Castex et Roger Caillois ont proposé des définitions comparables et moins restrictives : pour le premier, une œuvre est fantastique lorsqu'il y a « intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle⁵⁰ », le fantastique étant lié aux « états morbides de la conscience⁵¹ » qui projette les images de ses terreurs. Pour le second, le fantastique met en scène « un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel⁵² ».

46 *Larousse*.

47 Cnrtl.

48 Schneider, Marcel, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964, p. 143.

49 Todorov, Tzvetan, *Introduction à la Littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, p. 28-29.

50 Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France*, op. cit., p. 8.

51 *Ibid.*

52 Caillois, Roger (éd.), *La grande anthologie fantastique. Angleterre, Irlande, Amérique du nord, Allemagne, Flandres*, Paris, Gallimard, 1966, p. 8.

Cependant, Caillois établit une liste thématique dans son *Anthologie*, réduisant la littérature fantastique à des thèmes et négligeant le fonctionnement du texte.

Plus récemment, Nathalie Prince a tenté de saisir le fantastique par quatre éléments qui, selon elle, constituent le fantastique : la peur ou l'effroi, l'intervention de la raison, le surnaturel, et le malfaisant⁵³. La chercheuse s'abstient de toute schématisation de la narration en permettant à une large gamme de productions littéraires de se retrouver dans sa définition. Elle considère que l'histoire de la littérature fantastique est la clef de sa définition. Le fantastique puise effectivement dans toutes les évolutions qui l'entourent. Certains genres et mouvements littéraires et artistiques qui précèdent ou accompagnent l'évolution du fantastique ont durablement marqué sa poétique. Selon Prince, la découverte de l'horreur du dedans est propre au fantastique fin-de-siècle ; sa périodisation fait comprendre que la spécificité de la littérature fantastique à un moment donné ne réside pas dans ses thèmes, mais dans la manière dont ceux-ci sont amenés et problématisés. C'est ce que ce travail se propose de faire pour le fantastique psychologique du Second Empire, qui se caractérise par des aspects formels et par son intérêt porté aux phénomènes psychologiques.

Les ouvrages d'envergure plus large prennent en compte la variété des expressions du fantastique en montrant qu'il s'agit d'un phénomène international et multiforme : *Panorama de la littérature fantastique de langue française. Des origines à demain* par Jean-Baptiste Baronian (Paris, Stock, 1978), *Les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique* par Louis Vax (Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1979), *Les Maîtres du fantastique en littérature* par François Raymond et Daniel Compère (Paris, Bordas, coll. « Les compacts », 1994), *La grande Anthologie du fantastique* par Jacques Goimard et Roland Stragliati (Paris, Omnibus, coll. « Omnibus », 1996-1997), *Encyclopédie du fantastique* par Valérie Tritter et Pierre Brunel (Paris, Ellipses, 2010), *L'Encyclopédie du fantastique* par Jacques Baudou, Paris, Fetjaine, 2011). Quelques thèses récentes, soutenues ou en préparation, mènent une enquête sur le fantastique depuis des angles d'approche divers. Marion Gonzalez prépare une thèse qui s'intéresse *Aux origines du roman noir : le récit naturaliste et fantastique de la fin du XIX^e siècle. Zola et Maupassant* (sous la direction de Guy Larroux et de Philippe Ortel). D'autres travaux analysent le fantastique au cinéma, étudient l'œuvre d'un auteur en particulier (*Julio Cortázar et Roger Caillois : du rêve au fantastique*, par Jérôme Dulou) ou adoptent une perspective large (*La Géométrie de l'Angoisse : pour une (dé)construction de l'atmosphère, clef de lecture du fantastique : domaines anglophone, hispanophone et francophone de 1830 à 1945*, par Karen Vergnol-Remont) ou ciblée sur un aspect dans l'œuvre d'un ou de plusieurs écrivains (*Construction du personnage et émergence du fantastique dans les récits brefs de l'époque romantique, Charles Nodier, Joseph von Eichendorff*, par Jocelyn Vest). Morgane Norcia travaille sur les *Rêveries des origines : sciences de l'Antiquité*,

53 Prince, Nathalie, *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2008, p. 105.

mythes et folklores dans la littérature fantastique du XIX^e siècle, problématique très intéressante par rapport à l'élaboration des sciences du psychisme à travers l'enchevêtrement des cultures savantes et populaires, question à laquelle cette thèse est consacrée. Les études publiées notamment par Pierre Bayard (*Maupassant juste avant Freud*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1994), Jean Le Guennec (*États de l'Inconscient dans le récit fantastique, 1800-1900*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2003) et Bertrand Marquer (*Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2014) sont justement consacrées au rapport qu'entretient le fantastique avec les sciences psychologiques naissantes et ouvrent sur la dimension épistémologique de la fiction à travers les apports mutuels de la littérature et des recherches médicales.

Des ouvrages en langue étrangère ont également été retenus et eu une influence décisive sur la réflexion proposée dans ce travail. La *Theorie der phantastischen Literatur* d'Uwe Durst (Berlin, LIT, [2001] 2010) montre comment deux logiques s'entrechoquent dans les œuvres fantastiques. Chacune est régie par des lois cohérentes mais en opposition avec celles de l'autre. Durst interroge la notion de réalité et le sentiment d'insécurité, révélateur d'une instabilité mentale. Les théorisations et analyses d'Italo Calvino dans *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società* (Turin, Einaudi, 1980) portant sur la définition du fantastique ont également enrichi notre argumentation.

Les rapports entre la littérature fantastique et la culture populaire sont abordés dans maintes études de façon ponctuelle ; inversement, on trouve des incursions dans le fantastique dans les ouvrages traitant du légendaire, par exemple chez Claude Millet (*Le légendaire au XIX^e siècle : poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1997) ou Daniel Sangsue (*Vampires, fantômes et apparitions : nouveaux essais de pneumatologie littéraire*, Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2018). D'autres travaux éminents ont marqué notre réflexion, notamment les contributions à *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle* (sous la direction de Dominique Kalifa et al., Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011) en raison de ses nouvelles perspectives de recherche. Celles-ci permettent de prolonger l'analyse de l'impact du périodique sur l'écriture fantastique.

L'une des particularités de l'approche adoptée est la valorisation des coprésences et des co-constructions dans les œuvres fantastiques ainsi qu'entre les supports, les discours, les pratiques et les disciplines. Les coprésences s'observent à la fois dans la synchronie et dans la diachronie. On envisage le processus de création littéraire, l'élaboration de conceptualisations de la psyché et le fonctionnement des modèles fictionnels dans les œuvres fantastiques en termes de réseaux et de circulation. Ainsi peut-on examiner le rôle de la presse et de l'impact du voyage des textes de support en support sur les modèles du psychisme. La polyphonie et le dialogisme s'instaurent entre

les récits et d'autres textes (médicaux, psychologiques...) coprésents dans l'espace du périodique. Cette approche permet de faire une lecture médiatique des textes littéraires, d'analyser en détail les articulations des œuvres avec les sciences de la vie psychique et le légendaire, et de suivre les transformations de leurs éléments constitutifs.

Réfléchir aux interactions des cultures et du fantastique psychologique à travers un réseau intertextuel met l'accent sur l'hybridité et la variété du fantastique. Celles-ci s'expriment par les nombreuses formes d'articulations des usages populaires, savants et des domaines en émergence ; par la place que prend la production fantastique dans l'œuvre des écrivains (un hapax ou une préoccupation constante), par les collaborations (le recours aux « nègres » d'Alexandre Dumas ou l'influence discrète de personnes dans l'ombre de l'auteur – l'on songe notamment à George et Maurice Sand) ; par les projets particuliers (tels la création d'un ensemble : « Claire Lenoir » et « L'Intersigne » de Villiers de l'Isle-Adam sont regroupés par le surtitre « Histoires moroses » dans la *Revue des lettres et des arts*). Ainsi, une cartographie renouvelée du fantastique peut être dressée, entre formes populaires, genres médiatiques, culture légitimée et laboratoire de savoirs nouveaux. Pour comprendre l'articulation des cultures populaires et savantes ainsi que leur réinvestissement et ses conséquences, on commencera par la définition des principales notions.

Le terme « populaire » désigne une manière spécifique de création et de réception : « Définir le *populaire* par les pratiques d'édition, de lecture et de diffusion qui l'entourent ne saurait être un cadre suffisant à sa compréhension : il va de soi que les fictions populaires [...] partagent aussi un certain nombre de codes, de méthodes d'écriture et de structures internes⁵⁴ ». La fiction populaire, publiée dans la presse où dialoguent les cultures, affirme « son goût de la surprise, de l'inouï, du merveilleux ou de l'extraordinaire⁵⁵ ». Les œuvres fantastiques se rapprochent de cette production par le partage du support et le rôle nouveau que jouent les ressorts et les traits caractéristiques de celle-ci. D'autres indices d'ordre stylistique ou narratif, tels le suspense, la répétition ou l'écriture épisodique peuvent signaler « l'appartenance à la catégorie du populaire ou du non-populaire [...] qui] ne signifie rien d'autre qu'un certain contrat de lecture, qu'une certaine organisation des éléments constitutifs du texte⁵⁶ ».

La superstition est prise dans l'acception large de croyance au surnaturel et de système interprétatif créateur de causalités. Elle crée un monde cohérent dans lequel opèrent des puissances inconnues. Ce n'est pas un ensemble de pensées irrationnelles, mais une vision du monde qui construit du sens et met en jeu la psyché humaine. Les œuvres montrent la diversité de ses

54 Cremona, Nicolas et al., « Introduction », in Cremona, Nicolas et al. (dirs.), *Fictions Populaires*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011, p. 18. Italiques dans l'original. On utilisera les trois points entre crochets pour un passage non reproduit ; dans les œuvres fantastiques, on distinguera soigneusement cette forme d'omission des points de suspension, souvent nombreux.

55 *Ibid.*, p. 14.

56 *Ibid.*, p. 24.

expressions et problématissent son voisinage avec des savoirs savants ou en émergence : en approfondissant les rapports mutuels entre les cultures, le fantastique intérieur les articule dans un cadre qui active leur capacité à penser ensemble le psychisme autrement.

Le folklore, terme forgé au XIX^e siècle, désigne à la fois une discipline et des usages. Il est défini par Marc Soriano comme « l'ensemble des manifestations artistiques de [la] paysannerie : danses, cérémonies, chansons et naturellement contes⁵⁷ ». Certains contemporains vont jusqu'à se rendre sur le terrain pour collecter des traditions. « Le souci patrimonial de recueillir les chansons populaires, très sensible sous la monarchie de Juillet puis dans la mission pilotée par Ampère au début du Second Empire, traduit le sentiment mélancolique d'une perte : les cultures orales liées aux terroirs sont en voie d'extinction⁵⁸ ». Le fantastique récupère des structures, des thèmes et des motifs, provenant des contes de dimension orale, pour les réinvestir et penser le psychisme avec un matériau perçu comme populaire. Certains écrivains se battent pour valoriser le folklore et, à travers leurs créations, légitimer des objets culturels dévalués⁵⁹. Au milieu du siècle, le folklore est redécouvert par les folkloristes et les artistes, et les recherches portent sur toutes les formes de la culture populaire (danse, costumes, croyances...). Au XIX^e siècle, le mythe désigne des fables païennes, la mythologie est la légende à laquelle on ne croit pas⁶⁰. La littérature fantastique ne récupère pas l'autorité du mythe, mais ses thèmes. Considéré comme l'antonyme de la raison, le mythe fait pourtant partie des connaissances d'un public instruit. Il relève de la culture haute, et légitime le merveilleux⁶¹. Les légendes sont liées à la croyance religieuse et, de par leur étymologie, à la culture écrite. Elles s'ancrent dans la fiction et dans le réel :

Elles ressortissent bien sûr à la fiction, puisque la légende est le fruit de la déformation populaire et poétique d'un événement profondément transformé par sa transmission d'âge en âge ; hagiographique ou étiologique, la légende met par ailleurs en œuvre, comme le mythe, du surnaturel. Mais la légende est aussi ancrée dans le référentiel en cela que, contrairement aux contes [...], l'énonciation de la légende s'enracine dans le réel. Dans le journal du moins, les auteurs insistent systématiquement, non pas sur la véracité, mais sur l' "authenticité" de la légende qu'ils rapportent, c'est-à-dire qu'ils insistent sur le fait que quelqu'un, un homme ou une femme du peuple, leur a effectivement raconté cette légende, à un moment et en un lieu bien identifiables, au sujet desquels les auteurs multiplient les effets de réel⁶².

La permanence du légendaire, défini par Claude Millet comme un dispositif qui met en relation le mythe, l'histoire, la religion et la politique⁶³, caractérise la période. Il est présent soit en

57 Soriano, Marc, *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1968] 1977, p. 95.

58 Saminadayar-Perrin, Corinne, « Cultures orales et civilisation de l'imprimé au XIX^e siècle », *Autour de Vallès*, n° 44, 2014, p. 16.

59 Voir Thiesse, Anne-Marie. « Littérature et folklore », in Vaillant, Alain (dir.), *Écrire/Savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Printer, coll. « Lieux littéraires », 1996, p. 247.

60 Voir Millet, Claude, *Le légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, 1997, p. 5.

61 On consultera Vaillant, Alain, « Le merveilleux en question(s) », *Romantisme*, n° 170, 2015, p. 6.

62 Anselmini, Julie, « Le merveilleux à l'épreuve du journal. L'exemple du *Mousquetaire* », in Mombert, Sarah, et Saminadayar-Perrin, Corinne (dirs.), *Un Mousquetaire du journalisme : Alexandre Dumas*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Les cahiers de la MSHE Ledoux », 2019, p. 144.

63 Voir Millet, Claude, *Le légendaire au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 5.

tant que pratique vivante notamment dans les campagnes françaises, soit en tant qu'objet de recherches folkloristiques, soit comme moyen d'expression transparaissant dans des domaines et disciplines divers (la littérature, les sciences médicales ou techniques...).

Au XIX^e siècle réémergent les questions concernant le mythe et sa relation au conte alors vu comme sa forme abâtardie. Genre en essor à partir de la fin du XVII^e siècle, le conte de fées se situe entre la culture populaire et la culture savante. Les œuvres de Perrault, de Mlle Lhéritier ou de Mme d'Aulnoy exercent leur influence sur la production fantastique du Second Empire. Des liens étroits existent entre le conte de fées et la culture médiatique moderne : le conteur manifeste sa présence et s'adresse directement aux lecteurs pour « engager l'activité herméneutique du lecteur⁶⁴ ». Comme le support médiatique dont se servent les sciences du psychisme et les écrivains du fantastique, le conte est polyphonique et hybride. Sous le Second Empire, « les contes prolifèrent, les fées pullulent, les réflexions sur le légendaire et la féerie se multiplient⁶⁵ ». Ainsi, le légendaire se profile comme mode d'expression pertinent pendant une période pourtant marquée par l'esprit positiviste.

Les réécritures des cultures populaires invitent les contemporains à la réflexion sur eux-mêmes et expriment les préoccupations de l'époque. Elles prolongent les cultures populaires par le déplacement et le renouvellement de leurs éléments constitutifs, subvertis dans les œuvres fantastiques. Les angoisses suscitées par le progrès et les questionnements ontologiques qui en découlent actualisent les cultures populaires qui fonctionnent comme catalyseurs d'une expérience porteuse d'un enseignement sur le moi : « Avant l'invention des textes fantastiques, les récits de mythes mettaient en jeu, d'une manière qui nous semble irrationnelle, les savoirs et les croyances des premiers humains à propos de leur place dans le monde, du statut des phénomènes atmosphériques et de la mort⁶⁶ ». Les éléments populaires peuvent acquérir des significations qui s'ajoutent et modifient celles déjà présentes, de sorte que les cultures populaires et savantes ainsi que le fantastique psychologique se métamorphosent. Dans un nouveau contexte, les sciences du psychisme et les cultures populaires transfigurées induisent des connaissances originales et participent à la conceptualisation de l'intériorité. L'articulation de la littérature fantastique, des cultures savantes et des cultures populaires – trois domaines de savoirs avec leurs spécificités propres aux années 1850 et 1860 – se répercute sur la conception du fantastique comme répertoire de modèles pour représenter la vie psychique. Tout au long du siècle, le fantastique construit un laboratoire fictionnel où s'élaborent les sciences du psychisme alors en émergence. Il se situe entre l'archaïque, le moderne et la révolution des sciences humaines, sur une frontière offrant une réflexion originale sur le mystère, en questionnant les représentations dominantes portées par les

64 Sermain, Jean-Paul, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2005, p. 89. On utilisera le terme de lecteur pour désigner les lecteurs et les lectrices.

65 Palacio, Jean de, *Les perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993, p. 14.

66 Bozzetto, Roger, *Fantastique et Mythologies modernes*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 2007, p. 5.

différents discours.

Les découvertes et les inventions qui se succèdent en pleine révolution industrielle installent une situation paradoxale : à mesure que le savoir semble augmenter et la raison régner en maître, la zone d'ombre s'élargit. Le savoir ne rassure pas, il met à nu les abîmes intérieurs. Pendant cette période, les terrains du normal et du pathologique se renégocient ; ces catégories se brouillent et se superposent. Les écrivains du fantastique prennent acte des ambiguïtés et des enjeux de leur temps. Les dynamiques culturelles et techniques agissent sur les représentations du monde, et le fantastique remodèle cette influence : les textes réinvestissent ces dynamiques, proposant ainsi des manières de penser l'intériorité en interaction avec le monde et autrui. On montrera dans quelle mesure les sciences, quand elles sont confrontées à des éléments considérés comme « bas » ou au statut controversé, contribuent à créer de nouvelles manières de penser l'intériorité.

Les œuvres fantastiques reconfigurent les résultats des recherches aliénistes et un fonds commun culturel et littéraire pour penser la psyché humaine, les moyens de l'exprimer, et ses conséquences. Les sciences du psychisme comportent deux versants : à l'aspect médical, qui peut lui-même envisager certaines pathologies comme historiques, se joint l'approche anthropologique. Les textes fantastiques font fonctionner leurs éléments constitutifs dans un système nouveau. Ainsi, ils inventent leurs propres étiologies et causalités. Les discours dont ils se saisissent sont fragmentés, combinés de manière novatrice, changeant ainsi de statut et de signification. Les œuvres apparaissent comme des énigmes ; la lecture devient enquête. Chaque mise en regard est unique ; chaque écrivain invente ses propres engrenages. Les textes soulignent de ce fait que la voie vers l'exploration de l'intériorité réside dans la mise en perspective. Les textes fantastiques forment une sorte de mythologie en anamorphose. Par son approche décloisonnée et dynamique, le fantastique psychologique esquisse et suggère ce que la recherche scientifique sur la psyché ne conçoit pas de la même manière. Il fait dialoguer les cultures savantes et populaires, ce qui appelle une interrogation sur ses compétences. La nature des modèles de la psyché laisse entrevoir leur pouvoir heuristique.

Plan de thèse

La première partie de ce travail contextualise la littérature fantastique française du Second Empire. Les spécificités du paysage littéraire, culturel et scientifique de cette période sont analysées à travers l'interrogation sur l'évolution du fantastique vers un fantastique intérieur, l'articulation des bouleversements propres aux années 1850 et 1860 à l'écriture fantastique, et l'impact du support médiatique. D'abord, les interférences de la littérature fantastique, des cultures savantes et des cultures populaires sont au centre des interrogations. Le fantastique apparaît comme une fiction

épistémologique mettant en scène des lieux et des détenteurs modernes du savoir, et problématise les formes et les manifestations du savoir sur l'intériorité humaine. Le terrain occupé par le fantastique mérite d'être investi à nouveaux frais : il ne se passe pas de fantômes et de diables, mais les utilise de manière originale. La cartographie des œuvres fantastiques doit être repensée en prenant en compte non seulement les plumes célèbres, mais aussi les écrivains mineurs. Les mutations dans la psychiatrie française influencent les œuvres fantastiques qui prennent acte de la spécialisation des sciences de la vie psychique et des vulgarisations. Les savoirs en construction permanente donnent à penser l'instabilité du quotidien à travers l'écroulement de repères structurants. Le nouveau fantastique psychologique, à la suite des traductions baudelairiennes d'Edgar Allan Poe, se profile. Dans ce fantastique psychologique, l'être humain émerge comme sujet psychique. Les modèles de la psyché, suggérés par le fantastique, ont partie liée avec le support de publication, avec lequel il entretient un rapport de co-construction. Le périodique fonctionne comme système structurant des œuvres fantastiques qui en font un usage stratégique. La presse joue le rôle de laboratoire de nouvelles formes d'expression de l'esprit humain.

La deuxième partie est consacrée à l'enjeu de l'exploration de l'intériorité humaine par les écrivains du fantastique. La rencontre des pratiques et des discours savants et populaires fait du fantastique une écriture moderne qui suit l'actualité culturelle et scientifique tout en puisant dans un fonds de croyances superstitieuses. Le fantastique réinvestit ces emprunts : la figure du double est réinventée et le vampire se psychologise. Ainsi, le fantastique met en lumière les angoisses identitaires qui déroutent l'être humain. Le double se manifeste à plusieurs niveaux dans les textes, par exemple en tant que figure de style. Son imaginaire est repensé, et il est considéré par les écrivains du fantastique comme outil de compréhension du psychisme. Ainsi, le double devient une figure du renouvellement et s'ouvre aux amalgames avec d'autres figures populaires psychologisées, notamment le vampire. Celui-ci se manifeste en tant que présence dévoratrice. Le vampire est présent par ses attributs ou en tant que modèle d'un comportement humain déviant qui renvoie aux structures altérées de la psyché. Le vampire apparaît aussi dans des contextes inouïs, tels l'imaginaire botanique qui exprime comment une puissance sournoise s'enracine dans la vie du personnage et y fait ravage. Cette infiltration fait appel à des concepts médicaux complexes : la suggestion et l'hypnose renvoient aux cultures populaires tout en appartenant au discours aliéniste. L'infiltration met en cause la capacité de l'homme à se gouverner et fait émerger une zone obscure de la psyché pour laquelle les écrivains trouvent des paradigmes ou des expressions novateurs. Le mauvais œil ou la malédiction mobilisent la figure du vampire tout en renouant avec les théories médicales alors d'actualité. Ainsi émergent les angoisses identitaires de l'homme, que le fantastique explore en s'interrogeant sur les existences plurielles. L'homme devient un autre pour lui-même, ne se reconnaissant plus. Les inventions technologiques en sont aussi responsables : les machines

brouillent la frontière entre l'animé et l'inanimé et pointent les conduites machinales (réflexes physiques et psychiques) de l'homme. Nonobstant, les existences plurielles permettent d'esquisser une identité nouvelle de l'individu en identifiant des éléments jouant le rôle de composantes identitaires. La psyché humaine est envisagée comme une entité puissante qui agit comme un metteur en scène.

La troisième partie approfondit la littérature fantastique comme lieu d'élaboration de modèles du psychisme humain. Les pouvoirs extraordinaires des processus mentaux transparaissent dans les œuvres sous la forme de savoirs à la fois étonnants et anxiogènes que possèdent les personnages. Leur exploration d'une question peut virer à l'excès. Obsédés et perturbés, les personnages contribuent à installer une ambiance onirique dans les textes. Le rêve, état supérieur de la conscience en même temps qu'il est proche de la folie, pose la question de la perception du monde, car la psyché est le prisme à travers lequel le réel est appréhendé par l'homme. Les dispositifs (lunettes, glaces) et les phénomènes d'optique (anamorphoses, persistance rétinienne) associent la question épistémologique à la question ontologique. La littérature fantastique comme dispositif complexe à faire voir les mécanismes mentaux ouvre sur la question de ses compétences en matière de stimuler des réflexions, à travers le divertissement et la peur, sur l'identité humaine. Le schéma de l'enquête, omniprésent dans les textes, fait écho à des productions littéraires contemporaines en essor, notamment le roman policier et certaines écritures journalistiques (par exemple le fait divers criminel). Le crime et le mystère s'ancrent simultanément dans les recherches médicales, les croyances populaires, et les domaines entre les deux cultures. Le fantastique intérieur utilise ces sources hétérogènes dans le but de créer un mode d'appréhension cohérent de l'intériorité humaine. Les éléments issus des cultures savantes et populaires, et les caractéristiques de l'enquête, construisent conjointement des liens de causalité et des rapports logiques. Dès lors, une interrogation sur les pouvoirs de la littérature fantastique s'impose : les modèles alternatifs des processus psychiques se fondent sur la valorisation de liens de causalité et de relations interhumaines qui portent un univers cohérent. La littérature fantastique émerge comme un mode d'exercice de l'imaginaire apte à problématiser les angoisses existentielles, mais elle affirme aussi sa volonté de puissance. Les œuvres fantastiques sont de véritables espaces d'essai où les théories et les modèles sont mis à l'épreuve.

PREMIÈRE PARTIE

LE PAYSAGE LITTÉRAIRE, CULTUREL ET
SCIENTIFIQUE DU SECOND EMPIRE

Chapitre 1

Vers un fantastique intérieur

1.1 Littérature, cultures savantes, cultures populaires : trois domaines de savoirs au XIX^e siècle

Acclimatation du folklore

Au XIX^e siècle, la littérature fantastique et les cultures populaires¹ s'enchevêtrent. Ces dernières apparaissent sous diverses formes et se métamorphosent à travers des procédés de réinvestissement. Par conséquent, les cultures populaires sont des modèles portant des regards différents sur l'homme, ce qui permet au fantastique psychologique d'interagir avec elles ; autrement dit, la prémisse de l'articulation du fantastique intérieur aux discours populaires est la reconnaissance de la pertinence des connaissances sur la place de l'être humain dans le monde, véhiculées par les cultures traditionnelles, et le potentiel poétique et épistémologique de la mise en perspective des cultures savantes et populaires en vue de l'élaboration de modèles du psychisme.

La redéfinition du rôle des écrivains, dans le champ de l'édition et de la publication, par la transformation du paysage littéraire² rend saillant l'enjeu de la légitimation pendant le Second Empire. D'un côté, la littérature fantastique se saisit de formes et d'écritures clairement identifiées comme légitimes ; de l'autre, elle met en scène des figures folkloriques ou des superstitions. Elle poursuit dès lors la légitimation des emprunts aux cultures populaires, entreprise qui a vu des précédents illustres avec Chrétien de Troyes et Charles Perrault : par leur mise en perspective avec la culture « haute », le fantastique crée sa poétique propre et maintient un statut paradoxal entre le légitime et l'illégitime, identité hybride qu'il cultive. Les formes que prennent les emprunts aux cultures populaires sont multiples ; toutefois, certaines modalités spécifiques rendent compte de la manière dont le matériau traditionnel est accueilli et traité. Les cultures populaires accompagnent et informent l'évolution de l'état psychique des personnages et paraissent être l'expression immédiate d'une conscience. Elles deviennent l'un des discours porteurs du modèle de l'intériorité humaine. Or, cela fait ressortir leur ambiguïté : elles sont liées à d'autres discours qui fonctionnent et signifient ensemble. Les écrivains ne se bornent pas à reproduire la coexistence des discours, perceptible dans l'espace du journal et dans leur vie quotidienne. Ils cherchent à comprendre les

1 Dans la suite des travaux de Pascal Ory, la culture est prise dans l'acception de représentations collectives et pratiques sociales. Michel de Certeau, qui conçoit la culture populaire comme des « arts de faire », réfléchit en termes d'utilisations et d'appropriations. Certeau, Michel de, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990.

2 On consultera Glinoeer, Anthony, *La Littérature frénétique*, Paris, PUF, coll. « Les Littéraires », 2009, p. 11-21.

mécanismes intérieurs de l'homme. L'ambiguïté des cultures populaires tient aussi de ce qu'elles ne font pas l'unanimité auprès de plusieurs instances. Il ne s'agit pas de déterminer la vérité de leurs enseignements qui, quand bien même elles prouvent leur opérabilité sur le terrain d'application, maintiennent une position différente du discours savant. Elles renvoient à un fonds commun de pratiques et de croyances. Dans les œuvres fantastiques, on distingue entre autres les figures et les motifs, leur présence explicite ou latente, les moments où ils se manifestent dans l'œuvre, ainsi que la nature du rapport avec les cultures savantes. Malgré la diversité de leurs expressions, elles ont en commun un potentiel imaginaire qui vivifie la poétique du fantastique. Cette puissance dynamique fait que les cultures populaires revêtent un aspect énigmatique, parce que fragmentaires et sur le point de s'effacer des mémoires. Les collectes effectuées par des folkloristes tels Laisnel de la Salle, Luzel, Gaidoz et Souvestre témoignent d'une volonté de préservation de l'héritage populaire par des moyens considérés comme scientifiques, mais leurs travaux aboutissent « à une vision plus anecdotique, plus éclatée, à des brouillages, des contaminations, des incohérences³ ». Les cultures populaires fugaces constituent une source conflictuelle et bouleversante⁴. Leurs « incohérences » recèlent des possibilités de création littéraire et leur confèrent un caractère suggestif. C'est pourquoi les pratiques en voie de disparition sont récupérées pour penser la psyché qui est aussi un espace à explorer.

Les expressions des cultures populaires s'acclimatent dans la littérature fantastique sur un fond paradoxal, marqué par la méfiance et l'intérêt scientifique que l'on y porte. Bien que la France accueille le merveilleux des contes de fées, ses usages se placent dans un cadre allégorique ou enfantin, de sorte que « la France du XIX^e siècle apparaît, au sein de l'Europe romantique comme le pays pauvre du merveilleux⁵ ». D'où le prestige du merveilleux chrétien, seule forme acceptable du merveilleux aux temps modernes⁶. Au moment où le surnaturel est entendu dans un sens qui l'oppose au positivisme⁷, le fantastique exploite les cultures populaires qui font preuve de leur actualité, de leur malléabilité ainsi que de leur ouverture aux discours savants et en émergence. Elles se constituent en source artistique qui s'articule doublement aux sciences du psychisme : elles font partie du discours médical de l'époque et créent une nouvelle manière d'envisager la psyché de l'homme. Les thèmes et les motifs subissent un traitement à la fois ludique et sérieux.

3 Milin, Gaël, *Les chiens de Dieu. La représentation du loup-garou en Occident (XI^e-XX^e siècles)*, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, coll. « Cahiers de Bretagne occidentale », 1993, p. 9.

4 « [L]es œuvres orales sont sujettes à d'incessantes métamorphoses, ces variations prouvant d'ailleurs leur authenticité et la vitalité des traditions qu'elles portent ». Saminadayar-Perrin, Corinne, « Cultures orales et civilisation de l'imprimé au XIX^e siècle », *Autour de Vallès*, n° 44, 2014, p. 17.

5 Vaillant, Alain, « Le merveilleux en question(s) », *Romantisme*, n° 170, 2015, p. 7.

6 Toutefois, l'Église se réapproprie des croyances et pratiques, de sorte que les cultures populaires ne disparaissent pas : « [L]es cultures orales, parce que spécifiquement populaires, sont les seules sources susceptibles de conserver la voix des exclus, des vaincus, des exilés de la culture écrite ». Saminadayar-Perrin, Corinne, « Cultures orales et civilisation de l'imprimé au XIX^e siècle », *Autour de Vallès, op. cit.*, p. 18.

7 Saint-Martin, Isabelle, « Approches du merveilleux dans la culture catholique du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 170, 2015, p. 23.

L'héritage populaire s'observe à travers le réemploi d'éléments associés au roman gothique. Ce procédé est à l'œuvre dans *Pendant l'Orage* de René de Maricourt. Jacopo est un homme contrefait qui inspire la peur et le respect. Les enfants et les chiens le fuient et les superstitieux pensent qu'il a conclu un pacte avec diable. Depuis son enfance, Jacopo est hanté par un être mystérieux qui lui rend visite la nuit et qu'il est le seul à apercevoir. Lorsqu'il décide de quitter la ville de Naples⁸, son itinéraire est jalonné de signes avant-coureurs d'une aventure psychique. Jacopo s'arrête à un lieu à l'ambiance gothique et lugubre où un mur en ruines l'intrigue sans qu'il comprenne pourquoi. Le héros est entraîné comme par magie. Derrière le mur s'étend un terrain inconnu. C'est l'inconnu que Jacopo recherche ; toutefois, la première chose qui surgit est une voix provenant des profondeurs qui l'appelle. Le terrain inconnu – ainsi pourrait-on également décrire la psyché – le confronte à lui-même. L'arrivée dans un lieu inspiré du roman gothique est précédée par des indices renvoyant au double : Jacopo croit que deux forces combattent en lui, la prudence et une curiosité malsaine. Par ailleurs, il porte deux prénoms (Ignazio Jacopo), ce que le lecteur n'apprend qu'au moment où son double l'appelle. Enfin, un petit homme lui apparaît. Comme Jacopo, il a l'œil gauche crevé et porte des béquilles. Le terrain dont Jacopo attendait l'inconnu ne cache rien d'autre qu'un autre lui-même. Ce qui lui fait peur est la ressemblance qui brouille la limite entre le moi et l'autre. Dès lors, à travers la réinvention d'un lieu associé au gothique, le fantastique conçoit un espace où se déploie la confrontation de l'homme à sa psyché ébranlée.

Les cultures orales peuvent relever de la culture populaire mais les deux ne coïncident pas nécessairement⁹. Le fantastique problématise le rapport entre oral et écrit. La thématization de la prise de parole renvoie à la veillée. Les œuvres confèrent un nouveau souffle à cette pratique. *Le Lièvre de mon grand-père*, récit cynégétique de Dumas¹⁰, met en perspective deux scènes inspirées de la veillée qui, bien qu'elles puissent être identifiées comme telles, innovent en rapportant la prise de parole issue du cadre populaire à la psyché. Le fantastique reconfigure les dispositifs des transmissions orale et écrite. La première situation renvoyant à la prise de parole pendant la veillée se situe au seuil du texte : par l'« Explication en manière de causerie » qui fait office de préface, Dumas s'adresse aux lecteurs pour raconter la genèse de l'œuvre qui lui aurait été contée un soir par Gaspard de Cherville. La seconde situation inspirée de la veillée forme le cadre du récit. L'histoire de Jérôme est racontée par son petit-fils, un aubergiste qui accueille le groupe de voyageurs

8 Quelques romans gothiques, parmi lesquels *Le Château d'Otrante* d'Horace Walpole, ont pour cadre l'Italie.

9 « Rien de plus réducteur néanmoins que de réduire abusivement les cultures orales à leur versant populaire [...] ; se négocient alors de nouvelles alliances entre texte et parole, écrit et oral, dont la littérature et le journal sont les espaces privilégiés ». Saminadayar-Perrin, Corinne, « Cultures orales et civilisation de l'imprimé au XIX^e siècle », *Autour de Vallès, op. cit.*, p. 8.

10 On sait que la participation de Dumas à l'écriture du « Lièvre de mon grand-père » se limite aux seuils du texte. Dans l'« Explication en manière de causerie », Dumas procède à une supercherie : l'histoire ne lui a pas été contée par Cherville parce qu'il l'a découverte seulement en retravaillant sa version manuscrite. La causerie, la conclusion et le titre proviennent pourtant de sa plume. Dans la préface s'enchevêtrent le vrai et le faux ; la veillée qui n'a jamais eu lieu montre comment un procédé populaire est ranimé et transformé. Cet ajout problématise la place des pratiques populaires dans la fiction moderne.

composé par Hetzel, Cherville et le colonel C... Ils participent activement à la narration en interrompant l'aubergiste, en commentant son récit ou en énonçant des réflexions sur une future publication ; l'histoire est donc présentée comme le résultat d'une co-construction. Ce trait la rapproche du support médiatique, polyphonique et collectif, et permet d'articuler la culture populaire aux exigences des temps modernes, quand Hetzel réfléchit aux coupures à effectuer en cas d'impression de ce récit. Un perpétuel va-et-vient entre l'oral et l'écrit a pour conséquence que le récit semble se dérober. Les situations de prise de parole renvoyant à la veillée rendent manifeste que les pratiques anciennes sont actualisées.

Pratiques ambiguës entre sciences et croyances

Les pratiques culturelles savantes et populaires s'influencent mutuellement sous le Second Empire. Les pratiques se situant entre les deux cultures se réclament des sciences alors officiellement reconnues, en un temps où l'on chante le progrès et les bienfaits des technologies modernes ; toutefois, elles s'éloignent des savoirs institutionnels. Trois domaines qui hantent les œuvres fantastiques des années 1850-1860 combinent savoirs scientifiques et croyances populaires. Les trois formes de l'occultisme présents sous le Second Empire (le magnétisme, le spiritisme et la magie¹¹) coexistent dans les œuvres fantastiques.

Le magnétisme de Mesmer est un traitement alternatif entre science et religion, sorte de médecine parallèle qui prend acte du goût du merveilleux des contemporains¹². Il réunit les logiques savantes et populaires et marque profondément les œuvres fantastiques qui mettent en avant sa capacité d'exploration des zones d'ombre de la conscience. Bien que « le magnétisme, au XIX^e siècle dernier, loin d'être une médecine populaire [...] se développe au sein de l'élite¹³ », il se distingue par ses affiliations au discours populaire. L'idée d'un fluide invisible et puissant peut s'insérer dans le champ scientifique de l'époque en raison de deux concepts considérés comme scientifiques ayant facilité son acclimatation : l'éther et l'électricité¹⁴. D'un côté, les sciences physiques affirment l'appartenance du magnétisme à la science médicale ; de l'autre, c'est le fluide qui le rapproche d'une croyance. L'explication par le fluide est par la suite abandonnée : « [P]our

11 Voir Pierrot, Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, PUF, coll. « Publications de l'Université de Rouen », 1977, p. 124.

12 On lira Carroy, Jacqueline, *Histoire de la Psychologie en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Découverte, coll. « Grands Repères/manuels », 2006, p. 26.

13 Mancini, Silvia, « Chronique. Magnétisme animal et sciences psychiques (1784-1935). La redécouverte d'un continent perdu », *Diogène*, n° 190, 2000, p. 140.

14 Théophile Gautier écrit : « Le magnétisme animal est un fait désormais acquis à la science et dont il n'est pas plus permis de douter que du galvanisme et de l'électricité ». Gautier, Théophile, « Tronquette la Somnambule », *La Presse*, 26 novembre 1838, cité par Delic, Emir, « Scepticisme et occultisme : le paranormal à l'œuvre dans *Spirite* de Théophile Gautier », *Analyses*, vol. 3, n° 3, 2008, p. 171. Ces concepts suscitent toutefois l'étonnement des contemporains et véhiculent une image de la science confinant au merveilleux.

Puységur, la cause du magnétisme n'est pas un fluide, ni un courant particulier mais elle est dans l'homme¹⁵ ». Le magnétisme accueille, « dans l'espace d'une nature scientifiquement comprise, des phénomènes [...] qui jusqu'alors relevaient soit du légendaire, soit du domaine religieux ou bien encore du champ des représentations traditionnelles¹⁶ ». Le somnambule semble posséder le don de prophétie ; le sujet sous l'influence du magnétiseur évoque certaines pratiques archaïques, telle la transe des pythonisses. Le somnambule est alors « l'instrument merveilleux d'un magnétiseur¹⁷ ».

Le magnétisme participe à l'élaboration des sciences de la vie psychique : pour Alexandre Bertrand, « l'entrée en somnambulisme n'est liée ni à un fluide qui modifierait l'état pathologique éventuel du patient, ni à la volonté du magnétiseur. C'est le magnétisé lui-même, soumis à l'idée du magnétisme, qui modifie seul son état physiologique¹⁸ ». La possibilité d'être manipulé, de faire du mal à son insu à cause de l'autre qui pénètre dans le moi, confère une dimension anxiogène au sommeil magnétique qui abolit la volonté chez la victime du magnétiseur, sorcier moderne¹⁹ en qui se mélangent la science médicale et la croyance. Théophile Gautier avait conçu le projet de rédiger une nouvelle intitulée « Magnétisme » ; avorté, ce projet a néanmoins constitué la première étape dans la conception de *Spirite*²⁰. Cette nouvelle reconfigure une autre pratique ambiguë qui réunit les caractéristiques d'une religion et d'une science. Lorsque les pratiques spirites s'installent à partir du Second Empire, leur accueil a été préparé par le magnétisme. Pour les spirites, la mort n'est pas une véritable fin, ce qu'ils tentent de prouver avec des méthodes d'investigation scientifiques. Le retour des morts est une croyance populaire (ancrée dans le quotidien des contemporains à travers les nouvelles attitudes devant la mort²¹ ainsi que la relation de proximité éprouvée entre les vivants et les défunts au travers des âmes du purgatoire²²). Allan Kardec accorde au spiritisme un statut à part :

15 Edelman, Nicole, « Un savoir occulté ou pourquoi le magnétisme animal ne fut-il pas pensé “comme une branche très curieuse de psychologie et d'histoire naturelle” ? », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 38, 2009, p. 122.

16 Peter, Jean-Pierre, « De Mesmer à Puységur. Magnétisme animal et transe somnambulique, à l'origine des thérapies psychiques », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 38, 2009, p. 26. Le *Grand Dictionnaire universel* articule le discours populaire à la psychologie à travers le mauvais œil : « [L]a théorie presque tout entière du *magnétisme* animal repose sur la transmission des sensations du magnétiseur à l'âme (matérielle ou immatérielle) du magnétisé. Or qui peut nier la fascination du regard, qui fait pénétrer dans l'âme de la victime les sentiments que veut lui communiquer son tyran ? Le chien n'est-il pas forcé, physiquement, de se coucher aux pieds de son maître qui le regarde d'un air courroucé ? ». Italiques dans l'original.

17 Carroy, Jacqueline, *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets*, Paris, PUF, 1991, p. 17.

18 *Ibid.*, p. 124. Bertrand publie en 1823 le *Traité du Somnambulisme* où il ébauche une théorie psychologique du magnétisme animal. Le *Grand Dictionnaire universel* attire l'attention sur la personnalité et l'état mental : « [L]e magnétisé est d'un caractère plus sensible, d'une constitution plus nerveuse, c'est-à-dire, en définitive, d'un tempérament et d'un esprit plus faibles ».

19 Mesmer lui-même est perçu par ses contemporains comme un magicien, selon Ellenberger, Henri, *Histoire de la Découverte de l'inconscient* [1970], Paris, Fayard, 1994, p. 100. Le statut ambivalent de sa personne s'est répercuté sur ses théories ; le magnétisme n'est quasiment plus considéré comme scientifique à partir des années 1860 (*ibid.*, p. 119). Les réinterprétations ont aussi lieu dans le cas des possessions (le somnambulisme chez Hoffmann étant décrit comme une possession diabolique) mais il n'y a pas d'évolution linéaire : les terrains des sciences du psychisme et des croyances populaires ou religieuses se renégocient sans cesse.

20 Voir Montandon, Alain, et Saminadayar-Perrin, Corinne, *Œuvres complètes. Section I, Romans, contes et nouvelles*, tome 5, Paris, Champion, 2003, p. 273.

21 Voir les travaux de Philippe Ariès et de Michel Vovelle.

22 On lira avec profit Cuchet, Guillaume, *Le Crépuscule du purgatoire*, Paris, Armand Colin, coll. « L'histoire à l'œuvre », 2005. Les figures de morts-vivants issus du spiritisme, de la croyance aux âmes du purgatoire et celle

« Quel que soit le point de vue, scientifique ou moral, sous lequel on envisage ces phénomènes étranges, chacun comprend que c'est tout un nouvel ordre d'idées qui surgit, dont les conséquences ne peuvent être qu'une profonde modification dans l'état de l'humanité²³ ». Le spiritisme devient « un nouveau christianisme, adapté à la modernité²⁴ », un phénomène médiatique²⁵ et une pratique mondaine. Les écrivains du fantastique fréquentent les cercles spirites ou voient leur œuvre commentée dans une revue spirite (c'est le cas de *Spirite* de Gautier et de *La double Vue* d'Élie Berthet).

Une autre méthode d'analyse²⁶ de l'intériorité humaine est la physiognomonie, conçue et perçue comme une science par Lavater. Il s'agit d'une « discipline, fondée sur l'observation du corps et visant, par le déchiffrement de son apparence, à la connaissance de l'homme, de son caractère, de ses mœurs, de ses passions, de son passé et même de son futur [qui] constitue un effort pour penser en termes unitaires la dualité humaine physique et morale²⁷ ». Elle s'efforce de légitimer une conception qui participe d'une pensée archaïque, du genre merveilleux et d'un phénomène psychologique à la fois : la croyance en la lisibilité du corps dont la laideur physique est la manifestation visible d'une laideur morale²⁸. La théorie physiognomonique a des prédécesseurs anciens²⁹. La concordance de l'extérieur et de l'intérieur fait partie de l'idée d'harmonie cosmique qui lie étroitement l'identité à l'apparence. Cette croyance prend une tournure manichéenne dans le conte de fées³⁰. Les figures exhibent ce qu'elles sont et ne peuvent pas échapper à leur destinée. La

aux revenants appartenant à la culture populaire peuvent interagir et se confondre (p. 96).

- 23 Kardec, Allan, *Le Livre des esprits : contenant les principes de la doctrine spirite sur l'immortalité de l'âme, la nature des esprits et leurs rapports avec les hommes* [1857], Paris, Dentu, 1867, p. 460.
- 24 Edelman, Nicole, « Spiritisme et politique », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 28, 2004, p. 1.
- 25 Comme le rappelle Gwenhaël Ponnau, la *Revue Spirite* est sous-titrée *Journal d'études psychologiques*, soulignant par là l'appartenance du spiritisme aux sciences de la vie psychique. Ponnau, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique* [1990], Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 54.
- 26 « La description vise un corps qui existe simultanément comme espace et volume, mais elle dit le transcrire en langage, c'est-à-dire dans un système de signes [...] imposant une contrainte analytique, qui oblige à fractionner le corps en unités successives. Dès lors que lui est assignée la tâche illusionniste produite la totalité du réel, le problème essentiel pour le discours consiste à se mesurer avec le matériau linguistique qu'il organise. D'où la nécessité, en vue de ses propres fins, d'une combinatoire, d'une syntaxe – dont les modalités et les fonctions ne se confondent pas avec celles de la langue française ». Vannier, Bernard, *L'Inscription du corps : pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 36.
- 27 Borderie, Régine, *Balzac, peintre de corps : La Comédie humaine, ou le sens des détails*, Paris, Sedes, coll. « Bicentenaire », 2002, p. 18.
- 28 « [E]lle dote d'allures systématiques et objectives une ancienne conviction populaire consistant à lier intuitivement la forme d'une chose à son essence ». Stiénon, Valérie, et Wicky, Erika, « Un siècle de physiognomonie », *Études françaises*, vol. 49, n° 3, 2013, p. 7. Pour Marc Renneville, le rapport entre laideur morale et laideur physique relève d'un savoir diffus, nullement propre à la physiognomonie. Renneville, Marc, *Crime et folie. Deux siècles d'enquêtes médicales et judiciaires*, Paris, Fayard, 2003, p. 21.
- 29 Voir Dumont, Martine, « Le succès mondain d'une fausse science : la physiognomonie de Johann Kaspar Lavater », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 54, 1984, p. 2-3. L'auteure ajoute : « La physiognomonie scientifique de Johann Kaspar Lavater n'est pas significativement différente de celle de ses prédécesseurs : elle donne forme légitime – en renouvelant les moyens de légitimation selon les connaissances scientifiques du moment – à des croyances populaires très généralement admises, quoique méconnues parce que jamais explicitées, représentées, et qui sont au principe de la perception et de l'évaluation, de la connaissance immédiates d'autrui », *ibid.*, p. 3.
- 30 Les figures du conte de fées sont dépourvus d'ambivalence car « les traits caractéristiques des personnages sont extrêmes, par excès ou par défaut. Le marquage physique ou psychologique des personnages dès le motif

physiognomonie est « un mythe savant³¹ » qui traite le corps comme une surface à déchiffrer, voulant fournir un fondement scientifique à une intuition commune. La théorie lavatérienne est fondée sur l'observation, procédé constituant une étape vers la connaissance, dont la valeur scientifique est soulignée par Claude Bernard³². Par l'observation, la physiognomonie se rapproche du domaine populaire : pénétrant son patient par son regard, le praticien paraît doté d'un pouvoir surnaturel. Ni chirurgien ni magicien, le physiognomoniste se situe au carrefour des cultures³³.

La phrénologie pose les bases de la neurologie et de la recherche sur les localisations des fonctions du cerveau dont le degré de développement donne une forme particulière au crâne. Elle aspire à établir un rapport rationnel et direct entre l'intérieur et l'extérieur, le premier étant accessible à travers le second. Des procédés et des outils dont la scientificité paraît alors acquise sont mis en œuvre pour déterminer l'état des vingt-sept fonctions intellectuelles et émotionnelles qui correspondent chacune à un endroit spécifique du cerveau. La question de l'identification univoque est pertinente à l'ère des avancées dans les sciences du psychisme, liées à des enjeux politiques et juridiques³⁴. Néanmoins le déterminisme, transparaisant par l'innéité, remet en question les apanages de l'homme moderne qui ne peut rien pour ou contre ses facultés. La théorie de Gall met à mal la liberté et la volonté, invitant ainsi à la réflexion sur le libre arbitre.

L'influence conjointe des savoirs et des croyances se manifeste dans les sciences du psychisme³⁵. Face à la déchristianisation générale au XIX^e siècle, le Second Empire est au contraire

introduction du récit est évident : le conte ne laisse que peu de place aux personnages en demi-teintes, il plébiscite les images fortes et les allégories ». Delpy, Catherine, « “La Belle et la Bête”. La figure du monstre dans le conte de fées littéraire des XVII^e et XVIII^e siècles », in Bertrand, Régis, et Carol, Anne (dirs.), *Le “Monstre” humain : imaginaire et société*, Aix-en-Provence, PUR, coll. « Le temps de l'histoire », 2005, p. 192. Bettelheim écrit : « Les personnages des contes de fées ne sont pas ambivalents ; ils ne sont pas à la fois bons et méchants, comme nous le sommes tous dans la réalité ». Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], Paris, Robert Laffont, coll. « Réponses », 2012, p. 20.

- 31 Dumont, Martine, « Le succès mondain d'une fausse science », *Actes de la recherche en sciences sociales*, op. cit., p. 9. En effet, la physiognomonie obéit à une logique mythologique : « Si, quoiqu'elle relève plus d'une cohérence mythique que d'une cohérence scientifique, la physiognomonie [...] fonctionne bien, c'est que nous vivons nos rapports à autrui sur le mode mythique », *ibid.*, p. 9.
- 32 « L'homme ne peut observer les phénomènes qui l'entourent que dans des limites très restreintes ; le plus grand nombre échappe naturellement à ses sens, et l'observation simple ne lui suffit pas. [...] Mais l'homme ne se borne pas à voir ; il pense et veut connaître la signification des phénomènes dont l'observation lui a révélé l'existence ». Bernard, Claude, *Introduction à l'étude de la Médecine générale*, Paris, Baillière, 1865, p. 11-12. Italiques dans l'original. L'association de qualités physiques et morales procède par traces et par signes visibles, proposant une enquête sur le corps afin d'accéder à l'intériorité. Cette enquête passe par le dessin ; ainsi, la physiognomonie tente de faire de ses affinités avec l'art pictural une approche légitime du psychisme. Par ailleurs, malgré son rejet par les cercles académiques, le Second Empire est une période décisive. La physiognomonie est institutionnalisée, sa transposition littéraire se poursuit et ses aspects populaires et savants agissent sur l'imaginaire des contemporains.
- 33 L'ambivalence du rapport entre le visible et l'invisible est au cœur de l'aliénisme où le médecin se rêve doté d'une seconde vue afin d'observer l'état et le fonctionnement du cerveau. Voir Rigoli, Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 20-22.
- 34 Identifier et classer s'avère indispensable dans les affaires criminelles. Déterminer l'identité devient, surtout sous le Second Empire, une nécessité que fait émerger le progrès technologique. Il permet la circulation des humains grâce au développement des chemins de fer ; toutefois, ce sont les déplacements mêmes qui provoquent des situations anxiogènes où l'identité s'effrite.
- 35 « [L]'histoire de la psychiatrie offre une illustration particulière de l'imbrication des champs scientifique et religieux ». Guillemain, Hervé, « Médecine et religion au XIX^e siècle. Le traitement moral de la folie dans les asiles de l'ordre de Saint-Jean de Dieu (1830-1860) », *Le Mouvement Social*, n° 215, 2006, p. 35.

un moment de réaffirmation du religieux. Cette période correspond à l'affrontement de deux autorités : jusqu'en 1870, le prêtre est le spécialiste de l'âme, mais à partir de 1850, les médecins s'emparent de la question³⁶. L'interaction entre la religion et la médecine se manifeste dans le traitement moral, pratique médicale qui a ses racines dans le domaine religieux et des pratiques « charlatanesques³⁷ ». Philippe Pinel croit que l'environnement peut changer la psychologie et le comportement d'un individu, rejetant l'idée d'incurabilité de la maladie mentale. Le fou est un être humain qu'il s'agit de ramener à la raison à travers la douceur et la parole. Le traitement moral s'oppose au tournant organiciste mais il est appliqué dans les asiles religieux³⁸, et laisse ses traces dans les œuvres fantastiques, telles « La Boîte d'argent, conte fantastique » de Dumas fils. L'intrigue se situe au début du XIX^e siècle, période qui coïncide avec les activités de Pinel. Le chevalier d'Ilo est complètement impassible et ne montre jamais la moindre émotion. À la demande d'une petite société bourgeoise, il est invité afin d'être mis à l'épreuve. Tous s'accordent sur la comédie à jouer afin de le ramener à la raison : son ami propose que « chacun fera une épreuve sur lui, et s'il est ému un instant, si son cœur bat une fois, je perds le pari³⁹ ». Le chevalier est un homme sans cœur au sens propre⁴⁰, l'ayant prêté à un ami. Or, lorsque ce dernier le lui rapporte, d'Ilo l'enterre d'abord, puis remet le cœur dans sa poitrine. Amoureux de la belle Ange⁴¹, il meurt suite à un excès d'émotions. L'œuvre réactualise le débat sur le siège des émotions. Au XIX^e siècle, ce sont entre autres les domaines entre sciences et croyances qui considèrent que le cerveau est le centre des activités mentales. L'interrogation sur les émotions soulève la question du propre de l'homme. Ne pouvant rien ressentir, d'Ilo est comparé à une machine. Le corps apparaît comme un réservoir de pièces, ce qui creuse l'incertitude concernant la définition de l'homme par l'allusion au monstre de Frankenstein. De plus, l'amour est considéré comme une opération chirurgicale, conception très baudelairienne (que l'on songe à « Fusées ») à l'interface de la médecine et des croyances. La condition du chevalier fait réfléchir à la tension entre les choix d'un individu et les

36 Voir Vaillant, Alain et al., *Histoire de la Littérature française du XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires, coll. « Histoire de la littérature française du Moyen Âge à nos jours », [1998] 2006, p. 251-252.

37 Goldstein, Jan, *Consoler et classifier. L'essor de la psychiatrie française* [1987], Le Plessis-Robinson, Synthélabo, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1997, p. 110.

38 « Lorsque, dans les années 1860, la thèse psychiatrique de la dégénérescence devient majoritaire, le traitement moral individuel est minoré, puisque celui-ci se fonde sur la réversibilité du mal par des moyens non organiques. Après cette date, les asiles religieux continuent à pratiquer le traitement moral, qui semble consubstantiel au traitement chrétien de la folie, alors que sa pratique décline dans les asiles laïcs », *ibid.*, p. 47.

39 Dumas, Alexandre (fils), « La Boîte d'argent », in *Contes et nouvelles*, Paris, Michel Lévy, 1853, p. 146. On citera toujours la première édition, sauf si une version ultérieure fait autorité ou si la première édition est introuvable. Quand les interactions entre l'œuvre fantastique et la presse seront au premier plan, on citera la version publiée dans le support médiatique si elle existe. Dans les autres cas, on se réfère à une édition critique récente, accessible et de qualité, sans toutefois négliger les modifications qu'il pourrait y avoir eues d'une version du texte à l'autre.

40 Prendre une expression au sens propre est selon Tzvetan Todorov un procédé typique du fantastique. Or, on trouve cette même idée déjà chez Louis Vax, qui s'intéresse également au sens figuré qui devient le sens propre comme moteur du surnaturel.

41 Son prénom fait de ce personnage une créature éthérée qui n'a pas sa place dans la société des communs mortels. Comme d'Ilo, elle se retrouve donc dans une position marginale, ce qui souligne la porosité entre les catégories de la folie et de la santé.

obligations imposées par la société en posant la question de savoir s'il doit accepter la souffrance. Sa nouvelle sensibilité est si forte que, par compassion pour un chien à la patte écrasée, d'Ilo meurt. Les émotions des personnages sont à l'origine du théâtre thérapeutique, pratique préconisée par Pinel et présentée comme scientifique.

Le traitement moral est le soubassement de l'intrigue. Sa réinvention souligne le décalage entre la théorie pinélienne et son application, et fait de cette pratique un outil de pensée de la folie et de ses conséquences sur la vie sociale. D'entrée de jeu, le narrateur problématise le rapport entre apparence et vérité, instaurant un climat de faux-semblant et d'imposture qui met en place le traitement moral : « [J]e vous dirai que ma baronne était blonde. Vous voyez que je suis conciliant. C'est que je tiens avant tout à ce qu'elle vous plaise, d'autant plus que je ne sais vraiment pas si elle était blonde ou brune⁴² ». Ainsi est justifiée la supercherie qui permet d'influencer une psyché. Pour piéger d'Ilo, personne ne dit la vérité et chacun devient autre en feignant d'être ce qu'il n'est pas. Dans les propos d'Ange transparaît une dimension violente lorsqu'elle jure de « vaincr[e] cette nature⁴³ », violence proscrite par Pinel. Ni elle ni les autres personnages n'aspirent à comprendre d'Ilo ; tous ne veulent que le guérir. Le théâtre thérapeutique crée des situations absurdes lorsque d'Ilo est accusé d'avoir triché au jeu de cartes, pour le mettre en rage, puis prié d'être calme alors qu'il l'est déjà. Tous jouent une comédie afin d'intégrer celui qui est pris pour fou dans la société. Toutefois, d'Ilo invite à renégocier les frontières entre le normal et le pathologique en refusant de se conformer aux convenances. L'échec du traitement moral met sur le premier plan la lucidité du fou. Le chevalier aborde le monde par une logique qui reconnaît les bienfaits d'une vie sans cœur et sans fausseté. Sa logique paraît certifiée par un médecin qui utilise la parole pour comprendre son patient. À première vue, les similitudes entre la mise en œuvre du pari dans le conte de Dumas fils et le traitement moral élaboré par Pinel suggèrent que d'Ilo est fou et a besoin d'un suivi afin d'être intégré dans la société. Le psychiatre et les personnages se servent surtout de la parole (conformément au traitement moral où le langage fonde la relation thérapeutique). La puissance de la parole évoque le mot créateur de Dieu et constitue un principe scientifique : il s'agit de rassurer le patient afin d'établir une relation de confiance entre le fou et le médecin. Néanmoins, les différences avec le traitement moral esquissent un modèle original de la psyché. La figure du médecin est moquée⁴⁴ et les sciences du psychisme sont étroitement liées aux pratiques du passé (l'enterrement du cœur séparément du reste du corps) et aux croyances archaïques. Dès lors, un nouveau rôle est confié à une pratique ambiguë : au lieu de conformer d'Ilo à une norme, c'est Ilo qui parvient à faire comprendre son refus des passions. L'identité se révèle complexe et

42 Dumas, Alexandre (fils), « La Boîte d'argent », in *Contes et nouvelles*, op. cit., p. 137.

43 *Ibid.*, p. 163.

44 « Je crois, moi, que le général voudrait épouser la marquise, que le banquier voudrait épouser la baronne, et que le médecin, si cela arrivait, voudrait soigner la femme du banquier ; mais ceci ne nous regarde pas », *ibid.*, p. 138.

indépendante de la présence ou de l'absence d'un organe. On voit donc que les domaines entre sciences et croyances ambitionnent de répondre aux exigences de la modernité, mais ils réinventent les logiques des croyances populaires.

Interférences des trois domaines de savoirs

De l'essor des sciences de la vie psychique au mitan du siècle, qui coexistent avec des pratiques alternatives, à la crise face au relatif échec de l'aliénisme vers la fin du Second Empire, la littérature fantastique est marquée par le contexte scientifique. Bien que la psychologie, la psychiatrie et la neurologie se construisent pendant une période caractérisée, selon la majorité des contemporains⁴⁵, par le règne de la raison, ces disciplines ne connaissent pas une évolution linéaire. Leur spécificité réside dans la création et l'attestation de l'insolite : par un effet circulaire, elles suscitent toujours plus de questions à mesure que les recherches sont poursuivies. Le Second Empire se profile « comme une phase de transition dans la médecine aliéniste – entre le temps des fondateurs et la constitution professionnelle de la psychiatrie –, mais surtout comme une période de mutation scientifique⁴⁶ ». C'est la fin de la foi en l'homme et en sa perfectibilité⁴⁷, impression que l'aliénisme confirme autant qu'il la construit. Ce domaine est le produit de, et interagit avec, un contexte culturel et scientifique spécifique, modifiant le rapport au réel.

Au début du Second Empire s'impose la dégénérescence dont Bénédict-Augustin Morel est le promoteur. Morel se base sur des conceptions religieuses et anthropologiques. C'est la première tentative d'explication globale de la folie⁴⁸ considérée comme une maladie physique (quoique Morel reconnaisse les séquelles pathologiques de l'alcoolisme ou des mauvaises conditions de vie). Morel adopte une vision théologique de l'évolution de l'homme, créé parfait par Dieu. L'hérédité est la cause principale de la dégénérescence qui rend plausible une apparence de santé mentale derrière laquelle se tapit la déraison. L'hérédité devient un concept large ; le nombre des fous potentiels se multiplie puisque la déviation malade d'un type primitif entraîne la dégradation physique et morale. Morel admire les travaux de Darwin qui invoque aussi l'hérédité comme

45 Comme le souligne pertinemment François Jarrige, le progrès ne fut pas acclamé unanimement par tous. Il importe de ne pas oublier que les craintes ont toujours existé et que la société d'alors ne se divisait pas en sceptiques et en fervents défenseurs. Les attitudes envers les transformations des sciences et, par conséquent, du quotidien dépendent de l'enjeu en question et peuvent changer (*Technocritiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte, 2014).

46 Guillemain, Hervé, *Diriger les consciences, guérir les âmes. Une histoire comparée des pratiques thérapeutiques et religieuses (1830-1939)*, Paris, La Découverte, coll. « L'espace de l'histoire », 2006, p. 105. Cette évolution est également affirmée par Henri Ellenberger (*Histoire de la Découverte de l'inconscient, op. cit.*, p. 274). Pour sa part, Jean-Christophe Coffin cite l'aliéniste Jean-Pierre Falret qui, depuis sa perspective de contemporain, confirme l'impression de passage qui s'opère dans les sciences du psychisme. Coffin, Jean-Christophe, *La Transmission de la folie, 1850-1914*, Paris L'Harmattan, coll. « L'Histoire du social », 2003, p. 100.

47 Voir Andries, Lise, « Introduction », in Andries, Lise (dir.), *Le partage des savoirs. XVIII^e-XIX^e siècles*, Lyon, PUL, coll. « Littérature et idéologies », 2003, p. 7.

48 Voir Quételet, Claude, *Histoire de la Folie de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009, p. 401.

condition de la sélection. Les aliénistes décrivent le « fou comme à la fois victime d'organes malades, et comme une personne fondamentalement responsable du succès ou de l'échec de toute thérapie morale⁴⁹ ».

Le progrès conduit à la résurgence de matériaux anciens : mythes antiques, contes de fées, récits hagiographiques et légendes folkloriques sont des réservoirs de croyances. Il suscite la fascination collective, ce qui lui donne une apparence mythique. La mythologie est un prisme à travers lequel les contemporains abordent le réel angoissant⁵⁰. D'où les résonances mythiques dans les sciences médicales. Leur mise en dialogue sous-tend l'élaboration des modèles de la psyché dans les œuvres fantastiques. Le mythe entretient aussi des rapports étroits avec la légende ; au XIX^e siècle, les deux sont souvent synonymes. Selon Claude Millet, le dispositif légendaire connaît un détraquement pendant les périodes révolutionnaires, ce qui mène à sa psychologisation⁵¹. Le légendaire revitalise autant la création littéraire que la recherche médicale. Par son actualisation, il devient une expérience personnelle. Transposée dans la fiction, celle-ci est porteuse de nouvelles voies de compréhension de la situation de l'homme dans le monde, car les légendes « rendent compte d'une perception confuse du réel⁵² ». Le légendaire enclenche une approche scientifique⁵³.

Le conte est une source et un modèle pour les disciplines scientifiques⁵⁴. Le conte de fées entretient une relation privilégiée avec les expressions du psychisme. Il pose une question ontologique⁵⁵ en utilisant des procédés ou des représentations que l'on retrouve dans les mythes et dans les œuvres fantastiques, tels la métamorphose ou l'animalisation. Le conte mettant en scène un monde instable, il offre la possibilité d'exprimer l'insécurité qui cause les états seconds, et les angoisses contemporaines. Il paraît propice à penser la complexité du psychisme parce qu'il suggère l'enchevêtrement des logiques qui entre en résonance avec la coprésence des discours savants et populaires dans les textes fantastiques.

La maladie constitue un lieu où confluent la littérature, le légendaire et les sciences médicales : elle est « un lien d'échange et de métaphores, un instrument d'analyse et de critique, un écran de projection sur lequel les configurations mythiques se dessinent avec une particulière netteté⁵⁶ ». La médecine, elle, est un domaine aux origines magiques. Elle provoque l'apparition du surnaturel parce que sa conception de la maladie, ainsi que le lexique dont elle se sert pour la

49 Dowbiggin, Ian, *La Folie héréditaire, ou comment la psychiatrie française s'est constituée en un corps de savoir et de pouvoir dans la seconde moitié du XIX^e siècle* [1991], Paris, EPEL, coll. « École lacanienne de psychanalyse », 1993, p. 175.

50 Huet-Brichard, Marie-Catherine, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 2001, p. 132.

51 Millet, Claude, *Le légendaire au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 11.

52 *Ibid.*, p. 90.

53 Voir Narr, Sabine. *Die Legende als Kunstform : Victor Hugo, Gustave Flaubert, Émile Zola*, Munich, Fink, 2010, p. 258.

54 Certeau, Michel de, *L'Invention du quotidien, op. cit.*, p. 120.

55 On consultera Loiseau, Sylvie, *Les Pouvoirs du conte*, Paris, PUF, coll. « L'éducateur », 1992, p. 35.

56 Milner, Max, « Introduction », in Milner, Max (dir.), *Littérature et Pathologie*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'Imaginaire du texte », 1989, p. 7.

penser, renvoie à des forces surnaturelles. Le « mal mystérieux, fantôme terrifiant hanté de puissances ténébreuses⁵⁷ », montre aux aliénistes et aux écrivains la proximité du dérèglement psychique et du surnaturel.

Les œuvres s'emparent aussi du transformisme, pensé par Lamarck et Darwin. Il s'agit alors d'un mythe qui s'est constitué en science⁵⁸. Les procédés de variation et de sélection, tels qu'ils sont expliqués par ce dernier, montrent que la science donne le coup d'envoi aux questions sur l'intériorité en même temps qu'elle fait ressurgir des figures folkloriques. Dans « L'Araignée-crabe » d'Erckmann-Chatrian, les eaux thermales de Spinbronn (toponyme proleptique) attirent de nombreux visiteurs. Toutefois, sa bonne réputation est en péril lorsque la source régurgite des ossements qu'un savant date de l'ère antédiluvienne. La disparition d'une fille encourage le protagoniste, Christian Weber, à interroger Agathe, un médium qui, dans une situation évoquant une séance d'hypnotisme, apprend à son public effaré qu'un animal gigantesque vit dans la caverne. Une explication scientifique est avancée pour rendre compte des événements : l'araignée-crabe s'est adaptée aux conditions climatiques. Les théories de la métamorphose laissent leurs traces dans le conte où elles interfèrent avec des croyances et des superstitions. L'histoire d'Arachné la tisseuse transformée en araignée fait de cet animal un être mystérieux. La transformation de la femme en animal fournit aux écrivains des motifs stimulants dont ils déclinent les implications psychologiques à l'ère de la théorie de l'évolution. La métamorphose constitue un modèle pour penser l'identité humaine. La métamorphose est un procédé quasi magique et un concept scientifique ; vivement débattue, l'évolution est anxiogène autant qu'elle stimule l'imagination. Christian Weber illustre la peur de l'animalité de l'homme et des conséquences sur la psyché. Son patronyme le lie étroitement à l'araignée (« Weber » en allemand signifiant « tisseur »), ses vêtements évoquent des animaux et il semble tenir davantage à ses insectes qu'à ses malades. Celui qui traque le coupable et la bête monstrueuse ne sont pas diamétralement opposés. Tout se passe comme si l'on ne pouvait comprendre que le monstre auquel on ressemble. La proximité de l'humain et de l'animal renvoie à la fois au mythe, à la métempsychose et aux sciences de la vie psychique. Elle rend manifeste la superposition des explications qui s'éclairent mutuellement. Le légendaire et les croyances portant sur l'araignée malfaisante rendent possible une pensée de l'espace du dedans. « Ce qui fascine, c'est le monstre présent, bien plus que le savoir sur le passé et l'évolution des espèces⁵⁹ ». La bête qui effraie est moins celle tapie dans la caverne que celle qui se cache en l'homme. L'araignée-monstre illustre une sorte de transformation dégénérée et, en ce sens, le manque de contrôle de l'homme sur les forces de la nature. Le duo lorrain enchevêtre les discours légendaire, populaire et scientifique

57 Ey, Henri, *Naissance de la Médecine*, Paris, Masson, 1981, p. 7.

58 Brunel, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, coll. « Les Massicotés », 2003, p. 56.

59 Le Guennec, Jean, *Raison et Déraillement dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2003, p. 80.

en réinterprétant la théorie évolutionniste.

Les fictions partent de la science aliéniste pour s'en éloigner ensuite afin de « développe[r] leur argumentation et crée[r] une poétique nouvelle⁶⁰ ». Cet emploi inédit de l'aliénisme passe par la mise en forme esthétique de ses éléments suggestifs. La psychologisation du fantastique, qui fait évoluer le genre vers l'intériorisation, va de pair avec les renouvellements dans les sciences psychiques.

1.2 La littérature fantastique, une fiction épistémologique

Lieux et détenteurs modernes du savoir

L'interconnexion des sciences médicales, des arts et des croyances conduit les écrivains à insister sur la persistance du mystère dans l'exploration du psychisme ; leurs œuvres cherchent de nouveaux lieux où le savoir sur l'espace du dedans peut se déployer, et en esquissent des modèles alternatifs. Les lieux dédiés à la vulgarisation des connaissances sont des lieux fantasmatiques remettant en question des certitudes, plutôt que des lieux d'apprentissage et d'enrichissement intellectuel. « Ouaphrès » d'Ernest d'Hervilly raconte l'amitié singulière entre Walter Hontsort et la statue d'un fonctionnaire nommé Ouaphrès de l'époque saïtique⁶¹. Walter se comporte envers la statue comme si elle était vivante, ils conversent et se communiquent leurs émotions. Il ressemble à son meilleur ami par son apparence de momie, par son statut de fonctionnaire et par son âge incertain. Le narrateur, d'abord étonné par le comportement étrange de Walter qu'il prend pour un fou, finit par être convaincu qu'il y a de la vie en Ouaphrès. Mais cette vie fantastique cesse avec la mort de Walter. En retournant au Louvre où se trouve la statue, le narrateur constate avec effroi : « L'âme d'Ouaphrès est morte !⁶² ». Certains indices parlent en faveur d'une hallucination tandis que d'autres contredisent cette explication. L'œuvre s'approprie les lieux du savoir révélateurs de la psyché par un jeu de dédoublements et de pénétrations.

Le conte s'ouvre sur la comparaison des publics des bibliothèques de Sainte-Geneviève et de la rue de Richelieu. C'est à la première que se rend régulièrement le narrateur qui y rencontre Walter. Sainte-Geneviève est décrite de manière indirecte, à travers les savants studieux qui la fréquentent, et en la distinguant de la bibliothèque de la rue de Richelieu. Elle semble se dérober à la connaissance et résister à sa saisie par la raison. Cette résistance la rend ambiguë par rapport à sa

60 Ponnau, Gwenhaël, *La Folie, op. cit.*, p. 50.

61 Ernest d'Hervilly s'est probablement inspiré de la statue du scribe accroupi, découverte par Auguste Mariette et exposée au Louvre dès le début du Second Empire. Alors que le scribe est anonyme, le conte lui donne un nom et un nouvel ancrage. Le regard inquiétant du premier, qui a effrayé les visiteurs du musée et souligné le côté mystérieux de la réalité, est transposé dans le conte à travers les yeux éloquents d'Ouaphrès.

62 Hervilly, Ernest d', « Ouaphrès », *Paris Magazine grand journal*, 19 mai 1867, p. 8.

vocation d'être un lieu de transmission du savoir. On ne connaît pas les domaines de recherche du narrateur et de Walter et ne les y voit pas acquérir du savoir par les livres. Tandis qu'à Sainte-Geneviève règne le silence, la bibliothèque Richelieu se caractérise par le bruit et le mouvement. Cependant, une partie du public fréquente les deux bibliothèques : d'entrée de jeu, le conte fait comprendre que les oppositions absolues n'existent qu'à la surface et fait réfléchir aux rapports invisibles au premier coup d'œil. À travers un lieu symbolique dédié aux savoirs et à leur vulgarisation, le conte anticipe l'installation de rapports insolites entre les personnages qui ouvre sur la dimension psychologique.

Avant même de mettre en scène l'amitié millénaire entre Walter et Ouaphrès (détail semant le doute sur l'identité de Walter, momie ou aliéné⁶³), la description du Louvre brouille les frontières entre l'animé et l'inanimé, posant ainsi la question ontologique. Le musée et la salle hébergeant les antiquités égyptiennes sont évoqués par le champ lexical du seuil et du passage : « [N]ous arrivâmes, après avoir *franchi* la cour du Louvre, à *la porte* du Musée égyptien [...] nous nous trouvions dans la grande salle du rez-de-chaussée [...] que *gardent*, calmes et pensifs, deux gigantesques sphinx⁶⁴ ». La salle est un espace liminaire, aux frontières de l'intériorité. Le musée renvoie à d'autres lieux, à la bibliothèque (où le savoir est communiqué à travers des objets provenant parfois d'un autre temps⁶⁵) ainsi qu'au cimetière. Il fait aussi référence à Walter par le terme de sphinx⁶⁶ et les deux sphinx se faisant face au Louvre. Le texte rapproche le personnage et le lieu : entrer dans la salle du musée signifie entrer dans la psyché de Walter. Les démultiplications du musée font écho à celles du protagoniste, exprimant sa fragmentation intérieure.

Les personnages sont intimement liés aux lieux du savoir présents dans le texte : Walter vient tous les jours au musée pour saluer son ami ; lui et le narrateur se voient essentiellement à la bibliothèque ou au Louvre. Ces êtres n'existent qu'à travers ces lieux et en ces lieux (Walter est appelé « mon ami tacite de la Bibliothèque⁶⁷ » ou « rat de bibliothèques⁶⁸ ») qui prennent le dessus sur les personnages qui se figent alors que ceux-là s'animent et provoquent un effet sur l'homme.

63 « – Vous connaissez-vous depuis longtemps ? – Depuis dix ans. Mais notre amitié, basée sur une similitude de positions, date de plus loin que cela. Ouaphrès est pourtant un très-ancien [*sic*] ami, un ami de quatre mille ans ! » (Hervilly, Ernest d', « Ouaphrès », *Paris Magazine grand journal*, *op. cit.*, p. 8). La figure du savant immortel ayant peut-être vécu en Égypte ancienne avec laquelle un lien est établi par le biais d'un objet précieux se trouve déjà chez Théophile Gautier en le personnage de l'antiquaire dans « Le Pied de momie ».

64 *Idem*. Italiques ajoutées.

65 La proximité de la bibliothèque et du musée évoque l'Alexandrie mythique où les deux n'étaient pas séparés. Jacob, Christian, « Mondes lettrés : fragments d'un abécédaire », in Jacob, Christian, et Wiewiorka, Annette, *Imaginaires des Bibliothèques*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2012. Source numérique : <https://books.openedition.org/pressesenssib/1203>. Par ailleurs, le Louvre héberge une bibliothèque depuis la fin du XVIII^e siècle. Le musée et la bibliothèque invitent au voyage et à la rêverie ; tout en proposant des mises en perspective et le dialogue des connaissances, ils restent des lieux du mystère. Philippe Hamon souligne que « n'importe quel lieu public, dans la littérature du XIX^e siècle, a tendance à se transformer en musée ». Hamon, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », [2001] 2007, p. 84. Ainsi, le personnage, le texte et le musée fusionnent.

66 Hervilly, Ernest d', « Ouaphrès », *Paris Magazine grand journal*, *op. cit.*, p. 7.

67 *Ibid.*, p. 7.

68 *Idem*.

Le Louvre est un « paradis des yeux et de la pensée⁶⁹ » ; il stimule le sens de la vue et une activité psychique qui, d'après le narrateur, pourraient provoquer l'animation d'Ouaphrès : « À ma grande stupéfaction, soit par un effet du jour tantôt voilé, tantôt brillant qui l'éclairait, soit par la suite de la fatigue de mon œil, je vis pleinement la figure sombre prendre un aspect plus riant, et d'imperceptibles mouvements de muscles semblaient varier l'expression de sa physionomie⁷⁰ » ; « [e]xplique qui pourra cette hallucination extraordinaire, mais dès que nous le regardions avec fixité, surtout vers la fin du jour, nous voyions distinctement le coin extérieur de ses paupières épaisses s'abaisser par clins rapides⁷¹ ». On comprend pourquoi c'est au Louvre qu'une amitié aussi étrange, qui est presque une relation amoureuse transgressive et exclusive⁷², peut se déployer. La bibliothèque et le Louvre sont deux fontaines de Jouvence, lieux du légendaire et des valeurs atemporelles (« le beau, le vrai et le grand⁷³ ») en décalage avec les allusions à la maladie, à la mort et à la violence. Pendant une période de « floraison muséale⁷⁴ », l'auteur prend la bibliothèque et le musée comme point de départ vers quelque chose d'inédit. La salle des antiquités au Louvre devient un endroit « tout autre que paisible, habité par tous les conflits du temps présent⁷⁵ ». Le conte tisse des liens entre l'espace mental et les lieux du savoir. En visitant une salle dédiée au passé, le conte envisage l'aperçu d'une conscience ébranlée. La transformation des lieux implique la transformation des savoirs possibles ; ainsi, les œuvres créent de nouveaux outils pour accéder à l'intériorité à travers les lieux reconfigurés. Le Louvre devient le lieu d'interrogations sur le psychisme ; le fantastique confronte le savoir et le mystère qui construisent des lieux hybrides plutôt que contradictoires. Les œuvres prennent en charge les lieux et leur imaginaire en les recodant. Elles esquissent dès lors un rapport étroit entre les espaces physiques et mentaux, les deux étant construits par des discours divers. L'espace littéraire est un champ expérimental ouvert et décloisonné, ce qui fait du fantastique un lieu d'observation propice de la psyché humaine.

Alors que le Louvre est un lieu savant, la foire appartient à la sphère populaire. À l'exemple de la fête foraine, on voit qu'un lieu ancien peut revêtir une fonction nouvelle en rapport avec l'identité. Au milieu du siècle coexistent deux grands modèles de diffusion de connaissances par l'imprimé : les dictionnaires d'une part, qui prennent la forme d'encyclopédies méthodiques consacrées à un domaine particulier ou de manuels (dont les manuels Roret constituent un exemple

69 *Ibid.*, p. 8.

70 *Idem.*

71 *Idem.*

72 « Il a eu ses ambitions irréalisées, ses espérances déçues, comme moi. Il a été ignoré, oublié, compté pour rien, comme moi encore. C'est pourquoi je l'aime » (*idem*), explique Walter. Pour ne pas contrarier son ami, il a renoncé à un mariage : « Ouaphrès, à qui je contai le cas, n'eut pas du tout l'air content. Il me dit, sans détours, qu'il prévoyait son abandon prochain. Bref, il me donna cent autres bonnes raisons et me convainquit. Je suis resté garçon », *idem*.

73 *Idem.*

74 Guillerme, Jean-Pierre, « Les maisons de l'art. L'imaginaire du musée de peinture au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 112, 2001, p. 32.

75 *Ibid.*, p. 31.

impressionnant) ; les almanachs d'autre part. Alors que les premiers sont des formes modernes issues du positivisme, les derniers constituent un objet éminemment populaire par leur circulation et par leur contenu. Malgré les tentatives de jeter le discrédit sur l'almanach, ses connaissances sont considérées comme utiles par ceux qui le consultent⁷⁶. Son caractère composite⁷⁷ témoigne de la « volonté de maîtrise de la nature, du corps et du temps par des savoirs jugés comme élémentaires et fondamentaux⁷⁸ ». Cette hybridité renvoie triplement à la modernité, le fantastique psychologique affichant volontiers la sienne, générique ou autre ; le support médiatique est une mosaïque mettant en rapport les discours et les pratiques ; l'interrogation sur l'intime, quant à elle, émerge dans le fantastique à travers le réinvestissement d'éléments populaires et savants.

Les écrivains tentent de comprendre l'homme par le biais de l'art. L'artiste pose la question de la proximité des états psychiques et engage des réflexions sur les détraquements psychologiques de l'homme⁷⁹. La description d'une œuvre d'art paraît « favorisée voir conditionnée par un état psychologique particulier⁸⁰ » parce que l'artiste travaille dans un lieu presque magique, l'atelier, et parce qu'il pense le passage du regard à la connaissance. Prédisposé à la folie, l'artiste a un fonctionnement psychique particulier (dans le cas du peintre, « ce qui rend cette aliénation possible, c'est le pouvoir qu'a l'image peinte de capter les apparences et de permettre ainsi le passage d'une identité à une autre⁸¹ »). Donnant accès à un autre monde, l'artiste pose une question épistémologique. La musique peut être un vecteur de pensée de la création, de l'imagination et de la thérapie des pathologies mentales⁸². Elle stimule les émotions et, « en permettant à l'artiste d'oublier sa condition d'homme et de s'échapper de sa prison terrestre, constitue une expérience des limites enivrante mais possiblement dangereuse, voire mortifère⁸³ ». Ce rôle dramatique et

76 La question du partage des publics se pose : les contemporains ont pu consulter à la fois les dictionnaires et les almanachs, et les rencontrer ensemble dans leur quotidien. Les deux types de publications se complètent et paraissent utiles, proposant chacun une manière de rendre compte du monde.

77 Lüsebrink, Hans-Jürgen, « La littérature des almanachs : réflexions sur l'anthropologie du fait littéraire », *Études françaises*, n° 3, vol. 36, 2000, p. 48.

78 *Idem*.

79 Selon Max Milner, « le peintre et le sculpteur, ayant affaire avec le visible, paraissent plus dangereusement exposés non seulement à cette perte de contact avec le réel qui caractérise plus ou moins toutes les formes d'aliénation (l'écrivain et le musicien le sont encore davantage), mais à la tentation de mettre à la place de ce réel un réel autre, qui les absorbe et les hallucine ». Milner, Max, « Le peintre fou », *Romantisme*, n° 66, 1989, p. 5. Hoffmann et Poe se servent de cette figure pour problématiser la psyché. Les discours sur les artistes font coexister le surnaturel et la pathologie et soulignent la proximité de la folie et du génie que Moreau de Tours considère comme une névrose. Grauby, Françoise, *Le corps de l'artiste. Discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIX^e siècle*, Lyon, PUL, 2001, p. 28.

80 Spandonis, Sophie, « De "paraphrase" en "hallucination" : réflexions sur l'*ekphrasis* chez Jean Lorrain », in Auraix-Jonchière, Pascale (dir.), *Écrire la Peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et Romantismes », 2003, p. 206.

81 Milner, Max, « Le peintre fou », *Romantisme*, *op. cit.*, p. 8.

82 Dans les institutions asilaires, la musique est toutefois une cure miraculeuse qui se situe entre la magie et les sciences médicales parce que son fonctionnement échappe aux médecins. Starobinski, Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2012, p. 117.

83 Lelièvre, Stéphane (éd.), *Lettres et musique. L'alchimie fantastique. La musique dans les récits fantastiques du romantisme français (1830-1850)*, Château-Gontier, Éditions Aedam musicae, coll. « Musiques XIX^e-XX^e siècles », 2015, p. 17.

révélateur de la musique qui donne accès à l'inconscient par son envoûtement⁸⁴ ressort dans « Le Violon de Paganini. Nouvelle italienne », de Kuntz de Rouvaire. Le protagoniste, Paganini, conclut un pacte avec le diable. En échange de son âme, ce dernier lui offre vingt ans de succès et un talent inégalé, rendu possible par l'âme de sa maîtresse qui anime le violon. Paganini accepte et, le temps écoulé, le violoniste meurt. Or, la nouvelle réinvente la figure historique, proposant une lecture du génie de Paganini.

Paganini est inscrit dans des représentations folkloriques : il serait un suppôt du Malin, voire le diable en personne⁸⁵. L'œuvre s'attelle à brouiller les différences entre le musicien et son visiteur nocturne. Les yeux de Paganini sont « enflammés⁸⁶ » et c'est le diable qui nomme Paganini pour la première fois dans le texte, comme si le musicien était sa création. Après avoir pris connaissance des détails du pacte, Paganini justifie la vente de l'âme, comportement que l'on attend du diable qui, cependant, n'a pas besoin de convaincre le musicien. Celui-ci se tente lui-même, et les questions qu'il pose sont purement rhétoriques, Paganini ayant déjà la réponse en lui. Le diable en dandy (« la porte de sa chambre s'ouvrit, et un étranger, bien ganté, en habit noir, bien parfumé de la tête aux pieds, – se présenta le chapeau à la main⁸⁷ ») souligne l'enchevêtrement des oppositions qui crée une tension. Le diable est discrètement présent dès le départ. Les termes le décrivant (étranger, noir, parfumé) le précèdent dans le texte, comme si le diable était moins une figure qu'une idée. Le diable flatte sa victime pour mieux la piéger, correspondant en cela à ses représentations populaires. Toutefois, il connaît une actualisation par les réflexions matérialistes qu'il avance concernant le statut du musicien sans ressources, et surtout par la manipulation de l'intériorité de Paganini. Le diable agit sur son état d'âme. Le brouillage des oppositions entre les personnages ainsi qu'entre les représentations folkloriques et leurs actualisations est renforcé par la juxtaposition des oppositions. La maison de Paganini est « sombre, d'apparence misérable, aux murs lézardés, aux fenêtres brisées, où s'allie cependant une grande richesse architecturale aux ruines les plus repoussantes⁸⁸... ». Cela introduit une réflexion sur la folie. En effet, « la virtuosité a très tôt paru suspecte de facilité à beaucoup, symptôme de dégénérescence⁸⁹ ». Avant que le diable ne se présente, Paganini affiche des signes d'un trouble mental (« On dirait un fou, se livrant aux excentricités, aux élucubrations musicales les plus fantastiques, – tellement le front de l'artiste ruisselle, tellement ses doigts crochus s'enfoncent sur le violon⁹⁰ »). L'isotopie des nerfs (la crise

84 Longre, Jean-Pierre, *Musique et Littérature*, Paris, Lacoste, coll. « Parcours de lecture », 1994, p. 74.

85 « L'association du diable et de la virtuosité était, depuis longtemps, un lieu commun mais elle connut un regain de vigueur avec l'apparition de Paganini ». Rybicki, Marie-Hélène, *Le Mythe de Paganini dans la presse et la littérature de son temps*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014, p. 153.

86 Rouvaire, Kuntz de, « Le Violon de Paganini. Nouvelle italienne », *Revue méridionale*, 24 mars 1861, p. 2.

87 *Ibid.*, p. 3.

88 *Ibid.*, p. 2.

89 Bordas, Éric, « Ut musica poesis ? Littérature et virtuosité », *Romantisme*, n° 128, 2005, p. 111.

90 Rouvaire, Kuntz de, « Le Violon de Paganini. Nouvelle italienne », *Revue méridionale*, 24 mars 1861, p. 2. La forme particulière des doigts du musicien renforce son aspect diabolique, contribuant au brouillage des frontières entre l'humain et la figure surnaturelle. La figure du diable reste attachée à son imaginaire populaire mais présente

nerveuse, les doigts nerveux) mobilise les recherches sur les voies nerveuses dans le cadre de la spécialisation de la neurologie. Pinel considère la folie comme une affection du système nerveux. La spécificité des aliénistes du Second Empire est de « penser la dégénérescence comme un processus de dissolution ou d'atrophie du système nerveux⁹¹ ». Paganini semble monomane parce que le rêve de la gloire l'accompagne depuis son enfance. Il ne se maîtrise pas, et c'est de cet état que naît la suggestion. Il rêve d'un grand public qui lui applaudit et imagine qu'il dicte à la foule les émotions et la conduite qu'il désire. Le désir faustien du contrôle des masses possède le musicien dont la présence a un effet quasi pathologique sur la psyché de l'auditoire. La musique est l'outil qui soutient l'exercice de pouvoir à distance. L'écrivain repense les rapports de la musique et du psychisme à l'aune des avancées contemporaines en matière d'hypnotisme.

L'affaiblissement de la volonté et de la maîtrise de soi entraîne l'animation du violon. Lorsque Paganini joue, l'instrument crie et gémit. La texture sonore plaintive du violon se teinte de surnaturel, renforcé à travers la transformation en objet sacré (l'instrument est « comme un saint dans une niche, et soigné comme une relique précieuse⁹² »). Le texte joue avec la réputation sulfureuse du violon, joué souvent par les bohémiens. L'« âme du violon » déploie sa puissance fantastique et confronte la piste surnaturelle à la pensée de l'intériorité. Placée dans la caisse de résonance, elle influe sur le son de l'instrument. La nouvelle prend le terme au sens propre pour proposer un modèle de l'intériorité du musicien. Elle mêle les deux lectures qui fonctionnent ensemble : celle du diable qui offre à Paganini la gloire, et celle d'un talent qui a toujours été là et qu'il fallait encourager. Ainsi, l'œuvre s'interroge sur le déchirement intérieur qu'elle communique à travers l'usage abondant de tirets, d'alinéas et de chapitres qui la fragmentent. Cette fragmentation se transforme dans les textes fantastiques en expression pertinente d'une conscience ébranlée.

Des certitudes bouleversées au moi émiété

Dans le cadre de l'organisation nouvelle du savoir au XIX^e siècle, les œuvres soulignent la centralité du doute. Le doute est constitutif des sciences du psychisme et de l'identité humaine. Il engendre l'envie de créer et de trouver des possibilités d'expression de l'intériorité. Le fantastique psychologique peut aiguiller l'homme vers des connaissances ; c'est une fiction herméneutique qui

une apparence modernisée.

91 Doron, Claude-Olivier, « Dégénérescence et dissolution du système nerveux. Modèle neurologique et catégories psychiatriques à la fin du XIX^e siècle », *Les Cahiers du Centre Georges Canguilhem*, vol. 7, n° 1, 2018, p. 14. Toutefois, l'importance des nerfs n'est pas propre au XIX^e siècle : l'essor de la neurologie est le résultat du déclin de la théorie des humeurs, comme l'explique Yorgos Dimitriadis (« Affection ou participation psychosomatique du cerveau. Histoire d'un concept heuristique », *PSN*, vol. 10, n° 1, 2012, p. 65). La nouvelle articule le fantastique aux sciences de la vie psychique ; toutefois, le discours des neurologues se situe lui-même entre la science médicale et la littérature (voir Lambert, Hervé-Pierre, « Neurologie et littérature, à l'époque de la neuroculture », *Neurosciences, arts et littérature*, n° 11, 2012. Source numérique : <https://epistemocritique.org/neurologie-et-litterature-a-lepoque-de-la-neuroculture/>).

92 Rouvère, Kuntz de, « Le Violon de Paganini. Nouvelle italienne », *Revue méridionale*, 24 mars 1861, p. 2.

propose des savoirs proprement littéraires, mais son rôle n'est pas que cathartique. Les œuvres s'expriment sur le psychisme à travers les connaissances suggérées et le langage du texte qui « en sait et en dit plus que le personnage⁹³ ». Elles dotent les procédés littéraires, stylistiques ou poétiques de sens inédits : les solutions apportées à l'exploration de la vie intérieure sont à la fois scientifiques, folkloriques et artistiques.

Le personnage au moi émiété souffre d'une identité éclatée. La violence et la douleur qu'implique cet état renvoient à une dimension métaphysique où les rêves brisés et les stabilités ébranlées causent des symptômes pathologiques physiques et mentaux. Les textes créent ainsi des rapports étroits entre les intégrités physique et mentale. Le moi paraît émiété quand il ne peut pas être circonscrit, localisé ou appréhendé dans son intégralité. Ce moi patchwork montre les conséquences d'une identité éparpillée qui entre en résonance avec « un monde médiatique émiété⁹⁴ ». « L'Île des brouillards », conte publié par Bénédic-Henry⁹⁵ Révoil en 1865, raconte comment le héros Fernando de Ulmo parvient par hasard à visiter l'île légendaire de Saint-Brandan. Cependant, de retour dans son pays natal, cent ans se sont écoulés et tout le monde le prend pour fou. Au travers de cette expérience mystérieuse, l'œuvre pense ses conséquences sous forme de déchirement identitaire qui fragmente le personnage. Dès le titre évocateur, cette île fantôme met en place des indices de la complexité du psychisme. Isolée, difficile d'accès, l'île est un lieu qui stimule l'imagination et évoque le danger et la solitude. De ce fait, elle peut fonctionner comme la métaphore d'une part de la conscience que l'homme n'atteint pas facilement, et comme un espace propice à la confrontation à soi-même. Le brouillard, phénomène naturel qui peut se teinter de surnaturel, crée une ambiance lugubre et provoque la peur en l'homme dont il obstrue la vision. Ce dernier doit admettre qu'il vit à la merci des forces incontrôlables car ses sens insuffisants ne lui permettent pas de se repérer, ni au sens géographique, ni au sens métaphysique du terme. La fragilité de l'identité humaine se trouve ainsi problématisée. L'île se multiplie par ses nombreux toponymes. Outre Saint-Brandan et l'île des brouillards, on la met en rapport avec le légendaire et les croyances en la nommant « Éden inconnu⁹⁶ » et en faisant allusion à des lieux imaginaires comme le pays de Cocagne (que l'île évoque par ses richesses et sa flore abondante) ou l'Utopia⁹⁷

93 Bayard, Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, PUF, coll. « Paradoxe », 1994, p. 115.

94 Pinson, Guillaume, *L'imaginaire médiatique. Histoire et fiction du journal au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2012, p. 31.

95 Le prénom est orthographié « Henri » dans le sommaire ; on adopte l'orthographe « Henry » de la signature. Voir aussi notre article « Quand une nuit compte cent ans : la vitesse du temps qui passe », *À l'épreuve*, n° 6, 2019. Source numérique : <http://alepreuve.org/content/quand-une-nuit-compte-cent-ans-la-vitesse-du-temps-qui-passe>.

96 Révoil, Bénédic-Henry, « L'Île des brouillards », *Le Siècle illustré*, 25 janvier 1865, p. 886.

97 Au fur et à mesure que le protagoniste explore l'île dont il rêve depuis longtemps, on découvre des détails en désaccord avec l'image pacifique et paradisiaque du lieu : les habitants sont armés et de nombreuses gardes et de postes de contrôle sont à franchir avant de parvenir au château-fort. Ce lieu éminemment hybride, à la fois utopie et dystopie, fait comprendre que certaines caractéristiques angoissantes ne se découvrent pas du premier coup d'œil. Comme Fernando est destiné à l'île avec laquelle il a des traits en commun, le conte permet de transposer ces aspects sur le plan psychologique du héros où ils fonctionnent comme une allusion aux côtés sombres existant en chacun.

de Thomas More. Ce lieu constitue un espace syncrétique de lieux mythologiques. L'île abrite le jardin des Hespérides et coïncide même en plusieurs points avec la mythique Atlantide. La multiplication se joue également sur le plan de l'intertextualité : les références à *The Tempest* de Shakespeare⁹⁸ ou à *Don Quichotte* de Cervantès⁹⁹ rendent l'île insaisissable. La multiplication prépare l'émiettement du moi.

Le narrateur développe la multiplication d'un élément spécifique de l'île par la présentation ambiguë de ses sources dont il ne cite que des bribes. D'un côté, il s'appuie sur des sources afin de rendre la description de l'île vraisemblable ; de l'autre, il rend ses sources suspectes en ne les nommant pas. Ainsi, il occupe une position déroutante entre la crédibilité et la décrédibilisation. Cette ambiguïté fait référence à l'identité du protagoniste. Seuls ceux qui sont dignes ont le droit d'accoster à l'île réservée aux favorisés du ciel. Ces êtres d'exception se marginalisent par ce privilège ; or, l'une des figures mises à l'écart en raison d'un savoir qu'elles sont seules à posséder est le fou. Le portrait de Fernando montre un personnage ambivalent qui réunit des éléments de personnalité et des traits de caractère divers. C'est un jeune homme de haut rang à « l'imagination romanesque¹⁰⁰ ». Il est présenté comme un personnage d'exception¹⁰¹, mais est décrédibilisé par la vivacité de sa faculté mentale qui l'éloigne du réel, d'autant plus que l'île est « le jour, l'objet unique de ses pensées, et la nuit celui de ses rêves¹⁰² ». Il paraît obsédé par ce lieu mystérieux. L'île est une construction mentale vampirique qui « s'empare de son esprit¹⁰³ » et corrompt ses relations avec autrui, remplaçant la passion amoureuse. Le champ lexical de la richesse et de l'excès est employé à la fois pour l'île et pour le héros, ce qui renforce leur lien et nourrit l'idée que Fernando est fait pour ce lieu, car non seulement il le désire, il en a aussi besoin pour trouver sa place dans le monde. Fernando décide de se rendre à la limite de la terre alors connue ; il se propose de franchir un seuil qui sera aussi celui qui sépare son identité connue d'une part inconnue, inquiétante et émiettée. Il coupe les liens avec son passé, avec ce qui le distingue et le caractérise, pour laisser sa première vie derrière lui (le riche vend tout ce qu'il possède pour adopter une nouvelle identité ailleurs, mais il prévoit tout de même de retourner au Portugal). Son départ détermine la fragmentation de son identité. La fête à laquelle les aventuriers sont conviés affiche ses similitudes avec le carnaval ; or, il s'agit d'un événement particulier qui met à mal les repères identitaires en

98 « C'est aussi dans cette île que régnait l'enchanteur Cycorax, au moment où Prospero et sa jeune fille Miranda furent jetés sur les côtes ». Révoil, Bénédic-Henry, « L'Île des brouillards », *Le Siècle illustré*, 25 janvier 1865, p. 886.

99 « Toutes ces déceptions avaient peu à peu dérangé les facultés du pauvre hidalgo », *ibid.*, 8 février 1865, p. 919. Pour un maximum de clarté en cas de plusieurs livraisons, les dates de publication seront indiquées.

100 *Ibid.*, 25 janvier 1865, p. 887.

101 « Personne, mieux que don Fernando, ne savait disputer le prix de la joûte [*sic*] ou du jeu de bague. Nul, mieux que lui, ne montrait plus de force et d'audace, dans les combats de taureaux. Aucun poète [*sic*] ne savait écrire des madrigaux plus galants que les siens en l'honneur des charmes d'une noble dame », *ibid.*, 28 janvier 1865, p. 894. Il partage ce caractère exceptionnel avec l'île.

102 *Ibid.*, 25 janvier 1865, p. 887.

103 *Idem.*

raison du port des masques et de la confusion des classes et des sexes¹⁰⁴. Un autre moment de doute sur l'intégrité du moi se présente lorsque Fernando erre dans un labyrinthe de salons et d'appartements. Le labyrinthe mythologique réunit les oppositions et cache un horrible secret ; dans le conte, il devient un outil de représentation de l'identité qui recèle des aspects insoupçonnés. Le périple géographique et spirituel mène à la découverte d'une identité fragile. Ce conte permet de se rendre compte de la variété des formes et des manifestations du savoir sur l'intériorité.

Dans les œuvres, le savoir est problématisé dans une perspective interrogative. La littérature « crée des monstres épistémologiques¹⁰⁵ » qui proposent des pistes fictives aux préoccupations réelles. Bien que ces pistes ne soient valables que dans les œuvres qui les proposent, le lecteur développe des compétences dans la compréhension de l'intériorité, et acquiert des savoirs et des outils. Alors que d'autres formes littéraires, telles le roman psychologique ou le roman sentimental, proposent aussi des modèles de l'intériorité, le fantastique suscite un engouement tout particulier. La manière dont il pense l'homme semble plus saisissante, complexe et ouverte à des idées novatrices. L'œuvre propose – telle une étude de cas¹⁰⁶ – une illustration sous forme de récit afin de rendre visible et intelligible un aspect du psychisme. Les modalités d'intégration des savoirs dans le fantastique se déclinent en trois mouvements : l'identification d'un élément comme source de connaissances ; la reconstitution et la réorganisation de ce savoir ; les formes novatrices que l'incorporation peut revêtir. Par son auto-réflexivité et l'interaction des domaines de savoirs, le fantastique psychologique est à la fois objet et outil de connaissance. Il remet en question la possibilité de connaissance par les sens en même temps qu'il construit un savoir différent. Les théories énoncées sont parcellaires et se communiquent dans une œuvre de fiction diffusée souvent par un support mosaïqué. Néanmoins, en assumant pleinement ces ambiguïtés, les œuvres tentent de trouver des expressions de l'intériorité. Les connaissances induites dans les œuvres acquièrent dès lors un statut propre au genre : le fantastique ne songe pas à rivaliser avec la science, ou à élever celle-ci en critère d'évaluation de la matière folklorique. Il produit en premier lieu non du savoir, mais une littérature qui peut en communiquer ou en faire naître. Cela revient à reconnaître au fantastique un pouvoir heuristique, faisant émerger un savoir neuf qu'il met autant à l'épreuve que celui des discours dans lequel il puise.

Les œuvres fantastiques signalent leurs réflexions sur l'espace du dedans par des mots et des motifs clefs, des lieux, des personnages, des scénarios ou des ambiances. On peut distinguer trois types de manifestations des savoirs : les œuvres qui abordent ouvertement l'intériorité ; celles où les

104 Qui plus est, ce récit est publié pendant la période du carnaval (selon le calendrier mobile).

105 Séginger, Gisèle, « Introduction », in Matsuzawa, Kazuhiro, et Séginger, Gisèle (dirs.), *La Mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses universitaires, coll. « Formes et savoirs », 2010, p. 14.

106 Voir les travaux de Bertrand Marquer sur l'étude de cas, notamment « Nosographies fictives. Le récit de cas est-il un genre littéraire ? », in Weber, Anne-Gaëlle, (éd.), *Belles Lettres, sciences, littérature*. Ouvrage électronique sur *Épistémocritique*, 2015. Source numérique : <https://epistemocritique.org/nosographies-fictives-le-recit-de-cas-est-il-un-genre-litteraire/>.

connaissances paraissent obliquement ; celles qui semblent écarter le psychisme mais en parlent tout de même. Dès lors, les œuvres obéissent à un code spécifique, par exemple le surgissement. Les retournements de la situation et le surgissement du mystère constituent une manifestation de l'inconscient, tout comme le retour du passé et l'affrontement de deux logiques qui y renvoient¹⁰⁷. À l'exemple du « Bouquet de l'écorché, conte fantastique », publié par Adrien Robert, on voit comment les pratiques populaires peuvent être repensées dans le cadre d'une conception novatrice du psychisme. Car le surgissement de l'inattendu – la revenance de Daniel (mort d'une phtisie) provoquée par le refus de son amante de respecter son dernier vœu, qui correspond aux situations surprenantes et de reconnaissance dont la littérature populaire est friande – constitue une réinvention d'un aspect de la production populaire. Signalé par la locution « tout à coup¹⁰⁸ », Daniel, appelé l'écorché, fait irruption au milieu de la nuit. Toutefois, la reconnaissance de l'apparition, en vérité, ne surprend pas. Le lecteur a déjà identifié le personnage ; c'est un procédé typique de la littérature populaire. En effet, ce qui est présenté comme une surprise ou un retournement (notamment les scènes de reconnaissance) dans les fictions populaires n'étonne que le personnage alors que le lecteur a déjà levé le voile du mystère¹⁰⁹. Le surgissement est atténué : Daniel est déjà plus mort que vif lorsque l'intrigue commence ; des indices ayant trait à une logique populaire (refuser le dernier vœu d'un mourant porte malheur ; les « malmorts » reviennent pour réclamer justice) annoncent la revenance. Mais ce conte recèle des aspects originaux : c'est à partir du surgissement des deux ombres dans la lumière sur une clairière¹¹⁰ que la logique folklorique s'articule à la réflexion psychologique. Ce qui surgit est une figure portant le nom d'une représentation scientifique du corps humain – le terme d'écorché appartenant au lexique médical –, mais elle porte sa propre peau autour du cou et traîne son ancienne amante derrière elle. La figure ressemble également aux représentations populaires de la mort ou du diable, imaginés comme un grand squelette hideux¹¹¹. C'est une figure en laquelle les représentations populaires et les pratiques savantes s'enchevêtrent.

107 Voir Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient dans le récit fantastique, 1800-1900*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2003.

108 Robert, Adrien, « Le Bouquet de l'écorché », in *Contes fantasques et fantastiques*, Paris, Charliou frères et Huillery, 1867, p. 94.

109 Ce phénomène est analysé par Umberto Eco, *De Superman au surhomme* [1978], Paris, Grasset, 1993, p. 32 *sqq.*

110 La clairière est un lieu connoté dans le folklore. Cet endroit est propice à la manifestation du surnaturel, et il en va de même pour la lumière de la lune, mentionnée par le narrateur. Comme les ombres ne peuvent apparaître qu'en la présence d'une source de lumière, le conte montre que les opposés ne s'excluent pas. Cette juxtaposition des oppositions prépare la revenance dans la mesure où l'état de Daniel n'est que l'inversion de son état précédent : la mort dans la vie s'est métamorphosée en un état de vie dans la mort.

111 L'aquatinte colorisée « Satan semant l'ivraie » (1882), réalisée par l'artiste Félicien Rops, met en scène une telle figure décharnée et élancée, (voir « Illustrations », Fig. 1, dans les annexes).

La pathologie mentale ne se manifeste pas au premier coup d'œil, d'où les efforts pour « rétablir la folie en tant que phénomène organique de manière à la présenter comme un problème exclusivement médical¹¹² ». La folie se dérobe puisqu'elle semble être à la fois une maladie physique et psychique. La dialectique entre visible et invisible rapproche l'aliénisme des croyances¹¹³. Au début du Second Empire, Jean-Pierre Falret bouleverse un concept-clef de la médecine mentale dans « De la non-existence de la monomanie » et initie une appréhension nouvelle de la folie à travers l'importance accordée à la prise en compte de l'intégralité du patient. La monomanie fait peur parce qu'elle constitue une menace apparemment appuyée par les sciences de la vie psychique, qui met en danger les fondements de l'humanité. Sa définition vague suscite de nombreuses critiques¹¹⁴. Falret voit le problème surtout dans l'idée, dérangeante et inquiétante, d'un être humain marqué du sceau de la fragilité psychologique et de l'identité multiple. La monomanie est pourtant sans cesse convoquée dans les œuvres qui exploitent l'ambivalence de cette pathologie qui attire l'attention sur la proximité de la raison et du dérangement mental à l'intérieur d'une seule et même personne¹¹⁵. En même temps que l'aliénisme atteste des états psychiques extraordinaires, il aspire à maintenir la distinction entre le fou et le sain d'esprit. Depuis Philippe Pinel qui combine les approches sémiologique et narrative, soit le regard et le récit, l'observation est censée démasquer le fou. La continuité des états normaux et pathologiques corrobore l'idée selon laquelle il n'existe pas de différence fondamentale entre le fou et le sain d'esprit, voire que l'un ne peut exister sans l'autre parce que « le normal n'est autre que du pathologique adouci¹¹⁶ ». La quasi-invisibilité du mal¹¹⁷ s'exprime dans les travaux des aliénistes et dans le fantastique par le savant fou. Au XIX^e siècle, cette figure prend une place importante dans les œuvres fantastiques. Les sciences du psychisme elles-mêmes œuvrent à la naissance du mythe du savant fou¹¹⁸. « La Seconde vie du docteur Roger » d'Henri Rivière trouve une expression originale de cette confusion des états. Plutôt que de passer de la santé mentale à la folie, Roger semble osciller entre ces deux pôles et les occuper simultanément. Roger a élaboré un système inspiré de la métempsychose, capable de rendre

112 Dowbiggin, Ian, *La Folie héréditaire*, op. cit., p. 77.

113 Voir Rigoli, Juan, *Lire le délire*, op. cit., p. 27.

114 Voir Villeneuve, Roselyne de, « L'acclimatation de la monomanie dans le discours littéraire : néologie, autonymie, ironie », in Cabanès, Jean-Louis et al. (éds.), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, Paris, Sorbonne nouvelle, 2011, p. 89.

115 Les portraits de monomanes du peintre Géricault, réalisés avec l'optique d'un aliéniste observant les signes physiques de la maladie mentale, témoignent de l'intérêt que les arts ont pu porter aux approches et aux préoccupations psychopathologiques. Avec d'autres œuvres graphiques, ces tableaux à la fois suggestifs et détaillés peuvent avoir contribué à éveiller la curiosité des contemporains pour les recherches cliniques.

116 Philippot, Didier, « Romantisme et aliénisme », in Cabanès, Jean-Louis et al. (éds.), *Paradigmes de l'âme*, op. cit., p. 14.

117 Henry Maudsley ouvre *Le Crime et la folie* sur une anecdote de Burke qui visite un asile et n'y trouve pas les fous. Maudsley, Henry, *Le Crime et la folie* [1880], Paris, L'Harmattan, 2009, p. 2.

118 *Ibid.*, p. 117.

compte de la raison pour laquelle les événements se répètent. Il se croit investi de la mission de sauver ses amis d'un malheur, survenu six ans auparavant. Il a connaissance de l'adultère commis par Clémentine, amoureuse d'Ernest, ce qu'il apprend au mari par mégarde. Selon Roger, Clémentine est en vérité Léonie, son amant se prénomme Martial ; ce sont ses amis d'autrefois dont l'histoire avait connu une issue tragique. Lannoy, le mari trompé, avait tué son rival et était décédé peu après. Comme il est le seul à avoir connaissance tant de sa propre vie antérieure que de celle des autres, Roger est pris pour fou. Les mécanismes intérieurs tâchent, à l'insu du personnage et suite à une expérience bouleversante qui a ébranlé la raison, d'élaborer une logique qui explique les événements autrement que par la folie.

L'entre-deux psychique du héros est pensé à travers la métempsychose qui remet en question la conception linéaire du temps. La temporalité est problématisée (« 185...¹¹⁹ »), la précision paraît impossible (« à deux heures *environ*¹²⁰ ») et la cyclicité transparaît par la mention du mois d'octobre. Le portrait de Roger participe à son identité ambiguë car le soin et la négligence coexistent. Paris lui est à la fois connue et inconnue car il est un « voyageur revenant [...] dans la ville qu'il a autrefois habitée¹²¹ ». Roger affiche une certaine instabilité émotionnelle lorsqu'il est appelé fou ou lorsqu'il s'approche d'un asile. Cette instabilité fait émerger une entité agissant en lui et qu'il ne maîtrise pas. Roger est une marionnette, mu par une puissance (« Je parle ainsi quelquefois au hasard, sous l'influence d'un sentiment tout intérieur, mais qui n'a d'autre valeur que celle que je lui prête¹²² »). C'est ce qui est au cœur du système des affinités inventé par Roger : s'il existe une âme pour chaque personnalité¹²³, la répétition des destinées des êtres humains nie le libre arbitre et montre que ceux-ci obéissent à des mouvements involontaires. L'automatisme des fonctions psychiques esquisse une zone inconsciente de la psyché, mise en relation avec sa double identité de savant et de fou dont il témoigne par son double discours (« il affirmait et niait en même temps ce qu'il avait dit¹²⁴ »).

Roger dépathologise la répétition et les ressemblances. Il a vécu un traumatisme (« Sans doute une aventure sanglante où il avait été acteur, qu'il avait oubliée, ou plutôt dont il n'osait pas se souvenir, se dressait devant lui¹²⁵ »), ce pour quoi le lecteur est invité à s'apitoyer, malgré l'assassinat du mari trompé. L'état ambigu de la conscience permet l'invention du système des affinités par lequel Roger crée un monde alternatif où il est possible de réparer une faute commise dans le passé, car le passé n'est pas séparé du présent. Des expressions telles « mystérieuses

119 Rivière, Henri, « La Seconde vie du docteur Roger », in *Le Poisson d'or*, aut. Paul Féval, Paris, Paetz, 1863, p. 105. L'impossibilité de situer les événements leur donne une dimension mythique.

120 *Idem*. Italiques ajoutées.

121 *Ibid.*, p. 106.

122 *Ibid.*, p. 109.

123 La décomposition de la personnalité en fonctions montre que le système de Roger s'inspire d'une approche localisationniste qui occupe un statut ambigu, entre les neurosciences alors en essor et les théories de Gall.

124 Rivière, Henri, « La Seconde vie du docteur Roger », in *Le Poisson d'or*, *op. cit.*, p. 110.

125 *Ibid.*, p. 111.

déductions psychologiques¹²⁶ » ou « enchaînement logique des idées étranges¹²⁷ » soulignent sa psyché paradoxale mettant en évidence que la continuité des états de la conscience va de pair avec celle des discours savants et populaires. L'intégrité psychique est menacée par des phénomènes montrant la multiplicité du moi, telles la folie partielle ou la transmigration des âmes. La suggestion criminelle résulte d'un déplacement de la possession diabolique vers la science médicale, tout en gardant des liens avec ses racines qui ne cessent de se manifester à l'intérieur du domaine aliéniste. Au passage à l'acte, le criminel sort de lui-même, devenant autre. Le surgissement de l'altérité est appréhendé par l'animalité et la monstruosité du criminel qui ressortent tant du discours aliéniste¹²⁸ que des cultures populaires. De ce fait, le surnaturel revêt une fonction explicative dans l'affaire criminelle, invoqué par les juges, les médecins et les accusés¹²⁹. La fictionnalisation de l'événement criminel est un outil de compréhension du fonctionnement de la folie criminelle. La psyché criminelle engage des réflexions sur la responsabilité et repense les frontières entre les états d'âme.

1.3 Le terrain du fantastique sous le Second Empire

Un nouveau fantastique sans fantômes ni diables ?

L'orientation psychologique du nouveau fantastique qui émerge au milieu du XIX^e siècle est définie par l'intériorisation. Les œuvres déconstruisent les figures mythologiques ou folkloriques, le bestiaire des croyances ainsi que des conceptions issues des cultures populaires. Sortis de leur contexte, décomposés en leurs aspects constitutifs qui permettent de les reconnaître, ils gardent leurs associations et leurs représentations suggestives tout en assumant une fonction heuristique.

En dépit des avancées technologiques et scientifiques, les fantômes, les diables et autres figures populaires ou mythiques ne disparaissent pas, mais changent de forme. Ainsi, Erckmann-Chatrion s'approprie les ambiguïtés de l'hérédité et les questionnements qu'elle soulève dans « Hugues-le-Loup ». Le narrateur Fritz, médecin, est appelé au château de Nideck où le comte Yéri-Hans souffre d'une maladie « périodique, elle revient tous les ans, le même jour, à la même heure ;

126 *Ibid.*, p. 112.

127 *Idem.*

128 Le criminel est tenu à distance par sa monstruosité psychique qui renvoie à sa maladie mentale : « Seule la démence peut expliquer leur geste odieux ». Kalifa, Dominique, *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, p. 143. Lombroso peint lui aussi un monstre qui obéit à des pulsions violentes. La figure mythologique du monstre, réinvestie dans le discours aliéniste et présente dans la culture populaire, possède un pouvoir révélateur. Elle permet de comprendre comment les contemporains se situent par rapport au criminel et pensent les rapports entre la folie et la santé mentale : « En figurant explicitement un double écart, celui qui sépare le monstre de l'humanité [...], faits divers et romans criminels exhibent les constituants à la fois anthropologiques et sociaux dont se dote chaque communauté ». Kalifa, Dominique, *Crime et Culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'Histoire », 2005, p. 141.

129 On lira à ce sujet Guignard, Laurence, « Les lectures de l'intériorité devant la justice pénale au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 141, 2008, p. 31.

sa bouche se remplit d'écume, ses yeux deviennent blancs comme des billes d'ivoire ; il tremble des pieds à la tête et ses dents grincent les unes contre les autres¹³⁰ ». Ce mal mystérieux se situe au carrefour de l'aliénisme et des croyances, entre une explication par l'hérédité et le surnaturel. L'étrange condition du comte exhibe deux particularités décisives : elle paraît liée à Peste-Noire (sorcière venant à Nideck tous les ans pour accomplir avec le comte un rituel mettant en scène un meurtre) et à l'ancêtre Hugues-le-Loup, avec qui commence la malédiction levée par la réincarnation de la première épouse en la fille du comte¹³¹. Ce criminel a transmis son sentiment de culpabilité de génération en génération. Hugues-le-Loup est le fondateur d'une dynastie d'assassins par transmission ; sa transgression a déclenché les événements funestes. L'hérédité prend une tournure surnaturelle.

La ressemblance physique et morale entre Hugues-le-Loup et Yéri-Hans enclenche une investigation sur la psyché par la figure folklorique du loup-garou, car tout se passe comme si Yéri-Hans avait hérité cette malédiction de son aïeul. L'héritage renvoie aux légendes et à la tradition, mais l'hérédité, catégorie savante réinvestie, permet d'explorer les états d'âme des personnages. Elle est présente dès l'incipit sous forme de persistance du passé dans le présent (le château est « un antique monument de la gloire de nos pères¹³² ») ainsi que de la transmission du savoir de père en fils sans qu'il y ait lien biologique. Sperver est le père nourricier de Fritz. Il lui a appris à chasser, ce qui sera utile à Fritz pour traquer Peste-Noire dans la forêt. L'hérédité pose la question ontologique. L'influence de la vie des ancêtres sur l'individu se répercute sur son identité. La persistance du mal dans une logique transgénérationnelle nie l'unité de l'être humain. Celui-ci paraît poreux¹³³ et à la merci de puissances qui lui échappent parce que non seulement la vie et la santé des ancêtres¹³⁴, mais aussi d'autres facteurs, tels le mode et les expériences de vie, façonnent l'individu. La transmission psychique est envisagée par les écrivains comme une possibilité par laquelle l'imbrication des discours médical et littéraire modifie le regard sur la maladie. Sous le Second

130 Erckmann-Chatrian, « Hugues-le-Loup » [1860], in Pauvert, Jean-Jacques (éd.), *Hugues-le-Loup et autres contes*, Paris, Pauvert, coll. « Contes et romans nationaux et populaires », 1962, p. 6.

131 Un personnage du château raconte, dans le cadre d'une situation proche de la veillée, l'histoire de Hugues-le-Loup : « “Votre mère la Louve m'a prêté sa griffe... son sang s'est mêlé au mien... Il va renaître par vous de siècle en siècle, et pleurer dans les neiges du Schwartz-Wald ! Les uns diront : c'est la bise qui pleure ! Les autres : c'est la chouette !... Mais ce sera votre sang, le mien, le sang de la Louve, qui m'a fait étrangler Edwige, ma première femme devant Dieu et la sainte Église... Oui... elle est morte par mes mains... Que la Louve soit maudite ! car il est écrit : “JE POURSUIVRAI LE CRIME DU PÈRE DANS SES DESCENDANTS, JUSQU'À CE QUE JUSTICE SOIT FAITE !” [...] jusqu'au jour où la première femme de Hugues, Edwige-la-Blonde, apparaîtra sous la forme d'un ange au Nideck, pour consoler et pardonner !” », *ibid.*, p. 125. Par ailleurs, l'interruption de la chaîne de transmission dans le récit fait référence à la théorie morélienne selon laquelle la dégénération n'opère pas à l'infini mais s'arrête en raison de la stérilité du malade à la troisième génération.

132 *Ibid.*, p. 1.

133 Voir le titre de l'article de Jean Arrouye, « Porosité de l'être humain », in Lysøe, Éric (dir.), *Erckmann-Chatrian au carrefour du fantastique, suivi de “Histoires et contes fantastiques” par Émile Erckmann-Chatrian*, Strasbourg, Presses universitaires, coll. « Europes littéraires », 2004.

134 Fritz comprend que la « cause se perdait sans doute dans le lointain de l'existence », signalant par le choix de l'article défini que l'individu est le résultat d'existences antérieures. L'hérédité se rapproche ainsi de la métempsychose à laquelle les allusions abondent dans le récit. Erckmann-Chatrian, « Hugues-le-Loup » [1860], in Pauvert, Jean-Jacques (éd.), *Hugues-le-Loup et autres contes*, *op. cit.*, p. 8.

Empire, lorsque le fonctionnement de l'hérédité reste à découvrir, le discours aliéniste alimente l'imaginaire des écrivains et change la façon dont la maladie est envisagée. La folie périodique du comte se déclare par des symptômes de lycanthropie sans qu'une véritable transformation ait lieu. Une interconnexion entre le fantastique et le périodique se manifeste, qui va jusqu'à la pensée du psychisme à travers des concepts propres à la presse : la caractéristique la plus frappante de la maladie du comte Yéri-Hans est la périodicité très régulière des accès mystérieux. Ce conte d'abord publié dans *Le Constitutionnel* fait du journal un outil de compréhension du trouble mental du personnage. L'apparition du loup-garou est liée aux phases de la lune. La croyance au loup-garou acquiert une dimension pathologique à travers la réactualisation de l'hérédité ; elle pointe du doigt la fragilité du progrès et l'impuissance de l'homme sur lequel pèse la fatalité¹³⁵.

Cartographie des œuvres fantastiques

L'évolution du fantastique vers l'intériorisation, son articulation aux discours savants et populaires et aux domaines en émergence, ainsi que sa constitution en outil épistémologique esquissent un terrain particulier de cette littérature sous le Second Empire. Cartographier le fantastique intérieur revient à proposer une représentation pertinente pour permettre la compréhension de la psyché humaine telle qu'elle est pensée dans les œuvres. La cartographie ne peut donc pas écarter les auteurs mineurs. De ce fait, le décloisonnement indispensable à la cartographie prend la forme d'une analyse des profondeurs de la production fantastique d'une période donnée. La cartographie recelant du potentiel pour l'investigation scientifique, elle englobe les manières dont les textes fantastiques procèdent dans leur réflexion sur la psyché.

La spécificité du fantastique des années 1850 et 1860 ne réside pas dans l'intérêt en soi pour la folie, ou dans la volonté de peindre la vie intérieure. En exploitant toutes les implications et particularités de la fiction, les œuvres ont pour ambition de contribuer à induire des connaissances sur la psyché sans concurrencer avec les sciences de la vie psychique et en réinvestissant les savoirs populaires. Le conte « Le Secret trahi » d'Ernest Hello illustre bien comment la représentation de la psyché bascule à chaque manifestation d'un discours et son interaction avec d'autres discours. Le narrateur visite une maison de fous où on lui conte l'histoire de René qui a perdu la raison suite à la

135 Abret, Helga, « "Hugues-le-Loup" d'Erckmann-Chatrian. Vers un fantastique moderne ? », in Lysøe, Éric (dir.), *Erckmann-Chatrian au carrefour du fantastique*, op. cit., p. 146. Le texte montre bien la conscience de la rapidité avec laquelle le glissement dans un état pathologique dont personne n'est à l'abri peut s'opérer (conscience nourrie par la théorie morélienne, comme on vient de le voir) : « Après avoir vaincu la douleur, après l'avoir emprisonnée, enfouie et comme écrasée dans les profondeurs de l'âme, elles passent, sinon heureuses, du moins indifférentes au milieu de la foule, et l'œil de l'observateur lui-même pourrait s'y tromper ; mais vienne un choc subit, un déchirement inattendu, un coup de tonnerre, alors tout s'écroule, tout disparaît. L'ennemi vaincu se relève plus terrible qu'avant sa défaite ; il secoue les portes de sa prison avec fureur ». Erckmann-Chatrian, « Hugues-le-Loup » [1860], in Pauvert, Jean-Jacques (éd.), *Hugues-le-Loup et autres contes*, op. cit., p. 97. Il suffit un déclencheur et le sain d'esprit devient fou car en lui était restée cachée la folie à l'état latent.

mort de son fils dont il est pourtant indirectement responsable. Le conte s'ouvre sur la rencontre inopinée avec René à l'asile ; à première vue, le narrateur occupe la position de celui qui démasque les illusions des malades. Il est présenté comme supérieur aux fous tandis que ceux-ci sont ridiculisés à travers leur mégalomanie (« Je vis un homme qui se croyait Dieu. [...] Il exigeait le culte ; il parlait de l'impiété des hommes de ce temps-ci ; de la dureté de leur cœur¹³⁶ ») et les contradictions de leurs interprétations du monde et de leur comportement. Ainsi, après avoir insisté sur sa discrétion, René trahit promptement le secret d'un autre fou. L'autorité des aliénistes est perceptible à travers la structure qui renferme les fous dont la parole est rabaisée. Un regard condescendant et curieux domine, qu'il s'agit de satisfaire. La folie est un « spectacle¹³⁷ » ; le narrateur paraît mettre les connaissances psychopathologiques au second plan, car il justifie sa visite par la pulsion scopique : « Je voulais voir la maison des fous¹³⁸ ». Bien que le texte laisse entrevoir une possible confusion des rôles du fou et du sain d'esprit, la force coercitive est perceptible.

Le récit de cas, rapporté par le narrateur, découle de cette logique de domination puisqu'il est le résultat d'une autorité médicale s'exprimant sur le patient. Toutefois, le narrateur ne tarde pas à employer diverses stratégies pour que René suscite la pitié. Mais à mesure qu'il apparaît sous un jour plus positif, il montre de plus en plus clairement son caractère détestable. Le revers de fortune, le chagrin causé par le décès de sa femme, esquissent la psyché profondément bouleversée d'un homme qui ne mérite pas sa souffrance. Le jugement médical (s'exprimant par la dérision et le récit de cas) et la compréhension (transparaissant à travers la pitié) suggèrent la complexité du fonctionnement de la psyché humaine par leur coprésence. Au premier regard, distant et railleur, se joint une voix qui, à première vue, s'applique à déresponsabiliser René dont l'esprit ébranlé semble être le résultat fatal du malheur. Cependant, le récit de cas insiste par la suite sur les vices de René, introduisant la logique d'une justice toute-puissante : René expierait donc ses fautes et mériterait ses souffrances. La punition du méchant fait référence d'une part à la justice divine et à l'enseignement des valeurs chrétiennes¹³⁹ que René a bafouées ; son malheur paraît de ce fait découler de la volonté d'une puissance supérieure et avoir valeur d'exemple. René a désobéi au commandement « tu ne mentiras pas ». D'autre part, on peut aussi y reconnaître le schéma narratif du conte merveilleux qui punit les mauvais comportements. René est donc aussi présenté comme coupable, voire monstrueux¹⁴⁰. Cette interprétation dialogue avec l'image positive de René. Il est profondément

136 Hello, Ernest, « Le Secret trahi », *Le Croisé*, 14 avril 1860, p. 433.

137 *Idem*.

138 *Idem*.

139 Dans l'incipit, le narrateur met justement l'accent sur le potentiel d'enseignement de la folie. La dimension chrétienne déploie tout son sens dans le support médiatique où a d'abord paru ce conte : *Le Croisé*, dont la devise est « Dieu le veut ! », est une revue religieuse hebdomadaire. Hello en est le cofondateur et un contributeur régulier. Dès lors, les particularités de la revue participent activement à la mise en place de la logique religieuse du conte fantastique.

140 René illustre les deux étymologies du terme « monstre » : sa folie fonctionne comme un avertissement, ce qui renvoie à la racine latine *moneo* ; et sa folie s'affiche (*monstrare* : montrer, indiquer).

chagriné par la mort de son fils ; son deuil souligne sa sensibilité et sa capacité d'attachement émotionnel qui entrent en conflit avec la question de la naissance de la maladie mentale. L'interrogation sur les facteurs ayant mené à la folie, autrement dit l'intérêt porté à ses origines, confère une structure mythologique à l'œuvre. La genèse du dérangement mental se trouve amalgamée au récit de cas, pratique médicale.

L'œuvre propose une articulation successive de la folie à d'autres questions relatives à l'intériorité et à l'évolution de l'identité, comme celles du deuil et de l'éducation. Si personne n'échappe à l'orgueil, alors le narrateur, qui se voulait pourtant si différent des fous de l'asile, est susceptible de basculer à tout moment dans la folie. Celle-ci est le résultat d'enchaînements logiques. En ce sens, le prénom de René est révélateur : à l'asile, il renaît comme un autre qui a gardé des souvenirs de son identité antérieure (il adresse un autre fou par « mon fils » et l'implore de ne pas mourir). La folie ne lui permet pas de laisser ses fautes derrière lui ; la répétition perpétuelle du même geste (poser les doigts sur les lèvres) montre bien que René n'a pas oublié comment il a fait du mal. En même temps, il tente de s'en distancier en prétendant qu'il a trahi un secret six mille ans auparavant¹⁴¹. On voit dès lors que les discours entrent en résonance, ce qui les modifie.

Penser l'espace du dedans par basculements successifs est un procédé appliqué à l'intérieur des œuvres fantastiques. Les écrivains tentent aussi de concevoir leurs textes en les regroupant dans des projets particuliers ; ce geste se retrouve autant chez les *minores* que chez les *majores*. La création d'ensembles met les textes en dialogue et constitue un moyen d'enrichir les réflexions portant sur les conditions de rédaction d'un écrivain moderne qui se répercutent sur l'œuvre, sur la poétique du fantastique sous le Second Empire ou sur la vie intérieure à travers les émotions. L'exemple de Jean Vaucheret éclaire la manière dont un écrivain mineur conçoit sa propre situation mise en lien avec sa création fantastique qu'il rapproche de la sphère populaire. Cet écrivain-journaliste et rédacteur en chef du titre éphémère *Le Porte-voix*¹⁴², regroupe « Yvonne-aux-yeux-célestes. Légende » et « La Cabane de l'équarisseur » dans les « Mille et un récits fantastiques ». Ce surtitre fonctionne comme une rubrique qui se poursuit d'un numéro à l'autre. Il inscrit les récits

141 Ce laps de temps fait référence à l'affrontement de deux conceptions de l'ancienneté de la terre : tandis que les fervents croyants font confiance à la Bible selon laquelle l'histoire de la terre remonte à six ou sept mille ans, d'autres, plus sceptiques, envisagent la possibilité d'un âge bien plus important de la planète. Les travaux de Jacques Boucher de Perthes sur l'homme antédiluvien oblige ses contemporains à repenser la chronologie de l'histoire de la terre mais aussi la place que l'être humain y prend. Voir par exemple Évin, Jacques, « La prise en compte tardive de la chronologie absolue dans la Préhistoire française », *Bulletin de la Société préhistorique française*, tome 102, n° 4, 2005. En situant sa faute à un moment clef discutable, René attire l'attention sur le caractère problématique de son aliénation, à la fois châtement réitéré, comme celui de Prométhée enchaîné sur le rocher, sort fatal immérité et possibilité d'un nouveau début sans oublier le poids du passé.

142 Sous le Second Empire, on répertorie au moins deux périodiques au titre de *Porte-voix* dont le sous-titre et la période de publication varient. Le premier s'intitule *Le Porte-voix : journal populaire, faits-divers, romans, nouvelles, contes, légendes et théâtres* et semble n'avoir vu que quatre numéros en 1856. Un autre journal au nom de *Porte-voix. Journal commercial, artistique et littéraire* paraît à Paris en 1870 ; il est probable que les événements historiques mettent fin à sa rédaction, au mois de juillet.

dans un genre et peut fidéliser les lecteurs. Il annonce le départ dans un ailleurs par l'allusion à l'Orient exotique qui, toutefois, n'est jamais mis en scène en tant que tel dans les œuvres.

Les contes s'inscrivent dans le folklore local. *Le Porte-voix* se déclare ouvertement populaire ; *Les Mille et une Nuits* sont également issus de la tradition populaire. Vaucheret s'appuie sur les superstitions et les figures folkloriques pour concevoir ses œuvres fantastiques. Mais les contes orientaux lui permettent aussi de thématiser la situation de l'écrivain-journaliste au milieu du XIX^e siècle. D'une part, les récits enchâssés qui s'arrêtent au milieu pour garantir la survie de Shéhérazade d'une nuit à l'autre font référence à l'impitoyable injonction à produire vite et régulièrement. Le rythme du périodique demande aux écrivains de se plier aux exigences du journal : raconter ou mourir est le choix que la belle femme et les hommes de lettres ont en commun. D'autre part, l'astuce de l'interruption du récit au moment où la narration se corse rappelle la technique de chute dans certains feuilletons. La scansion médiatique et la poétique de l'écriture journalistique ont partie liée avec les exigences de la réception : l'écrivain-journaliste doit plaire, tenir en haleine et s'adapter au goût du public pour survivre¹⁴³.

Les spécificités de l'évolution de la littérature fantastique ainsi que du paysage scientifique et culturel au milieu du XIX^e siècle inspirent Théophile Gautier à la création d'un ensemble particulier. Précisément à partir du Second Empire, le conte « Arria Marcella » est publié, coïncidant avec l'idée d'un cycle du « Fantastique en habit noir »,

titre possible pour une série de récits comprenant *Avatar* et *Jettatura*, ainsi que deux autres contes à écrire sur le haschisch et le magnétisme. L'habit noir, celui que porte Octavien dans la Pompéi [sic] ressuscitée et qui forme un contraste plaisant avec la variété vestimentaire des anciens habitants de la ville, est l'uniforme de l'homme civilisé du XIX^e siècle, l'habit de deuil des temps modernes s'opposant à la diversité pittoresque des temps passés. Il symbolise à lui seul la modernité uniformisée, le réel monotone de l'homme contemporain et suggère également, par opposition, comment échapper à l'emprise étouffante de la civilisation, où trouver le bonheur : dans un surnaturel de plus en plus angélique et transparent qui illumine la noirceur du réel¹⁴⁴.

La série, inachevée, attire l'attention sur le potentiel aliénant de la modernité, pouvant donc être mise en parallèle avec le discours aliéniste : les sciences du psychisme se saisissent des évolutions contemporaines¹⁴⁵. Le fantastique en habit noir, c'est-à-dire le fantastique dans la vie réelle, pense les paradoxes de son temps. Le quotidien des contemporains est imprégné de l'éloge des sciences, or les pratiques populaires sont toujours très présentes et les sciences ne cessent de soulever des questions ou de susciter des figures folkloriques. La vie réelle et le fantastique ne s'opposent pas, mais s'enchevêtrent et apportent un éclairage l'un sur l'autre. Par ailleurs, l'habit

143 Pour les analogies entre les *Mille et une Nuits* et le roman-feuilleton, on consultera avec profit Jullien, Dominique, *Les Amoureux de Schéhérazade. Variations modernes sur les Mille et une nuits*, Genève, Droz, 2008.

144 Fernandez Sanchez, Carmen, « L'autre testament de Spirite ou le triomphe de Cherbonneau : fantastique et humour en habit noir », in Henry, Freeman G. (éd.), *Relire Théophile Gautier. Le plaisir du texte*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1998, p. 223.

145 Jean-Claude Yon évoque les « pathologies industrielles » in *Le Second Empire : politique, société, culture*, Paris, Armand Colin, coll. « U », [2004] 2012, p. 143.

noir symbolise aussi l'aspect sombre de la vie intérieure¹⁴⁶. Gautier place ses œuvres fantastiques sous le signe de l'exploration de la psyché à travers le dialogue des cultures savantes et populaires, comme on le voit dans les contes de la série qu'il a réalisés.

Villiers de l'Isle-Adam semble également viser la fidélisation du public et la focalisation sur la vie intérieure par le surtitre d'« Histoires moroses » que portent « Claire Lenoir » et « L'Intersigne ». Ces œuvres ont paru dans le même périodique fondé par Villiers, la *Revue des lettres et des arts*. Leur regroupement met immédiatement en lien les deux textes qui se distinguent pourtant par leur longueur, leur tonalité et les thèmes abordés. L'ensemble qu'annonce le surtitre invite le lecteur à chercher des rapports entre les œuvres ; la mise en communication fait fonctionner les éléments issus des domaines populaires, scientifiques et en émergence dans les textes. Villiers sollicite un lecteur actif qui verra sa propre psyché affectée par la lecture : la morosité désigne une personne « d'un caractère ou d'une humeur triste et qui se trouve porté[e] au mécontentement¹⁴⁷ ». Mais comme elle se réfère aux histoires, qui sont donc « propre[s] à susciter la tristesse¹⁴⁸ », les œuvres modifient l'intériorité du lecteur. Elles ont une conséquence concrète et suscitent un état d'esprit particulier. Le surtitre prépare le lecteur à une confrontation à lui-même, à ses propres processus intérieurs. Villiers ambitionne de donner à penser ces processus.

Plumes célèbres et plumes oubliées

À partir de l'entrée dans l'ère médiatique, le rôle de l'écrivain dans le paysage littéraire se transforme de fond en comble. Le journal a le pouvoir de rendre un écrivain célèbre, mais la nouvelle temporalité, avec ses particularités propres au Second Empire, a également pour conséquence que le goût du public, avide de nouveautés, change rapidement. « Mineur » et « majeur » ne sont donc pas des statuts inaltérables mais reflètent la perception d'un auteur ou de son œuvre à un moment donné. Les échanges entre les textes connus et inconnus déploient des grandes richesses dans l'analyse de la littérature fantastique. Les tensions procédant de l'hétérogénéité du corpus primaire sont atténuées en premier lieu par la cohérence géographique et linguistique ainsi que par la focalisation sur les textes et les échanges entre textes et auteurs. Les statuts et situations spécifiques des écrivains sont importantes non pas pour elles-mêmes mais afin de mieux comprendre comment le fantastique se met en place¹⁴⁹. En conséquence les mineurs, abordés de manière non-discriminante, montrent la dynamique de leurs représentations de la vie

146 Voir Tadié, Jean-Yves, *La Création littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Histoire littéraire lettres sup », 2011, p. 24.

147 Cnrtl.

148 *Idem*.

149 Catherine Volpillac-Augier se prononce contre le nivellement qui risquerait de gommer les différences pertinentes. Volpillac-Augier, Catherine (dir.), *Œuvres majeures, Œuvres mineures ?*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2004.

psychique. « Le mineur, dans son opposition au majeur, est une ironie dans l'histoire, qui en accélère les évolutions. Il est l'esprit de dérision qui minore les modèles de la culture dominante et par là permet leur abandon pour d'autres modèles¹⁵⁰ ».

La Quarantaine, recueil de Michel Berend dans lequel il publie en 1865 le conte fantastique « Histoire de l'homme au gant blanc », est dédié à Louis Ulbach. Placer son ouvrage sous une autorité littéraire, et souligner le lien d'amitié qui lie un écrivain en devenir à un écrivain connu, est une forme que peut prendre une relation entre une plume célèbre et une plume inconnue. Berend admire Ulbach et se place dans une position inférieure à son ami. Toutefois, il laisse entrevoir la mobilité des catégories d'écrivain majeur et mineur, car il annonce la publication d'un nouveau livre : « Prenez toujours ce petit livre, en attendant mieux : je tâcherai de ne pas tromper votre attente¹⁵¹ ». Ainsi, il désenchante le lecteur qui aurait une vision trop romanesque ou naïve de la création littéraire : les bonnes œuvres ne naissent pas sans travail et entraînement. En se transformant en personnage de fiction, Berend se met dans le rôle de l'écrivain mineur. Il rabaisse sa création littéraire, stratégie pour se rendre aimable aux yeux des lecteurs dont l'écrivain espère la bienveillance et la valorisation du recueil (« Ce livre est une gageure... que je perdrai probablement, car je n'ai jamais eu de chance ; et je suis tellement résigné que je n'aurai même pas l'émouvant bénéfice de la perte : je joue à coup sûr¹⁵² »). Il annonce des pages « insipides et ennuyeuses¹⁵³ » qu'il se voyait obligé d'écrire en raison des « exigences sociales¹⁵⁴ ». Berend n'a pas sa place parmi les participants au congrès : il tient un discours, il est applaudi, mais il est honteux, et dévalorise les discours prononcés : « Pauvres murailles blanches, ainsi condamnées à entendre *tous* les discours¹⁵⁵ ». Il fait semblant d'être comme les autres ; de cette manière, Berend apparaît comme double. Sa situation éclaire l'unique conte fantastique du recueil, où le comte de K... fait des efforts pour se mêler tant bien que mal aux étudiants de médecine. Mais il ne parvient pas à se fondre dans le groupe ; il est différent et ne peut pas le cacher. C'est cette différence qui intrigue le narrateur qui découvre le secret de la main gantée, liée à une malédiction mystérieuse. En plaçant le nom d'un auteur célèbre en tête du livre, Berend utilise sa minorité comme levier qui enclenche la problématisation de sa position dans le milieu littéraire ; celle-ci ouvre sur la marginalité qui prépare les réflexions sur la transmission et les relations interpersonnelles.

Il convient de souligner le potentiel d'un corpus ouvert, ainsi que de faire ressortir et de valoriser l'apport des œuvres d'écrivains inconnus au terrain du fantastique. Cette littérature n'est pas la préoccupation exclusive d'hommes de lettres gagnant leur vie avec d'autres occupations ou

150 Millet, Claude, « Charles Nodier ou la politique du mineur », in Fraisse, Luc (dir.), *Pour une Esthétique de la littérature mineure*, Paris, Champion, coll. « Varia », 2000, p. 131.

151 Berend, Michel, « À Monsieur Louis Ulbach », *La Quarantaine*, Paris, Lacroix, 1865, p. 1.

152 *Ibid.*, p. 3.

153 *Idem.*

154 *Ibid.*, p. 4.

155 *Ibid.*, p. 5. Italiques dans l'original.

productions littéraires. Le fantastique est le mode d'expression des *mineurs* qui se posent les mêmes questions sur la psyché humaine que les écrivains célèbres. Dès lors, la littérature fantastique doit être vue comme un phénomène littéraire de grande ampleur, à appréhender par le biais des rencontres, échanges et sociabilités littéraires et journalistiques. Par le dialogue entre majeurs et mineurs se cristallise un espace de rencontres de personnalités, d'idées et de pratiques. De ce fait, lorsqu'un nombre considérable d'écrivains se passionne pour le fantastique, une communauté « spirituelle » se forme. Les fréquentations physiques, la circulation des hommes et des idées, donnent des indices sur la conception ou les conditions de réalisation de quelques œuvres.

« Le Mannequin. Hallucination » est un conte fantastique écrit par Maurice Sand en 1854. Parue dans *Le Mousquetaire*, l'œuvre se fonde sur les interactions des contributeurs de ce support. Elle s'ouvre sur un échange épistolaire entre Maurice Sand et Paul Bocage, écrivain-journaliste et dramaturge très impliqué au *Mousquetaire*. Dans sa lettre à Bocage, Sand commence par lui rappeler leurs « longues causeries d'hiver à l'atelier, [leurs] récits positifs ou fantastiques, effrayans [*sic*] ou burlesques¹⁵⁶ ». Les formules phatiques « te rappelles-tu » et « te souviens-tu » soulignent l'expérience partagée, ainsi que le lien affectif entre Maurice Sand et son destinataire. Sand met l'accent sur l'expérience partagée, soulignant le lien affectif qui l'attache à son interlocuteur. Le souvenir est une activité psychique et, combiné aux noms d'auteurs connus par les lecteurs réguliers du journal, il donne un air de vraisemblance aux événements nocturnes. Non seulement le seuil du texte (le titre du conte et son sous-titre) renvoie à son statut fictionnel, mais aussi la note de Dumas qui le précède. En effet, à la sociabilité des deux épistoliers (Bocage répond à Sand à la fin du conte) se joint Dumas lui-même qui rend le statut de la lettre douteuse (« en l'absence de Paul, je confisque votre prose au profit du *Mousquetaire*¹⁵⁷ »). Le lecteur a l'impression d'être dans une position privilégiée depuis laquelle il a accès aux échanges et aux processus précédant la publication de l'œuvre. Cette possibilité de s'introduire furtivement dans un cercle dont le lecteur ne fait pas directement partie est en rapport avec la politique du journal (les causeries en constituent une part importante et Dumas tient à la proximité avec son lectorat) et avec le fonctionnement de son équipe (la cohésion et la convivialité chères à Dumas)¹⁵⁸. Elle éclaire la manière dont le conte

156 Sand, Maurice, « Le Mannequin. Hallucination », *Le Mousquetaire*, 8 janvier 1854, p. 2.

157 *Idem*. Dumas ajoute une quatrième personnalité à la sociabilité : « Mettez-moi aux pieds de notre dame de Nohant, afin qu'elle me pardonne le vol que je fais à son fils, et que dans l'occasion, – qu'elle y prenne garde, – je ferai à elle-même », *idem*. Avant même de commencer le récit, le lecteur est mis au courant du réseau des écrivains. En s'adressant de la sorte à George Sand, Dumas laisse entrevoir des relations amicales entre les écrivains et élabore un *ethos* spécifique d'un écrivain doté de verve et d'esprit. La mise en scène de lui-même permet à Dumas d'influencer la réception du conte fantastique de Sand, dans la mesure où l'avis positif émis entre les lignes met le lecteur dans une disposition favorable.

158 Voir les travaux de Sarah Mombert sur le *Mousquetaire*, notamment « “Un pour tous, tous pour un”. Sociabilités et réseaux du journal *Le Mousquetaire* », in Vaillant, Alain, et Vérilhac, Yoan (dirs.), *Vie de bohème et petite presse du XIX^e siècle. Sociabilité littéraire ou solidarité journalistique ?*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Orbis litterarum », 2018, et « Le premier venu ? Éléments d'analyse du lectorat du *Mousquetaire* d'Alexandre Dumas », in Absalyamova, Elina, et Stiénon, Valérie (dirs.), *Les Voix du lecteur dans la presse française au XIX^e siècle*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2018.

approche les processus psychiques. En effet, c'est à travers l'échange, en sollicitant l'avis d'un ami proche, que Maurice Sand espère mieux comprendre sa propre intériorité. Ainsi, il choisit de se confesser par écrit tout en évoquant une situation de prise de parole rappelant la veillée, fréquente dans le fantastique, à savoir un contexte marqué par l'oralité. Lors d'une de ces causeries, les amis ont consulté le *Traité des hallucinations*, ouvrage qui a stimulé leur imagination. La pratique de la veillée populaire qu'évoque leur causerie hivernale est réinventée par Sand et Bocage qui y introduisent la lecture d'un ouvrage scientifique dont ils soulignent avant tout le potentiel imaginaire et stimulant¹⁵⁹. Sand admet que son esprit s'est focalisé intensément sur ce traité qu'il a « dévoré et commenté¹⁶⁰ », avouant un état psychique altéré. Toutefois, il ne veut pas être pris pour fou, ce qui permet de douter à plus forte raison des phénomènes auxquels il a assisté. La nuit du nouvel an, un mannequin se serait animé et aurait fait du bruit. Le matin, on trouve un clou planté dans le sol qui, aux dires du domestique, n'y était pas encore la veille. Le mannequin n'ayant pas bougé et personne n'étant entré dans la chambre, que penser de ce mystère ? « Maintenant, mon ami, explique-moi le clou si tu peux : quant à moi, j'y renonce¹⁶¹ », écrit Sand. Son courrier est suivi par une brève réponse de Bocage qui lui rappelle qu'il est somnambule. Cette explication contredit le sous-titre du conte et écarte la piste du surnaturel¹⁶². Bocage n'aborde pas le clou, mais souligne son rôle de correcteur (« J'arrive à temps, mon cher Maurice, pour corriger ton épreuve¹⁶³ ») au *Mousquetaire*. Bocage élargit le concept du somnambulisme qui peut se prolonger au-delà du sommeil et décrire un état d'étonnement où on se pose des questions et où on vit entre deux mondes tout en étant éveillé. Il joue le rôle d'une figure d'autorité, mais c'est Maurice Sand qui propose un conte ouvert en créant de l'ambiguïté par son interaction avec Bocage.

L'évolution des œuvres fantastiques vers une orientation psychologique passe par la réinvention des éléments issus des cultures savantes et populaires qui s'enchevêtrent. La littérature fantastique révèle ses potentialités épistémologiques, de sorte que le terrain qu'elle occupe dans le paysage littéraire sous le Second Empire doit être redéfini. Le légendaire et le folklore se psychologisent, phénomène observable aussi bien dans les textes des écrivains majeurs que dans ceux des écrivains peu connus. Il importe désormais de comprendre comment les évolutions qui s'opèrent dans les sciences de la vie psychique se répercutent sur les modèles des mécanismes intérieurs qu'esquissent les œuvres fantastiques, ainsi que d'articuler les bouleversements propres aux années 1850 et 1860 à l'écriture fantastique.

159 Par ailleurs, le choix de l'expression « causeries d'hiver » combine un genre médiatique et l'imaginaire d'une pratique populaire. Que les causeries aient eu lieu dans un atelier plutôt que dans une grange ou au coin du feu est un détail non négligeable : le changement de lieu est un signe du renouvellement de la veillée.

160 Sand, Maurice, « Le Mannequin. Hallucination », *Le Mousquetaire*, *op. cit.*, p. 2.

161 *Ibid.*, p. 3.

162 Voir Bissonnette, Lise, *Maurice Sand. Une œuvre et son brisant au XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires, 2017, p. 208.

163 Sand, Maurice, « Le Mannequin. Hallucination », *Le Mousquetaire*, *op. cit.*, p. 3.

Chapitre 2

Bouleversements sous le Second Empire

2.1 Les mutations de la psychiatrie française

Spécialisations et divergences des savoirs

Au XIX^e siècle, les frontières des savoirs sont en mouvement. Les cultures savantes et populaires divergent sous le Second Empire¹, période caractérisée par l'individualisation, la spécialisation et l'institutionnalisation progressives des disciplines. Cette mutation culturelle a pour corollaire l'affirmation des cultures savantes. Mais en même temps que les cultures savantes gagnent en prestige, les croyances populaires affirment leur persistance. Les interactions des savoirs et les dynamismes culturels et technologiques qui agissent sur les représentations du monde illustrent la constitution du « nouveau régime de production des savoirs² » propre aux temps modernes. La « compartimentation croissante des discours de savoir, processus de long terme qui ne prendra le sens d'une véritable disciplinarisation que dans la deuxième moitié du XIX^e siècle³ », a lieu dans un climat positiviste. Les enjeux politiques⁴ impriment un mouvement de territorialisation et de cloisonnement aux disciplines qui œuvrent à un partage des savoirs. Le désir d'atteindre la scientificité et la reconnaissance par une instance légitimante⁵ se traduit par une recherche en ébullition dont les publications et hypothèses sont relayées par la presse spécialisée et générale. Ce

-
- 1 On lira Durand, Pascal, « La “culture médiatique” au XIX^e siècle. Essai de définition-périodisation », *Quaderni*, n° 39, 1999, p. 10.
 - 2 Fureix, Emmanuel, et Jarrige, François, *La modernité désenchantée. Relire l'histoire au XIX^e siècle*, Paris, La Découverte, coll. « SH/Écritures de l'Histoire », 2015, p. 52.
 - 3 Zékian, Stéphane, « Les frontières du savoir. D'Alembert et la spécialisation des discours au XIX^e siècle », in Genand, Stéphanie, *Parcours dissidents au XVIII^e siècle. La marge et l'écart*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des Lettres », 2011. Source numérique : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00961587/document>. Le chercheur affirme ailleurs sa périodisation en soulignant que « l'on s'accorde généralement à dater au moins de la seconde moitié du XIX^e siècle la mise en place d'un système disciplinaire, c'est-à-dire d'un agencement stabilisé de pratiques savantes professionnelles (ou en cours de professionnalisation) que singularisent, au moins en théorie, leurs objets d'études, ainsi que les méthodes et procédures (notamment langagières) mises en œuvres pour en assurer le traitement ». Zékian, Stéphane, « Siècle des lettres contre siècle des sciences : décisions mémorielles et choix épistémologiques au début du XIX^e siècle », *LHT*, n° 8, 2011. Source numérique : <http://www.fabula.org/lht/8/zekian.html>.
 - 4 « [L]orsque l'on examine la question des relations entre sciences et lettres à l'aune des académies, on se rend compte que la définition des domaines n'y est pas étrangère à des considérations d'un autre ordre, notamment politiques. Ce qu'on entend par science va de pair avec ce que l'on attend de la science. Une science ne se définit pas seulement par des procédures, une méthode, un discours, mais par des finalités sociales et politiques, par des acteurs, par un public, par un statut ». Leterrier, Sophie-Anne, « (Re)configurations académiques : entre politique et savoirs », in Weber, Anne-Gaëlle (éd.), *Belles Lettres, sciences, littérature*, *op. cit.*
 - 5 Les spécialistes bénéficient d'une légitimité double, scientifique et institutionnelle. Chappey, Jean-Luc, « Catholiques et sciences au début du XIX^e siècle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 87, 2002. Source numérique : <https://journals.openedition.org/chrh/1653>.

mouvement amène la création de nouvelles disciplines et catégories. Des entités inédites comme l'évolutionnisme se développent dans la seconde moitié du siècle, qui « n'a pas eu pour seul effet de modifier la structure interne du domaine des sciences de la nature mais a suscité une reconfiguration des relations entre différents domaines et notamment de nouveaux modèles d'interdisciplinarité entre sciences et lettres⁶ ». L'hérédité morélieuse dialogue avec l'évolutionnisme, de sorte que « la théorie de l'évolution transforme l'image des causes du mal. La folie tend à perdre le moral dans le cadre d'une sécularisation accrue de l'âme⁷ ». Darwin inspire des réflexions sur la malédiction transmise d'une génération à l'autre. Bien qu'il ne soit pas encore question de l'être humain dans *On the Origin of Species*, les contes fantastiques alimentent et se fondent sur le fantasme des origines animales de l'homme. En faisant de l'évolutionnisme un outil de pensée et un ressort dramatique, le fantastique psychologique devient le vecteur d'une vérité. Cette vérité porte sur les angoisses : les traces de ses états antérieurs qu'aurait conservées l'homme s'expriment à travers l'hybridité ou la multiplicité. Dans « Les trois Âmes » d'Erckmann-Chatrian, paru la même année que l'ouvrage de Darwin, Wolfgang montre par une expérimentation cruelle que l'homme se compose de strates, pouvant retomber dans un stade animal et végétal. Les écrivains participent à la formation et à la délimitation du champ nouveau. Le fantastique fait jouer la théorie dans un cas concret afin de mieux la comprendre, fait connaître le nouveau champ et façonne le paysage scientifique. L'évolutionnisme montre la proximité des sciences et des lettres alors que la séparation est en train de se faire ; les passages et tensions⁸ constituent de ce fait l'angle d'approche privilégié.

De l'essor des sciences de la vie psychique au mitan du siècle à la crise face au relatif échec de l'aliénisme vers la fin du Second Empire, cette période se profile comme un moment clef par rapport à la sécularisation de l'âme couplée à la mutation scientifique⁹. La spécialisation des sciences les fait apparaître de plus en plus merveilleuses. Le fantastique reconnaît le danger de la spécialisation et de la divergence des savoirs. Les nouveaux champs éclatés risquent de s'isoler et de ne pas profiter des résultats d'un champ voisin, ce qui entrave la recherche et l'élaboration des

6 Wanlin, Nicolas, « Évolutionnisme et modèles d'interdisciplinarité : Haeckel, Quinet, Symonds et Spencer », in Weber, Anne-Gaëlle (éd.), *Belles lettres, sciences et littérature*, op. cit.

7 Guillemain, Hervé, *Diriger les consciences, guérir les âmes. Une histoire comparée des pratiques thérapeutiques et religieuses (1830-1939)*, Paris, La Découverte, coll. « L'espace de l'histoire », 2006, p. 105.

8 Selon David Mendelson, « une tension s'est créée et s'est intensifiée entre, d'une part, ces anciennes croyances, telles qu'elles se sont exprimées à travers la religion, le folklore et les légendes enfantines et populaires et, de l'autre, la science et le nouveau savoir positiviste ». Mendelson, David, « Préface », in Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient dans le récit fantastique, 1800-1900*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2003, p. 12. Patrice Pinell confirme de telles tensions dans le domaine de la médecine : « La première [phase] (de 1795, date de l'ouverture des nouvelles écoles de médecine, aux premières années de la III^e République) voit se développer différentes formes de spécialisation clinique dans le secteur hospitalier. [...] Dans le champ médical, la question de la spécialisation est au cœur des luttes de concurrence dont l'enjeu est la définition même de la médecine clinique, les dominants (les professeurs, les médecins et chirurgiens des hôpitaux, les membres de l'Académie de médecine) s'opposant, pendant toute cette période, à la reconnaissance des spécialités cliniques par la Faculté de médecine ». Pinell, Patrice, « Champ médical et processus de spécialisation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 156-157, 2005, p. 8.

9 Voir Guillemain, Hervé, *Diriger les consciences, guérir les âmes*, op. cit., p. 105.

connaissances. Se spécialiser, c'est s'éloigner du réel¹⁰. « La folie est encore la *spécialisation*¹¹ », dit le narrateur des « Fous » de Jules Lermina. L'articulation des connaissances dans les contes apparaît ainsi comme un geste subversif. « Les deux Chasses (consultation) » et « Les hallucinations du docteur » de Saintine réfléchissent aux compétences d'un spécialiste. Celui-ci doit éclairer son patient sur un phénomène étrange survenu une vingtaine d'années auparavant. Lors d'un repas, il a vécu des aventures étonnantes tout en voyant devant lui les invités attablés. À la vie quotidienne ennuyeuse s'est superposée une trame onirique caractérisée par l'exotisme du décor et la prouesse des exploits du héros. Cette vision a été précédée par un accident embarrassant lors d'une chasse : lancé en l'air, il était tombé dans une mare fétide. Le docteur est présenté comme compétent (« C'est à vous, docteur, à vous qui avez fait une étude spéciale de la matière, de voir clair dans mes ténèbres¹² »), mais il n'est pas placé dans un cadre reflétant sa compétence et son rang. Le spécialiste ne devrait pas être seulement celui qui détient des connaissances précises. C'est aussi celui qui sait communiquer son savoir et qui ne néglige pas l'aspect humain de l'entrevue.

Les récits élaborent une image contrastée du spécialiste, lui-même sujet à des états seconds. Il emploie un grand nombre de termes spécialisés et montre qu'il sait tirer une conclusion de son savoir théorique (« Je me résume donc : votre seconde chasse, votre féerie à grand spectacle, est ce que nous appelons un *rêve vigil*, ou mieux une hallucination hypnagogique¹³ »). Il expose une théorie du sommeil et convainc par son analyse détaillée qui suppose une capacité de mémoire et d'écoute. Double d'un Alfred Maury¹⁴ dont il a lu les publications, il valorise l'apport d'un journal de rêves et a testé l'effet hallucinogène de quelques plantes sur lui-même. Mais le docteur est raillé par son patient qui l'appelle « [m]on cher Hippocrate¹⁵ ». Son autorité est remise en question. Le patient n'attend pas le diagnostic du spécialiste pour analyser son cas. La défense de ses sens inaltérés est éloquente à ce sujet :

Docteur, je vous l'affirme, quoique le repas durât déjà une heure, ce qui, en province, vous le savez, signifie qu'il était au tiers de son cours ; quoique des vins de toute sorte eussent déjà commencé à circuler, j'avais fait preuve d'une modération héroïque : je devais donc, physiquement, me trouver dans un état de calme parfait. Cependant, il me sembla qu'une vapeur, pleine de reflets brillants, venait d'envahir la salle ; les lampes et les bougies s'étaient changées en étoiles ; l'argenterie de ma tante rayonnait ; ma fourchette elle-même, que je me disposais à porter à ma bouche, jeta un éclair¹⁶.

10 « La spécialisation est contestable dans son principe parce que, en poussant le médecin à limiter l'étendue de ses connaissances à un domaine restreint, elle rétrécit son champ de vision de la pathologie et limite du même coup ses compétences en matière de diagnostic, l'exposant dans sa pratique à l'erreur ». Pinell, Patrice, « Champ médical et processus de spécialisation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, *op. cit.*, p. 17.

11 Lermina, Jules, « Les Fous », *Le Gaulois*, 18 octobre 1869, p. 2. Italiques dans l'original. Cette spécialisation, selon le narrateur, se situe aux limites de la monomanie et, chez lui, a pris la forme d'une hyperacuité des sens.

12 Boniface, Joseph-Xavier (Saintine), « Les deux Chasses (consultation) », in *La seconde Vie*, Paris, Hachette, 1864, p. 52.

13 *Idem*. Italiques dans l'original.

14 Gwenhaël Ponnau suggère que le docteur peut aussi être rapproché de Moreau de Tours. Ponnau, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique* [1990], Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 99.

15 Boniface, Joseph-Xavier (Saintine), « Les deux Chasses (consultation) », in *La seconde Vie*, *op. cit.*, p. 66.

16 *Ibid.*, p. 57.

L'insistance sur la brillance des objets n'est pas due à la simple volonté de restituer le phénomène avec exactitude. Sans nommer la théorie de James Braid sur l'effet hypnotisant des surfaces brillantes¹⁷, le patient semble savoir que ce détail est important. Voilà pourquoi le besoin de l'avis d'un spécialiste ne représente qu'une part de la consultation : le patient est aussi un détenteur du savoir sur son état second. Ce savoir se compose de fragments et d'intuitions. Le patient aboutit à des éléments de réponse : « J'ai parlé des rêves, mais peut-on appeler rêves ces visions qui n'attendent pas notre sommeil pour nous surprendre ? Non, je ne dormais pas¹⁸ » ; « Combien pensez-vous que ma vision, dans tous ses développements si nombreux, si compliqués, ait mis de temps à se produire ? J'ai été à même d'en calculer, à une minute près, la durée¹⁹ ». Il ne néglige pas le spécialiste, présent en creux ; il a besoin de lui pour construire ses réflexions. Le savoir du spécialiste se construit grâce au patient, en coopérant avec lui. Le patient construit son histoire sans contraintes ; une place est faite aux idées spontanées, traduisant les mécanismes de l'inconscient. Il participe activement à l'amélioration de son état car l'impulsion à témoigner et les éléments-clefs de son expérience sont déjà en lui et ont besoin de circonstances adaptées pour éclore.

L'un des éléments du sondage alternatif de l'âme est le caractère non-conventionnel du spécialiste. Le docteur ne respecte pas les règles institutionnelles ; son système expliquant les rêves n'est pas approuvé par l'Académie des sciences. Les étapes d'une consultation médicale lui sont connues, mais il n'en respecte que l'apparence (« je commence à croire qu'un verre d'eau suffira à la cure ; il faut bien que je vous ordonne quelque chose : pas de consultation sans ordonnance²⁰ »). En outre, il ne garde pas de distance émotionnelle entre lui et le patient. Le spécialiste se distingue à la fois par ses compétences savantes et par ses qualités humaines. De ce fait, une relation empathique et le psychisme du spécialiste déterminent la réussite d'une consultation et, par là, le modèle de l'espace du dedans élaboré. Le spécialiste explore l'intériorité du protagoniste et de la sienne. Sa stratégie s'inspire de procédés littéraires. Lorsque le patient lui confie son accident désagréable, le docteur réagit ainsi : « – Ah ! ah ! bravo ! [...] voilà du moins une émotion. Sans ces

17 La théorie de Braid paraît dans *Neurohypnologie, traité du sommeil nerveux ou hypnotisme* en 1843. Elle est toujours rapportée par le *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* où Paul Richer et Gilles de la Tourette analysent le procédé de l'aliéniste écossais. Citant Braid, ils soulignent que l'hypnose provoquée par la brillance de l'objet sur lequel les yeux du patient restent rivés est moins un phénomène d'optique qu'un phénomène d'esprit. Richer, Paul, et la Tourette, Gilles de, « Hypnotisme », in *Extrait du Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris, Masson et Asselin, 1875-1885, p. 76. L'autohypnose problématise la fragilité de la conscience parce que la barrière entre elle et un état d'inconscience peut être franchie facilement et sans l'intervention d'un hypnotiseur. De ce fait, l'être humain porte en lui tant des pouvoirs d'envoûtement qu'une zone d'ombre qui répond à cet envoûtement par l'hypnose.

18 Boniface, Joseph-Xavier (Saintine), « Les deux Chasses (consultation) », in *La seconde Vie, op. cit.*, p. 65.

19 *Idem.*

20 *Ibid.*, p. 69. Étant donné que l'expérience du patient est unique, le spécialiste doit être en mesure de reconnaître que les schémas tout faits sont inefficaces. Bien que le docteur reconnaisse la pathologie et sache la nommer, il doit avouer d'être incapable de rendre compte de tous les détails (« Peut-être les lumières, l'argenterie, les cristaux de Mme votre tante y furent-ils pour quelque chose », *ibid.*, p. 67, italiques ajoutées). Un dîner informel est un moyen ingénieux d'obtenir toutes les informations de la part du patient sans l'intimider. De cette manière, le docteur enrichit ses connaissances, ce qui participe à l'établissement d'un domaine spécialisé.

petits incidents, le plaisir de la chasse serait aussi insipide que tant d'autres plaisirs²¹ ». Cette réflexion pourrait également s'appliquer à une œuvre de fiction jugée par un éditeur. La structure d'un texte écrit est plaquée sur une histoire racontée à l'oral (« en échange de vos *deux chasses*, je vais vous conter deux petits accidents fantastiques de ma jeunesse, qui, je le crois, avec quelques développements, pourraient fournir deux chapitres curieux à votre journal²² »). Les « développements » pourraient désigner un traitement littéraire de la matière. Le spécialiste appâte son interlocuteur avant de commencer son récit par des allusions au libertinage. En cela, il agit en écrivain-journaliste qui attire le public. Les singularités du docteur interrogent la séparation des sciences et des lettres. La spécialisation des sciences de la vie psychique peut proposer des connaissances nouvelles sur les états seconds et la guérison par une nouvelle relation médecin-patient lorsque le spécialiste met à profit d'autres domaines dans l'interaction.

« Le Bouquet de l'écorché » d'Adrien Robert met en scène un support spécialisé. Ce conte s'achève sur un extrait tiré de la *Chirurgischen Wissenschaften Anzeige*. Les articles ont paru dans cette revue spécialisée les 9 et 11 novembre ; seul le premier est rapporté. Après que Perline est devenue folle et que son ancien amant, l'écorché, a disparu, la revue s'intéresse à ce cas. Cependant, l'orientation scientifique du support n'empêche pas la parution d'une note sensationnaliste et dédaigneuse dont le but est de divertir le lecteur et de propager des rumeurs sur les Français plutôt que d'examiner l'écorché d'un point de vue chirurgical :

Le meunier du moulin n° 4, en retirant ses filets, a repêché le corps d'un homme entièrement écorché et portant sa peau nouée autour de son col. On ne saurait s'arrêter à la pensée d'un crime qui dépasserait ce que l'imagination peut rêver de plus horrible. Il est fort présumable que c'est une funèbre plaisanterie de messieurs les étudiants de l'Académie de médecine de Strasbourg. On sait que les Français aiment à rire ! Quoi qu'il en soit, les magistrats de la province font une enquête sévère. Le corps a été porté au cimetière et repose en terre sainte²³.

Cette note s'inspire du fait divers par ses thèmes et sa composition. Publiée peu après le jour des morts, elle dialogue avec la superstition, car un malmort cesse ses activités dans le monde des vivants quand il sera enterré conformément aux traditions de la foi chrétienne. Son unique rapport à la chirurgie est l'écorché, mais elle s'abstient de toute analyse correspondant aux critères de scientificité. La spécialisation en chirurgie est censée justifier la présence de la note racoleuse ; sa présence dans le périodique oblige à s'intéresser aux façons dont elle apporte un éclairage sur les événements fantastiques sur fond de la spécialisation croissante. La note crée un rapport entre l'écorché et l'étude du corps humain par l'accusation des étudiants de médecine de Strasbourg. Mais elle soupçonne que l'écorché soit leur victime, c'est-à-dire que les étudiants aient utilisé leurs connaissances pour plaisanter au lieu de s'instruire. En appliquant leur savoir dans un contexte

21 *Ibid.*, p. 54.

22 *Ibid.*, p. 74. Italiques dans l'original. Le patient tient un journal de rêve, ce dont il avait fait part au spécialiste.

23 Robert, Adrien, « Le Bouquet de l'écorché », in *Contes fantasques et fantastiques*, Paris, Charliou frères et Huillery, 1867, p. 96.

extra-médical, les étudiants commettent une transgression. La revue aborde la question politique des relations franco-allemandes, trois ans seulement avant la guerre. Les spécialistes sont susceptibles de prendre plaisir à retrouver leur sujet de prédilection dans un contexte inhabituel. La note dialogue avec son premier support, *Le Figaro*. Le conte suit la rubrique des faits divers. La lecture successive a pour effet que les écrits s'influencent par leur logique de fonctionnement. Les limites de la fiction paraissent floues, comme celles entre la vie et la mort. La revue spécialisée, insérée dans un conte positionné à proximité des faits divers dans l'espace du périodique, est ainsi problématisée.

La seconde note est résumée dans un style télégraphique : « Le 11 novembre. Réponse fulminante des étudiants strasbourgeois à la *Chirurgischen Wissenschaften Anzeige*²⁴ ». L'autorité de la revue scientifique déteint sur les informations qu'elle imprime ; on y accorde foi. L'accusation suivie d'une défense des accusés ne résout pas l'énigme. Le cas de l'écorché ne peut pas être appréhendé à travers une approche purement scientifique. Le fait divers dont s'inspire la note fait comprendre qu'une piste vers la compréhension de l'intériorité est l'émotion. Dans la première note transparaissent l'indignation et l'animosité entre Français et Allemands. Ce procédé rappelle que l'écorché était un être humain avec des sentiments. Ses sentiments amoureux pour l'ingrate Perline expliquent sa revenance. La revue spécialisée raconte une énigme qui reste irrésolue ; toutefois le lecteur, connaissant les faits qui ont précédé la publication des deux notes, comprend qu'elle ne rend pas compte de tout. En citant la revue, le conte invite à interroger les pratiques médicales contemporaines et à mener des réflexions sur la communication des savoirs.

Les savoirs remaniés

La vulgarisation scientifique a ses racines dans l'esprit des Lumières mais ne connaît son essor qu'à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. Un véritable marché de la vulgarisation scientifique ne se crée qu'à partir du Second Empire où l'on prend conscience de l'importance de l'instruction pour tous²⁵. Les écrits traitant les sciences, les technologies, les maladies mentales et les productions psychiques, diffusés par le biais de vulgarisations, intéressent les écrivains comme leur public. Il s'agit d'un genre discursif composé d'un ensemble de gestes qui s'adressent au plus grand nombre²⁶. La définition proposée par Pierre Laszlo²⁷ passe sous silence que la vulgarisation,

24 *Idem*.

25 Voir Aurenche, Marie-Laure, « La presse de vulgarisation ou la médiation des savoirs », in Kalifa et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011, p. 386-388.

26 On lira Roqueplo, Philippe, *Le partage du savoir. Science, culture, vulgarisation*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 1974, p. 21.

27 « On a vulgarisation scientifique dès lors qu'une interrogation sur le monde sensible est communiquée dans des termes accessibles à tous ». Laszlo, Pierre, *La Vulgarisation scientifique*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1993, p. 3.

que l'on appelait parfois aussi popularisation²⁸, fait l'objet de débats entre savants, vulgarisateurs et journalistes scientifiques. Les dissensions participent d'un contexte de questionnements insistants au sujet du rapport entre la littérature et le savoir dont la vulgarisation scientifique est l'une des expressions. Les détracteurs de l'entreprise vulgarisatrice, voyant une frontière nette (et de ce fait difficile, voire impossible à franchir²⁹) entre savants et vulgarisateurs, lui reprochent d'altérer les connaissances notamment par son recours à la fiction. Les vulgarisations se présentent comme un discours hybride. Pour les écrivains, c'est une source d'informations. Le fantastique affectionne quelques domaines de savoirs en particulier et met l'accent sur les zones d'ombre des sciences ainsi que sur les inquiétudes qu'elles suscitent. En évoluant conjointement avec les vulgarisations, les œuvres esquissent des modèles d'une intériorité ébranlée.

Mettre les sciences à la portée de tous, transmettre des connaissances de façon ludique, *prodesse aut delectare*, sont les devises qu'affichent les vulgarisations. De ces intentions, témoignant d'un décloisonnement, viennent ses qualités et inspirations littéraires. Les vulgarisations reprennent des pratiques et des stratégies du roman populaire, exploitent les figures de style de la métaphore ou de l'analogie et affichent leurs affinités avec le milieu journalistique. Les activités vulgarisatrices³⁰ sont proches des faits divers. Elles suscitent des émotions par l'extraordinaire et le sensationnel et fictionnalisent l'histoire de la découverte, faisant du scientifique un héros prométhéen. Les initiatives de plus en plus nombreuses d'élargissement des connaissances aboutissent, sous le Second Empire, à un essor des publications spécialisées : *Cosmos*, *L'Ami des Sciences*, *La Science pour tous*, *Le Magasin d'éducation et de récréation...* Les revues spécialisées se lisent comme un roman³¹, de sorte que les délimitations génériques sont mises à mal : plus qu'une « pratique discursive qui propose une reformulation du discours scientifique³² », la vulgarisation propose des connaissances nouvelles en puisant dans les ressorts de la fiction.

Traités, études et conférences sont largement vulgarisés et commentés dans la presse. Celle-ci accueille souvent les premières publications fantastiques des écrivains qui deviennent parfois eux-mêmes des vulgarisateurs ; et c'est sous le Second Empire que la vulgarisation devient un

28 Voir Jeanneret, Yves, *Écrire la science. Formes et enjeux de la vulgarisation*, Paris, PUF, coll. « Science, Histoire et Société », 1994, p. 15. Ce terme est usité de nos jours dans le domaine anglophone. Camille Flammarion fait la distinction entre la popularisation de l'astronomie, à laquelle il désire contribuer par ses cours, et la vulgarisation de l'astronomie qui est à proscrire puisqu'elle entraîne l'abaissement de la science astronomique. Voir Béguet, Bruno, « La vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914 : contexte, conceptions et procédés », in Béguet, Bruno (dir.), *La Science pour tous : sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Paris, Bibliothèque du CNAM, 1990, p. 20.

29 L'hypothèse selon laquelle la vulgarisation, plutôt que d'œuvrer à abolir la distance entre savants et ignorants, contribue à la creuser et à les maintenir à distance, est discutée par Baudouin Jurdant ; on consultera son article « Enjeux et paradoxes de la vulgarisation », in *La Promotion de la culture scientifique et technique : ses acteurs et leurs logiques*, Paris, Publications de l'Université Paris 7, 1997.

30 Concernant les voies des vulgarisations scientifiques, on lira Raichvarg, Daniel et Jacques, Jean, *Savants et ignorants. Une histoire de la vulgarisation des sciences*, Paris, Seuil, coll. « Points. Sciences », 1991, p. 125.

31 Voir Laszlo, Pierre, *La Vulgarisation*, op. cit., p. 28.

32 Jacobi, Daniel, *Diffusion et vulgarisation. Itinéraires du texte scientifique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Linguistique et Sémiotiques », 1986, p. 15

nouveau genre médiatique. Maurice Sand, auteur de *Callirhoé*, est un grand amateur d'entomologie³³. L'activité scientifique de l'auteur est contemporaine de la rédaction du roman fantastique. Son esprit investigateur et vulgarisateur, alimenté par les fouilles archéologiques non loin de la résidence maternelle à Nohant, laisse ses traces dans le roman. Le protagoniste Marc Valéry découvre dans une chambre funéraire souterraine une statue grecque nommée Callirhoé. Fasciné par l'archéologie, il la fait transporter dans le château avoisinant de son oncle Julien. Des événements étranges entourent la belle Callirhoé d'un parfum fantastique. Marc, qui croit à la métempsycose et incarne le héros romantique et rêveur, est-il fou ou la réincarnation de Markek, l'amant de Callirhoé qui ressuscite pour réclamer sa fidélité et son amour ? D'une part, l'intérêt porté par Sand à la science entomologique et à la vulgarisation est important dans la construction du héros, jeune savant et double de l'auteur. Le catalogage, activité scientifique que Sand affiche dans son *Catalogue raisonné des lépidoptères du Berry & de l'Auvergne*, est essentiel dans *Callirhoé* : ce travail de catalogage réalisé consciencieusement par Marc met en lumière que Callirhoé, elle, reste inclassable. Les tentatives pour déterminer le matériau dont elle est faite, c'est-à-dire son identité au point de vue scientifique, entraînent des événements inexplicables. Sand garde ses réflexes de vulgarisateur ; le plaisir du lecteur va de pair avec une réflexion sur les états altérés de la conscience du héros. D'autre part, le roman est rapproché du roman archéologique et de la vulgarisation par l'intérêt pour l'Antiquité³⁴. Sand manifeste son intérêt pour le passé à travers sa *Notice sur un atelier de silex taillés des tems [sic] préhistoriques* (1879) et, dans *Callirhoé*, par l'étymologie³⁵. Il « s'attache également à mettre en scène les us et coutumes des peuples gaulois. Il reprend quasiment un à un tous les éléments de civilisation avancés par les historiens de son époque et brosse ainsi un tableau des mœurs gauloises qui renvoie à un certain imaginaire populaire et collectif³⁶ ».

Les vulgarisations sont le résultat de l'appropriation d'une ou de plusieurs sources scientifiques. Rarement, l'écrivain prend la peine de remonter jusqu'à la source du savoir, réemployant des savoirs déjà manipulés en amont. L'exactitude est secondaire ; ce qui importe est le potentiel évocateur des savoirs qu'il utilise dans le but d'explorer l'inconnu³⁷. En sélectionnant les thèmes susceptibles d'émerveiller le plus grand nombre, les sciences sont vues à travers le prisme

33 Voir Raichvarg, Daniel et Jacques, Jean, *Savants et ignorants, op. cit.*, p. 164. En 1867, Sand fait paraître *Le Monde des papillons : promenade à travers champs*.

34 En consultant la collection de la « Bibliothèque des merveilles », on trouve par exemple *Les merveilles de la céramique ou l'art de façonner et décorer les vases en terre cuite, faïence, grès et porcelaine depuis les temps antiques jusqu'à nos jours* par Albert Jacquemart, *Les fêtes célèbres de l'Antiquité, du Moyen-Âge et des temps modernes* par Frédéric Bernard, *Les sièges célèbres de l'Antiquité, du Moyen-Âge et des temps modernes* par Maxime Petit et *Les statuettes de terre cuite dans l'Antiquité* par Edmond Pottier.

35 Voir Le Guillou, Claire, « Du roman archéologique à l'archéologie du roman », in Sand, Maurice, *Callirhoé* [1863], Limoges, Les Ardents éditeurs, coll. « À lire dans mon sofa », 2009, p. 49.

36 *Idem*, p. 50.

37 Matsuzawa, Kazuhiro, et Séginger, Gisèle (dirs.), *La Mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses universitaires, coll. « Formes et savoirs », 2010, p. 11.

des vulgarisations présentant « [l]e monde scientifique et technique [...] comme un univers toujours en effervescence, produisant des inventions à jet continu³⁸ ». Les travaux issus des sciences du psychisme se diffusent à travers la presse scientifique et littéraire. La vulgarisation contribue à l'élaboration de modèles de l'intériorité dans le fantastique psychologique. Le petit exposé de l'histoire de l'horlogerie dans « Maître Zacharius » de Jules Verne, publié dans *Le Musée des familles* proposant de la littérature populaire et des connaissances utiles, témoigne de l'enchevêtrement de l'activité vulgarisatrice³⁹ et de la création fantastique. Ce passage souligne le savoir-faire exceptionnel de Zacharius grâce auquel son art a progressé (« l'horlogerie, jusqu'à lui, était presque demeurée dans l'enfance de l'art⁴⁰ »). L'opposition entre nostalgie du passé et marche vers le futur transpose le déchirement psychologique du protagoniste sur le plan de l'histoire des sciences et des techniques. Zacharius est présenté comme le représentant de l'aboutissement d'une longue histoire non linéaire qui contredit l'idéologie d'une progression constante vers l'idéal. Le passage qui s'inspire d'une vulgarisation sur l'horlogerie donne le coup d'envoi à l'exploration des angoisses de l'homme moderne. Ainsi, les œuvres fantastiques réinventent les sciences en leur sein.

Pathologisations

La transformation des savoirs médicaux s'oriente vers la rationalisation et la démystification de l'homme. Ils ne cessent de conquérir de nouveaux terrains, s'emparant de domaines et de pratiques qui, à l'origine, ne relevaient pas des préoccupations d'un médecin ou d'un aliéniste. Des phénomènes considérés d'abord comme normaux finissent par se retrouver dans le registre pathologique et être traités en accord avec ce reclassement. Le surnaturel change de domaine, passant à la science par la réinterprétation psychopathologique des légendes, des miracles et d'autres phénomènes, devenus morbides⁴¹. Un enjeu récupéré par la médecine est susceptible de subir les effets de la spécialisation et d'apparaître dans un support dédié à la vulgarisation consulté par des écrivains. Elle est aussi en rapport avec le mouvement de médicalisation, définie par Peter Conrad comme « *a process by which nonmedical problems become defined and treated as medical problems*⁴² ». Le passage qu'opère la pathologisation d'un domaine de son contexte d'origine vers

38 Bensaude-Vincent, Bernadette, « Un public pur la science : l'essor de la vulgarisation au XIX^e siècle », *Réseaux*, n° 58, 1993, p. 52.

39 Pour une présentation détaillée des affiliations entre Verne et le milieu vulgarisateur, voir Hohnsbein, Axel, « Du *Magasin d'éducation et de récréation* à *La Science illustrée* », *CONTEXTES*, n° 21, 2018. Source numérique: <http://journals.openedition.org/contextes/6669>.

40 Verne, Jules, « Maître Zacharius » [1854], in *Le Docteur Ox*, Paris, Hetzel, 1874, p. 74.

41 Ponnau, Gwenhaël, *La Folie, op. cit.*, p. 41.

42 Conrad, Peter, « Medicalization and Social Control », *Annual Review of Sociology*, vol. 18, 1992, p. 209. La médicalisation et la pathologisation s'appuient sur les institutions, tels les hôpitaux ou les institutions asilaires. Trois nouveaux établissements de santé voient le jour sous le Second Empire : Sainte-Anne, Ville-Évrard et Vaucluse. Renneville, Marc, *Crime et folie. Deux siècles d'enquêtes médicales et judiciaires*, Paris, Fayard, 2003, p. 163.

la science médicale relève du problème des normes. Les médecins réfléchissent en termes de déviation et de non-conformité dont les critères sont établis sur fond d'un contexte spécifique : la médecine cherche à affirmer ses compétences et à étendre sa puissance tout en maintenant la scientificité de ses recherches. Mais la récupération d'un domaine a pour conséquence que l'enjeu pathologisé reste attaché à son cadre originel, se retrouvant dans un entre-deux.

Au XIX^e siècle, la mort se médicalise⁴³. Confrontés à la peur de l'inhumation prématurée, les médecins s'interrogent sur les signes infaillibles du décès⁴⁴. La question de la ligne séparant la vie de la mort émerge avec force au Second Empire en raison de certaines spécificités comme l'importance du purgatoire, le spiritisme ou l'essor des embaumements (dont l'histoire connaît des évolutions particulières au XIX^e siècle⁴⁵) qui brouillent la frontière entre la mort réelle et la mort apparente. La hantise de la mort cause des états mentaux proches de l'aliénation. Au XIX^e siècle naît une approche scientifique du suicide⁴⁶ parfois considéré comme contagieux ou comme signe d'aliénation mentale. Pour prévenir le suicide, la médecine s'intéresse à ses causes, et subit des transformations⁴⁷. Le statut pathologique du suicide, passant d'un acte toléré à un acte de lâcheté dans la seconde moitié du siècle⁴⁸, offre aux écrivains la possibilité de penser le passage à la mort en termes de rapport de l'homme à autrui et à lui-même. Les œuvres envisagent le suicide comme un acte individuel et pensent les pratiques médicales face à la mort.

« Avatar » de Théophile Gautier s'ouvre sur la maladie mystérieuse dont souffre Octave de Saville. L'œuvre insiste sur les signes ambivalents du corps du protagoniste : tandis que les médecins, focalisés sur l'origine biologique du mal, ne constatent aucune anomalie, le physique et

43 Voir Carol, Anne, *Les Médecins de la mort : XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Aubier, coll. « Historique », 2004, p. 11.

44 « Or, au cours du XIX^e siècle, et particulièrement des années 1820 à la fin des années 1860, ce concept de mort apparente suscite une inflation du discours, tant savant que vulgaire. Du côté des médecins, on s'emploie à recenser et à classer les occasions où cet état de mort apparente peut être expérimenté : le coma, la catalepsie, la léthargie, l'hystérie, l'asphyxie par noyade ou intoxication constituent des classiques, mais le siècle voit naître de nouveaux dangers avec l'irruption du choléra en 1832, dont la phase algide reproduit assez bien l'état cadavérique, ou l'introduction du chloroforme dans la pratique chirurgicale, qui provoque un sommeil d'une profondeur telle que le scalpel n'arrive pas à le troubler. Loin de s'apaiser, la peur des inhumations prématurées s'exacerbe, se diffuse, attisée par les médecins eux-mêmes ». Carol, Anne, « La mort "vécue", entre littérature et médecine », in Bertrand, Régis et al. (dirs.), *Les Narrations de la mort*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005. Source numérique : <https://books.openedition.org/pup/7250>.

45 Voir par exemple Carol, Anne, *L'embaumement, une passion romantique. France, XIX^e siècle*, Paris, Champ Vallon, coll. « La chose publique », 2015.

46 « [C]'était au XIX^e siècle, suite à la dépénalisation du suicide, qu'un paradigme médical se mettait en place sur cette question. Ce paradigme a ouvert un débat de méthodologies et d'intentions caractérisant un premier moment de la "suicidologie" contemporaine. La médecine du XIX^e siècle vise en effet à mettre au jour les causes du suicide et cherche les moyens de remédier à ce qui sera parfois décrit comme un "fléau social" en proposant des mesures de prévention du passage à l'acte ». Renneville, Marc, et Yampolsky, Eva, « Histoires de la pathologie du suicide », *Criminocorpus*, 2018. Source numérique : <https://journals.openedition.org/criminocorpus/3775>.

47 « En effet, la médecine mentale et l'hygiène publique redéfinissent les causes morales et sociales du suicide en termes de pathologie, ce qui ancre tout suicide, quel que soit sa cause, dans le domaine médical. En d'autres termes, il s'agit là non seulement d'une redéfinition du suicide, mais aussi et surtout d'une restructuration de toute une discipline médicale, selon des enjeux hygiénistes, et donc socio-politiques ». Yampolsky, Eva, « Le suicide selon François-Emmanuel Fodéré. Les ambiguïtés du discours entre crime et folie », *Criminocorpus*, 2018. Source numérique : <https://journals.openedition.org/criminocorpus/3789>.

48 Renneville, Marc, « Le suicide est-il une folie ? Les lectures médicales du suicide en France au XIX^e siècle », *Criminocorpus*, 2018. Source numérique : <https://journals.openedition.org/criminocorpus/3797>.

le comportement d'Octave trahissent sa maladie. Par moments, Octave quitte le monde des vivants (« Pendant une ou deux minutes on eût pu le croire mort ; puis le balancier, arrêté par un doigt mystérieux, n'étant plus retenu, reprenait son mouvement, et Octave paraissait se réveiller d'un songe⁴⁹ »). Son état qui mêle la vie, la mort et le rêve est pathologisé. Les eaux et le soleil sont impuissants contre la mélancolie qui, au XIX^e siècle, est étroitement liée à la folie et au suicide⁵⁰. La mélancolie, entendue comme type de relation au monde et à soi-même, est considérée comme une pathologie dès l'Antiquité, mais chaque mélancolique n'est pas malade. Plusieurs indices pointent vers le remodelage de l'ennui, pathologisé lui aussi. Dans la fiction, l'ennui se charge d'implications nouvelles⁵¹. Octave est incapable de prendre l'initiative pour améliorer son état et ne prend plus soin de son logement qui se dégrade au même pas que sa santé. L'obscurité, la mort et le silence caractérisent ce lieu où « le timbre des heures ennuyées parlait bas comme on fait dans une chambre de malade⁵² ». L'ennui demande le rétablissement d'un équilibre (la mélancolie dans la médecine antique est associée à un excès de bile noire, et mise en rapport avec la génialité). Chez Octave, le maintien d'une vie apparemment normale affecte son humeur ; il s'engouffre dans la tristesse⁵³. Sa maladie qui le rapproche de la mort est teintée de surnaturel, car le domestique est « impressionné à son insu de la mélancolie du lieu⁵⁴ ». Octave perd l'envie de vivre et se rapproche consciemment⁵⁵ et inconsciemment de sa mort (la maladie le mine, agissant en son intérieur ; Octave est assimilé à l'immobilité, à la froideur et à une machine mue par un balancier). Ce ne sont pas les savoirs scientifiques établis qui peuvent se saisir de l'état d'Octave ; une autre approche doit être tentée afin de comprendre l'état du héros, qui mélange le médical et le fantastique⁵⁶. L'œuvre combine les réflexions savantes et les pratiques au carrefour des sciences et des croyances pour illustrer la naissance et les manifestations d'un état morbide proche du surnaturel. Elle réinterroge la

49 Gautier, Théophile, « Avatar » [1856], in *Romans, Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2002, p. 317.

50 *Idem*. Qui plus est, la folie elle-même naît au XIX^e siècle en tant que catégorie médicale. Voir Fauvel, Aude, « Avant-propos », *Romantisme*, n° 141, 2008, p. 3. Le monomaniac et le mélancolique ont en commun l'obéissance à une idée fixe ; pour plus de rapprochements, voir Barberger, Nathalie, *Penser pour rien. Littérature et monomanie*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2007, p. 15-17.

51 Voir notamment Rigoli, Juan, « Psychopathologie et poétique de l' "ennui" en France au XIX^e siècle », *Criminocorpus*, 2018. Source numérique : <https://journals.openedition.org/criminocorpus/3777>.

52 Gautier, Théophile, « Avatar » [1856], in *Romans, Contes et nouvelles, op. cit.*, p. 318.

53 « [I] revenait plus sombre des mascarades, des parties ou des soupers où ses amis l'entraînaient », *idem*. La marginalité d'Octave renforce le soupçon de maladie mentale accompagnant les débats sur le suicide et l'ennui. Dans les mythes, l'un des personnages récurrents est le héros marginalisé, exclu de la société. Celui-ci parvient cependant à gagner de la reconnaissance à la fin de son périple. Dans le conte fantastique, ce renversement est décalé puisque ce n'est pas Octave qui triomphe, mais son enveloppe corporelle, habitée par Cherbonneau. De plus, les études prédisposeraient à la folie ; la vie d'Octave « avait été jusqu'alors mêlée d'études et de distractions comme celle des autres jeunes gens », *ibid.*, p. 319. Sous le Second Empire, la folie mise en rapport avec le suicide fait l'objet de travaux tels *Du suicide et de la folie suicide : considérés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie* par Brierre de Boismont, publié en 1856.

54 *Ibid.*, p. 318.

55 « [I] avait tacitement envoyé à Dieu sa démission de la vie, attendant qu'il l'acceptât », *ibid.*, p. 319.

56 « Comme les médecins ordinaires n'entendaient rien à cette maladie étrange, car on n'a pas encore disséqué d'âme aux amphithéâtres d'anatomie, on eut recours en dernier lieu à un docteur singulier, revenu des Indes après un long séjour, et qui passait pour opérer des cures merveilleuses », *ibid.*, p. 320.

suicidologie en ce qui concerne l'étiologie, la thérapie et les compétences des médecins reconnus.

Les recherches médicales pathologisent la question ancienne du rapport entre le corps et l'âme. La jeune Natha de *La double Vue* d'Élie Berthet semble posséder le don de la clairvoyance. Le discours scientifique classe cette affection comme une pathologie, mais l'œuvre montre que cette étiquette est réductrice. Les accès de Natha sont connus comme symptômes pathologiques, ce qu'une autorité médicale paraît confirmer. Natha possède un savoir qui ne peut pas s'expliquer scientifiquement, mais sa faculté n'est pas infaillible. Elle se trompe sur la culpabilité du mari de sa bienfaitrice Pauline, ce pour quoi sa double vue reste ambiguë tout au long du roman. Assimilée autant à la figure folklorique de la sorcière qu'à une malade mentale, son pouvoir est à la fois pathologisé et inséré dans une autre logique qui dépasse les limites de la science médicale. Il se situe dans un entre-deux qui demande de repenser la pathologisation. Les attaques de nerfs⁵⁷, combinés aux phases de somnambulisme (considérée alors comme une sorte de seconde vue intérieure) ou d'hypnose, montrent que le l'état de la rabala combine les discours médical (la pathologisation de la passion amoureuse), aliéniste (Natha ne se comprend pas et devient autre à elle-même), folklorique et religieux (elle est comparée à un être angélique). Le docteur appelé au chevet de Natha conclut à une nouvelle forme de magnétisme et de somnambulisme ; cette nouvelle maladie sans nom⁵⁸ est abordée à travers ses manifestations. L'incohérence des symptômes semblant appartenir à des affections différentes telles la catalepsie et l'extase⁵⁹ met en relief le problème du classement des phénomènes dans le champ scientifique et les limites de la médecine. Mais le médecin persévère dans la pathologisation de l'état de Natha, appelée « *sujet*⁶⁰ », et ne voit aucun inconvénient à la donner en spectacle. Le roman met en avant les limites d'une approche pathologisante mais admet que la science médicale est en mesure de reconnaître les « causes

57 D'après le *Grand Dictionnaire universel*, l'attaque de nerfs désigne un « [s]pasme nerveux, particulier aux tempéraments délicats ou très-irritables, et souvent accompagné de mouvements convulsifs [*sic*], de larmes et de cris ».

58 L'absence du nom indique que l'affection de Natha échappe à la science médicale parce qu'elle n'appartient à aucune catégorie préétablie et ne peut pas avoir sa place dans le système de classement des pathologies. Par ailleurs, Natha échappe elle-même au monde des communs mortels parce son prénom est tronqué et l'absence de nom de famille.

59 L'extase passe du domaine religieux et mystique à celui des psychopathologies. Elle « se réfère à une personne qui est abîmée dans la contemplation d'un objet transcendant qui l'absorbe et la ravit hors du monde sensible, d'où le sens de ravissement mystique ». Lakhdari, Sadi, « Hypnose, hystérie, extase : de Charcot à Freud », *Savoirs et clinique*, n° 8, 2007, p. 201. Elle est parfois synonyme de catalepsie (Vila, Anne, « De la pathologie à l'extase poétique : la catalepsie entre médecine et littérature au XVIII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 85, 2014, p. 292) dont l'entrée dans la sphère médicale témoigne de l'intérêt suscité par les nerfs. Par le biais de l'extase, on voit que la pathologisation va de pair avec l'hystéricisation de Natha puisque l'hystérie et l'extase se trouvent associées par les savants du XIX^e siècle. Nicole Edelman précise que l'hystéricisation et la pathologisation sont indissociables dans l'appréhension du plaisir féminin : « La thèse neuro-génitale est ainsi largement défendue pendant les années 1850 par des "patrons" d'hôpitaux tels Négrier, Schutzenberger, Piorry qui pathologisent le plaisir sexuel des femmes en l'hystéricisant ». Edelman, Nicole, « Culture, croyances et médecine (XIX^e-XX^e siècle) », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 25, 2002, p. 5. La pathologisation et la condamnation du corps et du comportement féminins contrastent avec des figures telles Arria Marcella qui revendique son droit au plaisir voluptueux.

60 Berthet, Élie, *La double Vue, roman, Le Siècle*, 26 septembre 1865, p. 1. Italiques dans l'original.

morales⁶¹ ». L'œuvre propose une interrogation sur la manière dont la médecine construit un rapport particulier au monde et à soi⁶². Par l'extension du domaine médical, tout peut être une déviation : le corps⁶³, la conduite, les idées. Les problèmes sociaux au sens large font partie des domaines que la médecine récupère et inclut dans son champ. Au carrefour de la pathologisation de la femme et de la possession diabolique, le cas de Morzine illustre l'enjeu social de la femme rebelle n'acceptant plus la place que lui assignent les hommes dans la société, et la réponse des savants qui consiste en une interprétation pathologique imprégnée des cultures populaires. Cette « pathologisation de la possession – dans certaines limites – est acceptée et ce basculement débute à Morzine, lors des phénomènes qui touchent les femmes du village en 1857⁶⁴ ». Les femmes perturbent l'ordre, et la pathologisation sert à le rétablir :

À Morzine, à la fin des années 1850, au moment où l'hystérique savante devient une malade respectable atteinte d'une maladie neuro-cérébrale, la figure de l'hystérique est marquée par le débordement et la transgression et le village se trouve confronté à la possession et au diable. Les médecins aliénistes sont alors envoyés, sommés de réagir sous la pression des pouvoirs tant médicaux que politiques à cette explosion de possession. Ils vont intégrer ces phénomènes à une nosologie hystérique et pathologiser pour la première fois la possession. L'hystérique devient alors une figure de référence, un cadre d'intelligibilité de ces déviations⁶⁵.

La reconfiguration du rapport entre médecine et religion entraîne, dans le mouvement de la médicalisation de la conscience, la pathologisation de la pratique religieuse⁶⁶. La possession devient un symptôme analysable scientifiquement. Le même phénomène se produit lorsque les acquis du progrès connaissent une réinterprétation en faveur de la science médicale. Selon Morel, la dégénérescence est créée ou renforcée par l'industrialisation⁶⁷, ainsi que des causes sociales, comme le travail, la misère, ou l'environnement urbain. Ces facteurs sont cités par le discours savant lors des enquêtes sur le crime dont la pathologisation caractérise la seconde moitié du siècle. Le transfert vers la sphère médicale rend un acte apparemment dénué de sens compréhensible. La

61 *Idem*.

62 « En s'appuyant sur son savoir et son faire, la pratique médicale façonne des corps, elle agit sur des frontières, elle déplace des seuils [...] elle affecte non seulement l'identité personnelle et relationnelle des individus, mais aussi les frontières de la société, le lien social, le rapport au pouvoir, à l'institution et à l'autorité, la manière de se percevoir comme membre et citoyen d'une société. Elle façonne des mondes de signification et de cohérence et implique l'ordre éthique, culturel et sociopolitique ». Thiel, Marie-Jo, « Le mouvement de médicalisation de l'existence humaine », *Revue d'éthique et de théologie morale*, n° 241, 2006, p. 87-88.

63 Une « vision pathogène du corps » émerge dans le cadre d'une vaste codification de l'existence humaine. Grauby, Françoise, *Le corps de l'artiste. Discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires, 2001, p. 15.

64 Edelman, Nicole, « Culture, croyances et médecine (XIX^e-XX^e siècle) », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 3.

65 *Ibid.*, p. 4.

66 Voir Guillemain, Hervé, *Diriger les consciences, guérir les âmes*, *op. cit.*, p. 102.

67 Parmi les cas de dégénérescence par intoxication, Morel compte entre autres le mauvais air, l'état du sol, les drogues, les aliments et les boissons alcooliques. Coffin, Jean-Christophe, *La Transmission de la folie, 1850-1914*, Paris L'Harmattan, coll. « L'Histoire du social », 2003. p. 27. Par ailleurs, les conséquences pathologiques de l'alcool (imbécillité, aliénation) s'insèrent dans un discours médical en train de se construire lorsque l'alcool devient le fléau du siècle. En effet, c'est au XIX^e siècle que le regard sur l'alcoolisme change et la médecine s'en empare (Nourrisson, Didier, *Le Buveur du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « L'Aventure humaine », 1990, p. 171), mais les théorisations de l'aliénation d'origine alcoolique naissent seulement à partir de la seconde moitié du siècle (*ibid.*, p. 181).

pathologisation de personnalités historiques et littéraires s'appuie sur la criminologie (l'artiste est assimilé au criminel) et la théorie morélienne. Dénoncer le caractère pathogène de la littérature permet d'établir la science médicale au centre des sciences et de la vie sociale.

2.2 L'instabilité du quotidien

Écroulement des repères structurants

Le jeu avec l'espace-temps, les habitudes de pensée et les catégories est fréquent dans les contes fantastiques dès ses débuts. Ce qui change avec le fantastique intérieur est la manière dont celui-ci reprend les évolutions de son temps à son compte. Les transformations du quotidien sont intégrées dans une fiction qui pense la manière dont la psyché et l'environnement interagissent. L'haussmannisation par exemple couvre presque l'intégralité du Second Empire. L'espace et le temps, données structurantes de la vie, sont mis à mal, impression déstabilisante et angoissante⁶⁸. Le fantastique articule les effets de la restructuration spatiale à la question identitaire, faisant apparaître l'archaïsme comme l'un des palliatifs possibles pour l'homme moderne.

Paris est la destination du cabaliste Hans Weinland dans le conte éponyme d'Erckmann-Chatrion. L'énigmatique professeur de métaphysique fuit les conséquences d'un meurtre, et quinze mois plus tard, Christian l'y rejoint pour ses études, à la demande de son oncle. Ni Weinland ni Christian ne rejoignent la capitale volontairement ; qui plus est, Paris est pour les personnages originaires de Tubingue une ville à l'étranger. Par ce double éloignement, qui coexiste avec l'image de Paris comme lieu de refuge et du savoir, la ville paraît ambivalente. Sa première description est proposée par Christian. À la manière d'un guide touristique, il commence par nommer les grands monuments et les curiosités célèbres, puis redirige son attention vers les conditions de vie :

Sur la rive gauche de la Seine, entre le Panthéon, le Val-de-Grâce et le Jardin des Plantes, s'étend un quartier presque solitaire ; les maisons y sont hautes et décrépites, les rues fangeuses, les habitants déguenillés. Quand il vous arrive d'égarer vos pas dans cette direction, les gens s'arrêtent au coin des rues pour vous observer ; d'autres s'avancent sur le seuil de leurs tristes masures, d'autres penchent la tête à leurs lucarnes. Ils vous regardent d'un air de convoitise, et ces regards vont jusqu'au fond de vos poches⁶⁹.

Christian dénonce l'insalubrité qu'il lie directement à la criminalité. Une ambiance d'angoisse est évoquée par les regards pénétrants des pauvres qui renvoient au discours social, politique et médical sur la dangerosité des classes inférieures, à la violence des machines qui percent des nouvelles rues, ainsi qu'au mauvais œil. La description prépare les événements

68 Les articles de Jules Ferry, publiés dans *Le Temps*, s'expriment contre le projet d'Haussmann, témoignant des craintes partagées par maints contemporains vis-à-vis de la transformation complète de Paris. Ferry rassemble ses articles dans un recueil qu'il intitule *Les Comptes fantastiques d'Haussmann*.

69 Erckmann-Chatrion, « Le Cabaliste Hans Weinland, conte fantastique » [1860], in *Contes et Romans nationaux et populaires*, Paris, Pauvert, tome 13, 1988, p. 127.

fantastiques à travers les allusions à l'haussmannisation ; le motif du seuil annonce un phénomène au carrefour des cultures. Les frontières entre le fleuve et la terre ferme (les rues fangeuses), entre le réel et le surnaturel, se brouillent. Christian est imbibé par la désolation du lieu qui lui inspire le mal du pays. Son comportement à la fin du conte ressemble à celui des pauvres dont il croyait se distinguer⁷⁰.

Paris n'est pas une ville à taille humaine. Christian s'y sent « seul, abandonné dans la ville immense⁷¹ ». Durant les travaux d'Haussmann, la ville ne cesse de s'agrandir et le nombre d'habitants augmente. Le projet avait pour ambition de construire une ville qui favorise la santé ; l'architecture prend acte du discours médical pour créer des conditions favorables au bien-être. Le terrain vague que le héros peut observer depuis sa fenêtre entrelace une atmosphère de surnaturel, des allusions à la mort et à la violence (renvoyant au choléra et à la destruction du vieux Paris qui problématise le rapport aux morts par l'exil des cimetières prévu par Haussmann) et des réflexions scientifiques sur l'origine de la vie et la survie des espèces. Le terrain abrite une flore généreuse. Il se caractérise par le mouvement (« Des milliers d'atomes aux ailes gazeuses, des cousins, des éphémères tourbillonnaient sur cette mare verdâtre⁷² ») et la dévoration (« deux grenouilles énormes montraient alors leur nez camard à la surface, traînant leurs longues jambes filandreuses sur les lentilles d'eau, et se gorgeant des insectes qui s'engouffraient dans leur goître par milliards⁷³ »). Ce lieu contraste avec le quartier des habitations, caractérisé par l'immobilité et la mort dès avant l'arrivée de l'épidémie. Le terrain inspire la peur car il ressemble à une enclave surnaturelle en même temps qu'il déclenche la mise en lien avec une pensée mythologique et le discours scientifique qui posent la question identitaire.

« Tout vit, tout pullule, tout se dévore !⁷⁴ », dit Christian. Ses observations contredisent l'hypothèse de la génération spontanée, débat alors d'actualité. Un lieu insalubre de prime abord, que l'haussmannisation s'évertuera à faire disparaître, fait réfléchir à des questions mettant en jeu la place de l'être humain dans le monde. L'environnement qu'apprécie les animaux et les plantes est dangereux pour l'homme ; il tente d'adapter le monde à ses besoins mais doit s'avouer perdant face au choléra. L'être humain et l'eau sont des facteurs épidémiques ; or, c'est précisément ce que Christian voit (Weinland y fait sa première apparition). Ce lieu déstabilise parce qu'il recèle des savoirs à découvrir (« je me plongeais dans les abîmes de l'inconnu⁷⁵ ») et défie les repères habituels. Le terrain se constitue en espace monstrueux qui préfigure l'épidémie (appelée monstre).

70 Par exemple, il observe le terrain vague et la rue. Même son hôtesse est rapproché des pauvres lorsqu'elle se montre sur le seuil, et Weinland porte des guenilles.

71 Erckmann-Chatrian, « Le Cabaliste Hans Weinland, conte fantastique » [1860], in *Contes et Romans nationaux et populaires, op. cit.*, p. 128.

72 *Ibid.*, p. 129.

73 *Idem.*

74 *Idem.* La pensée de Christian évoque la maxime « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme » de Lavoisier.

75 *Ibid.*, p. 130.

Il défie la conception moderne de l'espace urbain et renvoie aux théories darwiniennes et aux concepts de lutte pour la survie et d'adaptation. Le terrain montre les limites des habitudes de pensée, perturbant les rapports entre l'homme, son environnement et lui-même.

La problématisation de l'espace se poursuit dans le labyrinthe au Jardin des plantes. Les imbrications et les contorsions des chemins rappellent le Paris d'avant l'haussmannisation et évoquent la perte d'orientation et l'angoisse. Le dédale entrave la circulation de l'air, des biens et des humains. Weinland entame une tirade contre la ville aussi monstrueuse et dévoratrice que le terrain humide. La ville est trompeuse ; magnifique vue de loin, on remarque des détails dérangeants : « Quelques bateaux descendaient lentement la Seine ; le jardin verdoyait ; les voitures de roulage, les chargements de vin, les charretées de légumes, les troupeaux de bœufs, de moutons, de porcs, soulevaient la poussière des routes dans les profondeurs de l'horizon. La ville bourdonnait comme une ruche⁷⁶ ». Une catastrophe se prépare : le bourdonnement renvoie à une force et à une activité intense qui risquent d'éclater ; il est repris sous forme de tremblement mis en rapport direct avec la maladie⁷⁷. Weinland dénonce la vision idéalisée de la capitale, trou sans fond que le progrès technique a contribué à créer. Tout ce que la capitale offre au pays sont les révolutions (c'est l'aspect politique de l'haussmannisation, à savoir la prévention des barricades par la conception particulière des rues) et les gazettes ; l'allusion à la sphère médiatique prépare la confirmation du choléra par le périodique à la fin du conte. La ville terrifiante ne peut être vaincue que par « un des fils de Maha-Dévi et de la déesse Kâli⁷⁸ », soit par un être surhumain qui combat le matérialisme par la métaphysique. Paris est un gouffre au centre de toutes les activités ; c'est donc un point de repère. Mais la maladie naît en ville qui devient alors « silencieuse ; pas une porte ouverte n'aspire la première fraîcheur de la nuit ; pas une figure n'apparaissait au loin sur le pavé ; pas un mouvement, pas un bruit ne trahissait la vie⁷⁹ ». Les discours scientifiques transparaissent en rapport avec le terrain humide ; la capitale cependant, objet de travaux médicaux et hygiénistes, suscite les imaginaires mythologique et folklorique. Paris, le monstre qui tue les jeunes innocents, communique avec l'Inde à travers le voyage dans l'espace effectué par Weinland pendant son état altéré de la conscience : il part de Paris, rentre à Paris mais son corps ne quitte pas la capitale. La ville étend son influence jusqu'à Strasbourg où Christian apprend la mort de douze cents personnes, relatée dans un journal, un produit de la capitale.

« Maître Zacharius » de Verne réinterroge un repère essentiel de l'être humain, celui du temps lié au corps comme chair périssable. Le vieillissement, processus naturel pathologisé au XIX^e siècle, problématise la perception de soi et pose la question de l'hybridation. En raison de ses

76 *Ibid.*, p. 135.

77 Paris est la « capitale générale du sensualisme et du *dieu jaune* !... sois fier de tes destinées ; tu tousses : le sol tremble ! tu te remues : le monde frissonne ! » (*idem*, italiques dans l'original).

78 *Ibid.*, p. 135-136.

79 *Ibid.*, p. 140-141.

inventions en horlogerie qui permettent de mesurer le temps avec une exactitude jusqu'alors inégalée, Zacharius se prend pour l'égal de Dieu. Persuadé d'avoir insufflé la vie à ses horloges, il croit en un rapport terrible entre lui et ses créations : lorsque toutes ses horloges auront cessé de sonner, il mourra. Pittonaccio, propriétaire de la dernière horloge, est un petit vieillard dont l'apparence et le comportement évoquent divers mécanismes à mesurer le temps. Précipitant l'âme de l'horloger aux enfers, le monstrueux Pittonaccio engage une réflexion sur l'humanité à l'ère technologique.

L'horloge est un véritable acteur, un être quasi humain : « N'est-ce pas, reprit-il, tandis que ses joues s'empourpraient, qu'il sera beau de voir palpiter cette montre à travers son enveloppe transparente, et de pouvoir compter les battements de son cœur⁸⁰ ! ». Les inventions du maître horloger sont ses créatures vivantes. Elles ressemblent à l'homme qui leur a servi de modèle. Au lieu de n'être que des objets utiles à l'homme, les horloges ont modifié son comportement et amené une mutation anthropologique par la nouvelle manière de vivre le quotidien. Ainsi, tous les Genevois ont acheté une montre et obéissent à l'horloge qui dicte l'heure de la prière. Les devises religieuses qu'affichait initialement la dernière horloge, chef-d'œuvre qui avait « porté aux nues la gloire de maître Zacharius⁸¹ », professent désormais des maximes qui incitent l'homme à substituer la science à Dieu : « *Il faut manger les fruits de l'arbre de science* », « *L'homme peut devenir l'égal de Dieu* », « *L'homme doit être l'esclave de la science, et pour elle sacrifier parents et famille*⁸² ». La dernière horloge paraît moins à l'image de son propriétaire qu'à celle de Zacharius, comme si elle affichait ses vices. Mais la question de l'existence d'un rapport entre la maladie de Zacharius et l'arrêt des montres et des horloges reste sans réponse. Rien ne certifie que les choses sont telles que Zacharius les interprète. Au contraire, le narrateur suggère que le monstre, comme les montres, est sa création. Zacharius tente de se soustraire à l'influence destructrice du temps en refusant de se reconnaître comme un être de chair. Il considère la vie comme simple fonctionnement d'un ensemble de mécanismes semblables à ceux de l'horlogerie (« cette vie, qui n'est, après tout, qu'une ingénieuse mécanique⁸³ »). Le traitement du temps est symptomatique d'une impression de dérèglement. Le temps indiqué précisément par les montres et les horloges contraste avec le temps du conte imprécisément situé. La linéarité du récit est mise à mal par la parenthèse historique du narrateur, où il retrace l'histoire de l'horlogerie, et par les protagonistes situés hors du temps par leur âge incertain. De plus, le conte juxtapose plusieurs faisceaux et logiques temporels : les temps privé (mesuré avec les montres) et public (indiqué pour la communauté par les grandes horloges), les temps païen (la saison d'hiver) et chrétien (l'heure de la messe), les temps naturel et artificiel –

80 Verne, Jules, « Maître Zacharius », in *Le Docteur Ox*, *op. cit.*, p. 74.

81 *Ibid.*, p. 87.

82 *Ibid.*, p. 98-100. Italiques dans l'original.

83 *Ibid.*, p. 76.

dont l'écart permet à Zacharius de se vanter de son invention. Le temps dans le conte se trouve tordu, tantôt suspendu, tantôt accéléré ou ralenti, voire inversé (Zacharius régresse au stade d'enfant⁸⁴). Les temps modernes se caractérisent par le dérèglement, ce que l'on peut observer à la marche de Pittonaccio. Il s'oriente à la fois au soleil et à l'horloge, s'arrêtant tous les jours « au moment où le soleil passait au méridien⁸⁵ » et ne poursuivant son tour qu' « après les douze coups de midi⁸⁶ ». Les faisceaux de temporalités montrent que c'est la perception du temps, plutôt que le temps lui-même, qui change à l'ère moderne⁸⁷. Les illustrations réalisées par Théophile Schuler pour la seconde version fonctionnent aussi comme des ruptures. Elles proposent des instantanés et problématifient la temporalité, car sur toutes, sauf celles qui représentent un décor ou des personnages associés à la foi chrétienne, se trouve une horloge⁸⁸. Elles perturbent la linéarité de la lecture car elles anticipent sur les événements à raconter, créant un décalage entre les modes de communication iconographique et scriptural. Le sous-titre « tradition genevoise [*sic*] » qui présentait l'œuvre comme un conte populaire disparaît en 1874, suggérant un nouvel ancrage du conte dans la modernité. Le temps est monstrueux, hybride et complexe. Il est perçu comme l'antagoniste de l'homme, ce pour quoi le temps qui passe, indiqué par le mouvement des aiguilles, appelle le serpent, ennemi maléfique⁸⁹.

Ces ruptures expriment l'affranchissement des repères naturels. L'incipit accumule les indices renvoyant à la domination de la nature. La demeure de Zacharius est construite sur pilotis, de façon à résister aux forces du torrent qu'elle transperce et surplombe. Le maître horloger a perdu le contact avec la nature puisqu'il s'éloigne de la réalité par l'exactitude des horloges. Son orgueil va jusqu'à considérer que le soleil est dérégulé : l'horloger vit complètement dans l'artificialité. Il a remplacé le temps biologique par un temps mécanique qui lui suggère l'illusion de contrôle de sa mort, contrairement au temps naturel extérieur sur lequel l'homme n'influe pas. En refusant l'existence d'un temps naturel, il refuse d'être humain. Il oublie que les horloges ne sont valables qu'à un certain endroit, voire qu'il peut y avoir deux heures affichées en un seul et même lieu (l'heure locale et l'heure de la capitale). L'immortalité que semblait promettre le mécanisme à l'homme révèle sa dépendance fatale à l'horloge au sens propre – le morcellement de l'âme – et figuré, par les horloges-tyrans dictant le rythme de vie aux humains jusqu'à faire du retard un motif important⁹⁰. Les horloges et les montres ne sont pas immortelles, mais le Temps l'est. Le corps périt

84 Voir *ibid.*, p. 78.

85 *Ibid.*, p. 79.

86 *Idem.*

87 On lira avec profit les réflexions de Marie-Agnès Dequidt sur la difficulté de saisir la perception du temps dans son article « Comment mesurer l'intériorisation du temps ? (Paris, début XIX^e siècle) », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 45, 2012. On renvoie également à notre article « L'apparition du monstre dans "Maître Zacharius" de Jules Verne : anamorphose et modernité », in *Littérature Monstre*, in Kor, Yanna et al. (dirs.), *Littérature monstre. Une tératologie de l'art et du social*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2020.

88 Les illustrations de Pittonaccio sont considérées comme images représentant une horloge. Voir Figs. 2, 3 et 4.

89 Verne, Jules, « Maître Zacharius », *Le Docteur Ox*, *op. cit.*, p. 100.

90 L'on pense surtout au *Tour du monde en 80 jours* : pour gagner le pari, les protagonistes ne peuvent pas se

parce que chacun s'inscrit dans un temps irréversible. La fin d'une perception de continuité du temps est exprimée à travers la fin de la lignée de Zacharius. Lorsque les frontières entre les catégories ne rendent plus compte de la complexité moderne, elles perdent leur fonction structurante et rassurante. Les repères primordiaux, tels l'espace-temps ou le corps humain, deviennent des catalyseurs de conceptions nouvelles du rapport de l'homme au monde et à lui-même.

Le progrès, générateur d'angoisses

Les aliénistes identifient des affections spécifiquement modernes. L'instabilité bouleverse la psyché et remet en question la vision positiviste du progrès comme porteur de bonheur. Le crime, que l'on met en rapport avec la grande ville et la presse, est étroitement lié au progrès et à l'urbanisation. Phénomène médiatique, il met à nu les effets criminogènes du journal ; la contagion s'applique aussi au mode de diffusion du crime par la presse. En tant que symptôme d'une pathologie, le crime brouille les frontières entre le normal et l'anormal. Les réflexions savantes sur le penchant criminel migrent vers les cultures populaires⁹¹ qui influencent les conceptions aliénistes. Les écrivains s'imprègnent de ces sources et « réactivent, sous les oripeaux du positivisme médical, une ancestrale rêverie somatique où fusionnent l'éthique, l'esthétique et l'ontologie⁹² ». « Le Reflet de la conscience » de Claude Vignon sonde l'intériorité criminelle en accordant un rôle particulier au discours médical juxtaposé à des éléments populaires⁹³. Manoquet, ancien maire de province, souhaite acquérir le domaine des Barbettes afin d'exposer sa richesse aux yeux de tous. Ne disposant pas de la somme nécessaire, il craint le cancan des villageois et souffre de la pression sociale et de l'impossibilité de réaliser son désir. Un soir, il se promène près de la maison d'un acquéreur potentiel, Mornaix. Lorsqu'il apprend où il cache son argent, Manoquet s'introduit chez lui, assassine le vieux et sa domestique, s'empare de l'or et s'enfuit. À partir de ce moment fatal, Manoquet se croit persécuté par le spectre de sa victime. Sa disparition psychique culmine dans une scène spectaculaire d'auto-accusation : Manoquet se prend pour Mornaix et réclame la guillotine. Il tombe raide mort, et les médecins concluent à une attaque d'apoplexie foudroyante.

À première vue, les représentants du discours médical poussent le criminel à se dénoncer et prononcent le verdict final sur sa condition. Sans avoir été appelé, le docteur Garraudot voit son patient après avoir entendu parler de son triste état. Garraudot n'est pas présenté comme aliéniste ;

permettre le moindre retard, ils doivent surveiller les minutes et les secondes afin d'éviter de rater le train...

91 Vareille, Jean-Claude, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses universitaires, coll. « Littérature et idéologies », 1989, p. 41.

92 Migozzi, Jacques, « Le fils de Lombroso et de la pétroleuse : Jeanlin dans *Germinal* », in Vaillant, Alain (dir.), *Écrire/Savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Printer, coll. « Lieux littéraires », 1996, p. 156-157.

93 Cet enchevêtrement étroit est rendu manifeste dès le titre du recueil, *Minuit !! Récits de la veillée* : alors que minuit renvoie à la croyance populaire de l'heure des spectres, le terme de conscience introduit le discours aliéniste et fait allusion à des pratiques ambiguës qui élaborent des représentations de l'inconscient.

aidé par les symptômes de Manoquet et les rumeurs, il fait immédiatement le lien entre une anomalie psychique (« Il y a lieu de craindre le transport au cerveau ou l'apoplexie...⁹⁴ ») et l'assassinat. Il identifie une cause morale à l'origine de la maladie, mais le traitement qu'il annonce et n'applique jamais est la saignée. Le diagnostic confirme l'analyse proposée par le narrateur (« à croire qu'il allait tomber d'apoplexie⁹⁵ »), lorsque Manoquet subit une crise violente dans un café couvert de glaces. Garraudot est un savant lucide qui ne se laisse pas tromper par le mensonge inventé par l'épouse qui, soucieuse de garder les apparences, raconte que son mari voit le spectre de son père. L'apparente gratuité du meurtre se joint à la férocité dont est soudainement capable l'ancien maire. En imitant le style du fait divers⁹⁶, l'œuvre pense l'identité criminelle à travers l'hybridité. Manoquet est accusé par l'animalisation (par l'expression récurrente « à pas de loup »), et la diabolisation (« quel démon, quel vertige saisirent Manoquet de leurs griffes aiguës⁹⁷ ? »).

Néanmoins, le récit problématise la culpabilité de Manoquet, assassin et victime, et identifie d'autres personnages et facteurs ayant contribué à la réalisation du crime. Vanvré, avocat et juge auto-proclamé, est véritablement obsédé par la folie de Manoquet et ne cesse de diriger la discussion avec Hannequin vers l'étrange comportement de l'ancien maire. Il suggère un rapport de causalité entre l'assassinat et la folie en soulignant leur succession directe. Dès le début, il est décrit comme le principal danger parce qu'il a démasqué l'assassin (« ce pauvre Manoquet est fou, bien fou⁹⁸... »). Il se fonde sur un axiome romain selon lequel le criminel est démasqué quand on trouve celui à qui le crime profite, ce qui montre que Vanvré est un savant qui trouve la solution grâce à ses connaissances en droit et sa faculté de déduction. Bien que Manoquet et Vanvré jouent les rôles d'antagonistes, le récit met en avant leurs similitudes. En se consacrant entièrement à l'affaire criminelle, Vanvré affiche des symptômes de la monomanie. Sa conduite envers Hannequin est théâtrale, sa politesse une pure façade. Il veut « le posséder jusqu'à dix heures au café⁹⁹ » pour faire

94 Vignon, Claude, « Le Reflet de la conscience », *Minuit !! Récits de la veillée*, Paris, Amyot, 1856, p. 259.

95 *Ibid.*, p. 222. D'après le *Grand Dictionnaire universel*, l'apoplexie est une « [a]ffection cérébrale caractérisée par l'abolition subite et plus ou moins complète du mouvement, du sentiment, de l'intelligence, sans que la respiration et la circulation soient suspendues ; dans sa forme foudroyante, c'est celle "qui frappe subitement de mort". Le siège de cette maladie aux symptômes variables est le cerveau ».

96 L'œuvre fantastique constitue un ensemble hybride parce qu'elle s'approprie une écriture journalistique. Le fait divers, dont les sujets de prédilection sont les crimes et les délits, revêt une fonction ambivalente. D'une part, les informations concrètes sont juxtaposées aux clichés et le crime est esthétisé (Tran Huy, Minh, *Les écrivains et le fait divers. Une autre histoire de la littérature*, Paris, Flammarion, coll. « Récit », 2017, p. 59). Ainsi le fait divers criminel offre-t-il un prisme particulier de compréhension du monde. Il parle aux peurs les plus intimes des contemporains qu'il tente de conjurer. Oscillant entre l'effet cathartique et l'effet anxiogène, le discours journalistique dans le récit fantastique initie, d'autre part, une réflexion sur l'identité instable. La pluralité des discours dont l'œuvre se compose renvoie à la multiplicité du moi, éprouvée par Manoquet. Dans le café, ses paroles contredisent ses gestes, ce qui le fait apparaître comme divisé intérieurement. Petit à petit, Manoquet s'identifie à sa victime et se dédouble puisque, aux yeux d'autrui, il a l'apparence de Manoquet mais s'exprime depuis le point de vue de Mornaix. Les dialogues imaginaires que Manoquet prend en charge tout seul, s'exprimant tour à tour en tant que Manoquet et en tant que personnages accusateurs anonymes, montrent que Manoquet se multiplie intérieurement.

97 Vignon, Claude, « Le Reflet de la conscience », *Minuit !! Récits de la veillée*, *op. cit.*, p. 232.

98 *Ibid.*, p. 213.

99 *Ibid.*, p. 214.

le plus d'allusions possible au crime commis par Manoquet, mais il se transforme en entité fantomatique qui s'infiltré dans le cerveau d'Hannequin. Vanvré se rêve juge d'instruction ; son comportement est cependant décrit par l'imaginaire de la folie. Vanvré est impitoyable ; quoique ses intuitions soient justes, le récit le décrédibilise car il a un intérêt personnel à déclarer Manquet fou. L'axiome romain accuse donc Vanvré lui-même, brouillant les rôles du coupable et de l'accusateur.

Pour ne pas voir ses espoirs s'envoler, l'épouse de Manoquet tente d'empêcher la formation du soupçon concret dans sa conscience. Son pressentiment funeste, décrit par la métaphore du ver qui la ronge, montre que la culpabilité de son mari est une idée entre le conscient et l'inconscient. Lorsque l'épouse se rend compte qu'écarter cette idée est impossible, elle souhaite au moins étouffer les rumeurs en intimant l'ordre à son mari de mentir sur ses visions. D'un côté, elle est décrite comme coupable parce que les biens matériels et la réputation ont la priorité sur la santé de son époux. Comme Vanvré, elle est mise en rapport avec la condition de Manoquet à travers le verbe « étouffer », qui décrit comment Mornaix meurt et comment la femme réprime la vérité pourtant déjà en elle. L'épouse craint la justice, ce qui l'incite à adopter un regard fixe qui dompte les fous pour couvrir le criminel. Ce faisant, elle entretient, voire aggrave, la folie. De l'autre, on insiste sur son martyre. Bien que complice, elle est aussi une victime. Ses aspirations détruites, elle vieillit prématurément. Par ses cheveux blancs et son visage déformé, elle ressemble à Mornaix.

Garraudot (au nom décrédibilisant, car rappelant les verbes « garrotter » et « radoter ») est confondu par l'épouse avec le juge auquel elle s'attendait. C'est une figure religieuse car selon lui, il a la fonction de confesseur. Le discours sur la folie est porté par le narrateur qui puise dans la science médicale et dans les croyances populaires (« Une fois ce nom [Mornaix] logé dans la cervelle de Manoquet, ses idées prirent une direction fatale, unique et fixe, que rien ne pouvait changer¹⁰⁰ » ; « une puissance inexorable l'attirait¹⁰¹ »). Deux ans après la loi sur les asiles (les événements ont lieu en 1840) qui stipulait que seul l'aliéniste avait la compétence de s'exprimer sur l'état mental du patient, tout le monde sauf un aliéniste parle de la folie. Manoquet sait qu'il glisse dans la maladie mentale ; sa condamnation est aussi sa libération de la souffrance. C'est un criminel qui lutte contre une force quasi surnaturelle prenant possession de son cerveau. La psyché criminelle donne lieu à esquisser un modèle du fonctionnement du cerveau. C'est l'endroit où se logent la folie et où la figure folklorique du mort-vivant devient symptôme (« Le spectre n'a jamais existé que dans mon cerveau¹⁰² »), mais c'est aussi un organe qui fonctionne comme une machine (« Que se passa-t-il dans le cerveau du criminel [...] ? Quels *ressorts* achevèrent de se détendre, quelles *cordes* de se rompre¹⁰³ ? »). Le progrès a créé des circonstances favorables au crime dont les

100 *Ibid.*, p. 229.

101 *Ibid.*, p. 235.

102 *Ibid.*, p. 242.

103 *Ibid.*, p. 261. Italiques ajoutées.

conséquences psychiques échappent à la médecine.

« Un Pêché contre le rythme [*sic*], conte fantastique » de Marie Gjertz élabore un cas d'état second causé par un appareil associé au progrès. Le protagoniste Henri est sommé de jouer du piano en respectant strictement la mesure. Après la mort de son père, sa sœur Marguerite veille à ce qu'il obéisse toujours au métronome. Un jour, les sons musicaux se matérialisent : tandis que la musique régulière fait apparaître des lignes droites, l'interprétation personnelle fait que les sons prennent une forme sinueuse. Le rythme, personnifié en l'être surnaturel Alma dont le nom évoque à la fois la mythologie et la foi chrétienne, se montre à Henri qui tombe amoureux. Mais il comprend vite qu'il doit choisir entre satisfaire Marguerite et monter au ciel avec Alma en s'affranchissant du métronome. Lors d'une soirée musicale, Henri ne parvient pas à interpréter une aria de Mozart, *Alma grande e nobil core*, sans métronome ; les lignes droites implacables tuent Alma.

Pour le père et la sœur d'Henri, la mesure l'emporte sur la musique. Leur comportement est motivé par l'argument financier et le souci pour l'avenir du jeune musicien (« [S]'il manque à la mesure, jamais il n'aura d'élèves. Qui voudra d'un professeur qui n'observe pas la mesure¹⁰⁴ ? »). Marguerite, que l'on ne voit jamais jouer du piano, développe une passion pour la mesure. Elle craint le désordre et l'interprétation personnelle. Lorsque la mesure l'exalte et qu'elle se laisse entraîner par sa passion, les lignes droites se montrent. Marguerite et le métronome dominent la vie d'Henri depuis sa jeunesse. Il n'y a pas la place pour les rêves ou l'épanouissement de sa personnalité. La liberté proscrite, Henri ne peut réellement devenir ce qu'il souhaite être, à savoir un compositeur et artiste plutôt qu'un imitateur, que lorsqu'il oublie le métronome, symbole du progrès. C'est sous le Second Empire qu'il gagne en importance et en autorité¹⁰⁵. Mesurer le temps en musique avec une exactitude scientifique réalise le désir de la régularité et de la reproductibilité de la pièce à l'identique, associées à l'objectivité, à la quantification et, de ce fait, à la scientificité. Les domaines artistiques, la façon dont les artistes se voient eux-mêmes, et le progrès évoluent conjointement. La musique se mécanise, ce pour quoi les êtres humains se transforment en automates incapables d'interpréter la musique de façon individuelle. Henri reconnaît que le jeu dans la mesure a fait de lui un véritable métronome ; il a perdu son humanité et est devenu lui-même un produit du progrès. Marguerite, elle, a un métronome à la place du cœur. Henri perçoit son état comme affligeant et aliénant. Il se sonde, découvre une représentation de son état d'âme et doute de sa vie (« j'osais me regarder intérieurement moi-même et me demander si j'existais toujours¹⁰⁶ » ; « je regardai de nouveau en dedans de moi ; je vis mon âme sous l'image de quatre barres de fer formant un carré. Au milieu du carré pleurait une étincelle¹⁰⁷ »). L'introspection révèle

104 Gjertz, Marie, « Un Pêché contre le rythme [*sic*], conte fantastique », *Le Croisé*, 14 janvier 1860, p. 286.

105 Selon Barbuscia, Aurélie, « La pratique musicale, entre l'art et la mécanique. Les effets du métronome sur le champ musical au XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 45, 2012, p. 64.

106 Gjertz, Marie, « Un Pêché contre le rythme [*sic*], conte fantastique », *Le Croisé*, *op. cit.*, p. 287.

107 *Idem*.

l'emprisonnement d'Henri en qui les voix se déchaînent et la joie fait éruption quand le longtemps réprimé remonte à la surface. Son jeu musical se transforme suite à son expérience libératrice et bouleversante. Libéré de la fêrule de sa sœur, Henri fait fi de la régularité. Le bien-être qu'il éprouve sans le métronome qui « bénéficie ainsi des progrès accomplis dans le domaine de l'horlogerie, eux-mêmes révélateurs d'une évolution dans la perception et l'intériorisation du temps au quotidien¹⁰⁸ » renforce l'idée du progrès aliénant. Henri valorise le caractère unique de chaque réalisation d'une pièce de musique. Le père et Marguerite ne prennent pas en compte les conséquences d'une maîtrise permanente (maîtriser la musique est selon eux se maîtriser soi-même et sa vie) qui signifie qu'une jeune conscience est contrainte, par les manifestations et les effets du progrès, à nier son identité. La mesure qui régularise et uniformise la musique, art immatériel dont la notation matérielle fait usage de signes qui laissent à l'artiste une marge d'interprétation (les indications de vitesse comme *andante*, et de volume comme *forte*), exclut l'investissement de soi. Elle modifie la conception du monde parce que

l'introduction du métronome dans la pratique musicale apparaît comme une source incomparable de distinction mettant en évidence une série de scissions – technique/expression, respect/transgression, mécanique/philosophique, pratique/théorie, professionnel/amateur, exécutant/virtuose – qui participent à la professionnalisation du musicien ainsi qu'à une redéfinition des rôles du compositeur, de l'interprète, du virtuose et de l'amateur ainsi que de leurs relations respectives¹⁰⁹.

Le respect de la mesure rapproche les personnages de la mort. Pour assurer sa postérité et vivre pleinement son identité d'artiste, Henri désire jouer ses propres compositions, sachant que son jeu dans la mesure mourra avec lui. Le pouvoir coercitif du métronome, représenté par les lignes droites, est endigué par l'amour et l'épanouissement de soi. Henri est capable de se souvenir d'harmonies jamais entendues parce que les éléments inconscients n'ont pas pu monter à la surface de la conscience, ce qui montre que l'être humain, à cause du progrès, est incapable de se connaître entièrement. La transmission inaltérée de la musique tue l'homme, car s'affranchir des règles, c'est se réaliser en tant qu'individu. Le progrès technique empêche l'homme de découvrir sa personnalité et d'exprimer son intériorité.

Intériorisations de la crise

La notion de « crise » a des implications culturelles, politiques, médicales et psychologiques¹¹⁰. La crise altère les structures mentales, ce pour quoi l'homme procède à la

108 Barbuscia, Aurélie, « La pratique musicale », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, op. cit., p. 55.

109 *Ibid.*, p. 53-54.

110 Le cnrtl définit la crise comme situation qui ébranle une conscience et remet en question la stabilité des repères : « Ensemble des phénomènes pathologiques se manifestant de façon brusque et intense, mais pendant une période limitée, et laissant prévoir un changement généralement décisif, en bien ou en mal, dans l'évolution d'une maladie » ; « Nœud de l'action dramatique, caractérisé par un conflit intense entre les passions, qui doit conduire au dénouement » ; « Situation de trouble, due à une rupture d'équilibre et dont l'issue est déterminante pour l'individu ou la société » ; « Situation où les principes sur lesquels repose une activité sont remis en cause ».

restructuration et à la recomposition de son environnement. La compréhension de l'intériorisation doit donc passer par l'investigation sur la manière dont les crises sont vécues et traitées. L'intériorisation présuppose la connaissance des normes et des valeurs auxquelles l'homme se conforme. Ces normes et valeurs sont à l'origine des automatismes, car ce que l'homme intériorise devient une part de lui. Le fantastique intérieur considère la situation culturelle et politique comme un champ dynamique qui interagit avec la psyché humaine. « Lettres d'un fou » illustre la manière dont se déclare un esprit perturbé par la participation à la guerre présentée comme pathogène parce que les émotions fortes qu'elle déclenche altèrent les facultés mentales. Le traumatisme et le choc psychologiques, vécus par l'expéditeur des lettres adressées au rédacteur en chef du *Figaro* afin de le convaincre de son aptitude au poste de chroniqueur¹¹¹, ont été intériorisés. Le discours du héros est double : le registre soutenu qui adopte un ton formel est interrompu fréquemment par des phrases incomplètes, des exclamations et des onomatopées. Ces derniers fonctionnent comme symptôme d'un traumatisme de guerre ; bien que l'expéditeur soit interné à la maison de santé de Charenton, aucun indice ne permet de dire que la cause de son trouble psychique soit reconnue par le personnel médical. Dès lors, la fiction fantastique réfléchit aux signes d'une blessure invisible et dénonce aussi les séquelles psychologiques de la guerre et l'incapacité des aliénistes à prendre en charge leur patient. Le traumatisme de guerre ne semble pas encore constituer une entité clinique.

Les expériences douloureuses sont profondément ancrées dans les structures de pensée du fou et déterminent son identité (il signe « TRAFALGAR »). La lettre commence par une accumulation de bruits et des phrases : « Ran, plan, plan, plan ! – Dieu vous bénisse ! – Une, deux ! une, deux ! – Psit ! psit ! psit¹¹² ! ». Ce début précède un passage dont le ton est complètement différent, où l'expéditeur se montre cultivé, sûr de lui et prétentieux (« je suis votre homme¹¹³ »). Le malade a la parole, et le lecteur doit faire face à sa présence dans le journal ; grâce au support médiatique, la folie tente de ne plus être prisonnière du discours de l'autre. Tout au long de sa lettre, l'argumentation est envahie par un autre discours qui perturbe le discours sérieux. La dimension violente de l'intrusion a trait aux horreurs de la guerre dont les souvenirs reviennent de façon non contrôlée. Les onomatopées et les exclamations signalent un problème mental ; ce sont des indices sur l'origine de la maladie. « Ran, plan, plan, plan ! » évoque un tambour militaire ou des coups de feu ; « Couic ! couic ! couic¹¹⁴ ! » est le bruit qui accompagne le geste de se passer le doigt sur la gorge pour signifier la mort ; « cric crac » fait référence à la destruction. Les exclamations

111 Les patients dans les institutions asilaires ont le droit de faire leur courrier, mais la communication avec l'extérieur est très encadré et surveillé. Quérel, Claude, *Histoire de la Folie de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, coll. « Texto : le goût de l'histoire », 2012, p. 338-339.

112 Anonyme, « Lettres d'un Fou », *Le Figaro*, 22 juin 1862, p. 1.

113 *Idem*.

114 *Idem*.

« Aïe¹¹⁵ ! » ou « Boum ! – Portez armes¹¹⁶ ! » ainsi que des indices tels « ma copie [...] vous parviendra régulièrement, à moins que... une rechute... un changement de division¹¹⁷... » renvoient également à un traumatisme de guerre. L'univers (sonore) qui s'impose au fou est donc celui du conflit armé. Les onomatopées suggèrent un monde frénétique et bruyant. Si la guerre est un « chaos sensoriel¹¹⁸ », le journal lui aussi a sa dimension auditive (les crieurs). Mais c'est surtout l'affinité du périodique avec la lettre et la conversation qu'utilise le récit pour penser l'intériorisation du traumatisme.

Le journal se comprend comme une correspondance ou une conversation ; il met en avant sa dimension orale et intègre souvent le courrier des lecteurs¹¹⁹. Tant l'écriture journalistique que l'écriture fictionnelle sont marquées par l'échange épistolaire. La lettre exprime la vie psychique et, dans le récit, est liée à l'expression du drame intime. La lettre sollicite l'autre, dont l'individu a besoin pour se construire et se connaître. Dans le récit, l'écriture trahit un sentiment dont l'expéditeur n'a pas conscience¹²⁰. L'aliéné a connaissance de ses accès, mais ne les met pas en rapport avec la guerre. Ses horreurs ayant causé la folie ne sont pas expliquées par le malade qui revendique sa folie parce qu'elle fait de lui un excellent chroniqueur. Un rapport étroit entre le traumatisme et le support médiatique est suggéré. Le Second Empire voit un grand nombre d'expériences militaires hors Europe¹²¹ ; la France s'engage en Crimée, intervient en Indochine et participe à la Seconde guerre de l'opium. Ces affrontements précèdent la publication du récit en 1862. Il se pourrait que le fou n'ait pas choisi le *Figaro* par hasard, car ce quotidien s'intéresse à la conquête coloniale et relaie les conflits¹²². La folie est ancrée dans les années 1850 et 1860 où la manière de faire la guerre change, celle-ci devenant une guerre industrielle. Le récit transforme la souffrance en émotion intériorisée dont l'éruption et la force se confondent avec le fantastique.

La conséquence effrayante « des affects soigneusement refoulés, parfois, par les combattants eux-mêmes pendant et après le conflit¹²³ » révèle la composante psychologique de la guerre qui exerce une influence sur les esprits à travers la stricte discipline. La blessure invisible du fou

115 *Idem*.

116 *Idem*.

117 *Ibid.*, p. 2.

118 Corbin, Alain, « Introduction », in Corbin, Alain et al. (dirs.), *Histoire des Émotions*, tome 2, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2016, p. 7. La guerre est une expérience vécue avec plusieurs sens, ce qui contribue à la rendre particulièrement affligeante parce que le soldat, sur le champ de bataille, ne peut pas y échapper.

119 L'authenticité de ces lettres n'est toutefois pas toujours assurée, particularité avec laquelle joue le récit fantastique. Au sujet des lettres fictives, voir Diaz, José-Luis, « Avatars journalistiques de l'éloquence privée », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 703.

120 Voir Wild, Francine, « Représentation de la vie psychique dans *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos », *Elseneur*, n° 25, 2010, p. 122.

121 On consultera Mazurel, Hervé, « Enthousiasmes militaires et paroxysmes guerriers », in Corbin, Alain et al. (dirs.), *Histoire des Émotions*, *op. cit.*, p. 229.

122 Voir Lemaire, Sandrine, « La presse coloniale métropolitaine », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 518.

123 Roynette, Odile, « Pour une histoire culturelle de la guerre au XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 30, 2005, p. 2.

s'impose à lui¹²⁴. La pratique savante de l'hydrothérapie est vécue comme une torture. L'écriture, au contraire, affiche sa fonction salvatrice. On connaît « l'importance revêtue dès cette époque par la correspondance qui permet à ces hommes de rester en contact avec leur village et leur famille en dépit des difficultés liées à la maîtrise de l'écriture¹²⁵ ». Le malade prend un ton suppliant pour obtenir le poste souhaité, et cherche du soutien auprès du rédacteur en chef. La psyché tente de mettre à distance ce qu'elle ne sait pas traiter, mais les souvenirs font surface de manière oblique : des mécanismes que le personnage ne contrôle pas sont à l'œuvre en lui. Le récit fait signifier les indices dans le discours de l'aliéné, parmi lesquels l'écriture constitue un fait contesté dans le champ de l'aliénisme. L'hypothèse d'une corrélation entre l'âme et le langage amène les aliénistes à croire que les fous utilisent « une *autre* langue, radicalement étrangère, dans laquelle les aliénés seraient comme enfermés à leur insu, victimes d'un "sens particulier" sans valeur pour autrui¹²⁶ ». Les savants considèrent certaines formes stylistiques comme symptômes d'un trouble psychique ; or, le fou utilise un grand nombre des particularités langagières dénoncées, telles l'allitération, l'assonance, les calembours et les rimes¹²⁷, dans le discours à l'apparence raisonné et calme. Les signes de silence abondent : points de suspension, ellipses, exclamations, tirets¹²⁸... Le récit se focalise sur une expérience innommable que le héros a intériorisée et qui, de manière incontrôlable, refait surface. Il fait des paradoxes et des fragments un moyen d'aborder l'intériorité.

Les écrivains du fantastique s'interrogent également sur les implications psychologiques du règne de l'argent qui caractérise la modernité. La crise économique, qui frappe la France en 1857, est le moteur de réflexion sur le psychisme dans « La Laveuse de nuit » d'Ernest Hello. Ce conte illustre la pénétration de la crise jusque dans le milieu rural breton. Le règne de l'argent caractéristique de l'existence de l'homme moderne renvoie à la maladie mentale. Les années 1850 et 1860 se caractérisent par une forte activité financière portée par des personnalités éminentes comme les Rothschild. L'évolution de la Bourse ou l'enrichissement de la bourgeoisie sont reconfigurés dans la fiction où le nouveau rapport à l'argent est l'élément perturbateur des relations interpersonnelles et des mœurs de la communauté bretonne. L'enrichissement personnel et la circulation de l'argent, insérés dans un système de prêts et de dépôts, sont au cœur d'une légende locale. Tous les pauvres ont porté leurs épargnes à la Mère de l'argent sans jamais les revoir, ce qui a causé des désespoirs et des suicides. Une foule vengeresse a tué la Mère qui, tous les sept ans

124 Sous le Second Empire, Baillarger publie la « Théorie de l'automatisme » (1856) dans les *Annales médico-psychologiques*.

125 Roynette, Odile, « Pour une histoire culturelle de la guerre au XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, op. cit., p. 3.

126 Rigoli, Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 211. Italiques dans l'original.

127 *Ibid.*, p. 229. Au sujet de l'interprétation clinique des écrits des fous, on consultera Gros, Frédéric, *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1997. Les études de Broca sur l'aphasie et la région du cerveau responsable du langage ont aussi lieu sous le Second Empire.

128 On lira à ce sujet Palacio, Jean de, *Le silence du texte. Poétique de la décadence*, Paris, Peeters, coll. « La République des lettres », 2003, p. 8-9.

depuis 49 ans, se montre au Dolmen où elle lave les pièces d'argent avec son sang. Cette histoire impressionne Ivonne, obsédée par les objets de valeur. La Mère de l'argent lui dérobe sa croix d'or en échange de sept ans de faste. Ivonne meurt dans des circonstances mystérieuses : une vieille aux yeux fauves est apparue à minuit et a demandé ses gouttes de sang pour sa lessive.

La crise financière fonde un mode de vie particulier, adopté et intériorisé par presque tous. Dans le conte, publié la même année qu'éclate la première crise économique mondiale, les éléments du monde financier s'enchevêtrent au folklore breton. Les croyances transparaissent dans une couleur locale prononcée qui prend part activement aux événements racontés. Le Dolmen¹²⁹ est un lieu anxiogène où se manifestent les conséquences de l'intériorisation de la crise. Une femme désespérée monte sur le Dolmen depuis lequel elle saute dans la mer pour s'y noyer. C'est également l'endroit où la vieille est tuée par la foule déchaînée : « Homme, femmes, enfants, tout le monde se mit de la partie, comme on fait pour les chiens enragés, et on l'atteignit près du Dolmen. [...] La Mère de l'argent tomba ensanglantée et s'appuya sur la grande pierre. Tous reculèrent : ils avaient peur de leur vengeance, car ils croyaient en Dieu. Mais il n'était plus temps. La vieille ne se releva plus¹³⁰ ». Le matérialisme a atteint le fond de la Bretagne. Le folklore devient le soubassement de la crise moderne. Le service proposé par la Mère se caractérise à la fois par la pensée matérialiste d'une institution boursière et par une logique imprégnée de pratiques magiques : « Il paraît qu'en entrant chez elle, il fallait donner à manger à un oiseau de nuit qui perchait sur la porte ; souvent l'oiseau vous mordait jusqu'au sang. Mais bien des gens ont fait leur fortune, jusqu'au jour où, à ceux qui venaient demander l'intérêt de leur argent, la vieille a répondu : “Bonsoir, il n'y a plus rien”¹³¹ ». Le champ lexical boursier et les allusions au surnaturel sont étroitement liés. Ainsi, « l'attrait de la Bourse est celui d'une contrée étrangère ; d'une population exotique, d'un monde isolé dans le monde de Paris, d'une ethnie avec ses mœurs ; d'une pathologie¹³² ». La Bourse est assimilée à une puissance occulte ; le « krach » reste inexplicable. Toutefois, la fiction peint une image nuancée des évolutions économiques : « [L]a littérature voudrait la plupart du temps conjurer les signes que rassemble la Bourse ; signes d'une décadence

129 Voir aussi Sébillot, Paul, *Les Monuments* [1907], Paris, Imago, 1985, p. 43. Sur la particularité de la Bretagne, voir Hélias, Pierre-Jakez, et Markale, Jean, *La sagesse de la terre. Petite anthologie des croyances populaires*, Paris, Payot, [1978] 2010, p. 8.

130 Hello, Ernest, « La Laveuse de nuit, conte fantastique », *Revue française*, vol. 11, 1857, p. 355. On peut voir la volonté de penser le dynamisme de la foule, bien avant Gustave Le Bon.

131 *Ibid.*, p. 354.

132 Bellet, Roger, « La Bourse et la littérature dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 40, 1983, p. 54. C'est d'ailleurs le Second Empire qui voit l'émergence d'une véritable littérature boursière, comme le rappelle Bellet (p. 53). On comprend que ce sont les caractéristiques du progrès dans le monde financier qui mobilisent le surnaturel : « L'ampleur des sommes en jeu, le tournis des grands nombres, le mélange de l'escroquerie et du pouvoir, le déséquilibre entre la ruine du grand nombre et l'enrichissement de quelques-uns, la rapidité avec laquelle se font et se défont les fortunes, le secret qui entoure les mouvements d'argent... telles sont quelques-unes des recettes fabulaires assurant le succès de ce récit ». Péraud, Alexandre, « Et l'argent devint mélodramatique... Quelques mises en texte de l'argent au premier XIX^e siècle », *Belphégor*, n° 13, 2015, p. 2.

de l'époque et de la société ; parfois, elle paraît les accepter, comme signes même de la modernité¹³³ ». Par conséquent, la vieille n'est ni entièrement mauvaise, ni entièrement bonne. D'un côté, elle combine plusieurs figures folkloriques dangereuses et angoissantes. Elle est assimilée à une sorcière par son âge et ses pratiques mystérieuses, ainsi qu'au diable (le ricanement caractérise souvent le Malin dans sa représentation populaire) et au vampire (elle a besoin du sang de ses « clients » et elle touche Ivonne au cou quand elle lui enlève un symbole religieux que craignent les vampires). De l'autre, la Mère a pu aider les pauvres du village ; sa mort est décrite comme atroce. Le système de prêt de la vieille met à nu les problèmes dont souffre la communauté, tels l'alcoolisme (une femme a peur que son mari la tue pour avoir porté les épargnes chez la vieille, alors qu'elle voulait l'empêcher de les boire au cabaret). Il a permis aux valeurs matérialistes de prospérer et de s'enraciner dans les esprits. De ce fait, le conte s'intéresse aux facteurs qui incitent les personnages à céder à la tentation de l'argent en articulant le folklore breton au matérialisme.

« Elle nous dévore, elle met l'argent à la place du cœur¹³⁴ », pensent les contemporains de la Bourse. La dévoration évoque le vampirisme qui décrit le comportement de la vieille et se réfère aussi à la perversion des clients, décrivant comment le désir de la richesse s'infiltré dans les consciences et les pervertit. Ivonne, orpheline et pauvre, ne parvient pas à résister à la tentation. La vieille utilise sa faiblesse à son avantage. Néanmoins, Ivonne est un personnage quasi diabolique. En cela, elle ressemble à la vieille. Elles sont détestées par les villageois et se retrouvent marginalisées. Par ailleurs, la Mère de l'argent et les villageois ont en commun des traits animaux : la première a des yeux de chat-huant et est poursuivie comme un chien tandis que la foule se comporte comme une meute de bêtes fauves. Le conte met en scène une sorte de délire collectif : les villageois sont possédés par leur désir de vengeance et, dans cet état d'esprit, capables de commettre un meurtre. Les villageois agissent comme des automates sans volonté propre jusqu'au moment où, terrifiés, ils comprennent qu'ils sont des assassins. Ils ne soupçonnaient pas l'existence d'une bête féroce en eux et ont peur de ce dont ils sont capables. Le conte propose ainsi une réflexion sur l'identité dans une situation-limite déclenchée par un « krach » ; en raison des similitudes entre la vieille et les villageois, la vieille semble avoir une présence diluée. Tout se passe comme si elle habitait les personnages, les contaminait et les rendait à son image. Cette intériorisation du matérialisme est prise au pied de la lettre par Ivonne qui cache son argent dans les draps, comme si elle entretenait une relation amoureuse avec l'argent auquel elle veut s'unir (elle « serra avec amour et force la pièce d'or dans ses mains, comme si elle eût voulu s'infuser le métal dans le sang¹³⁵ »). L'amour de l'argent apparaît comme une maladie moderne. L'apparition de la Mère après sa mort est conditionnée par la volonté des villageois : elle apparaît lorsque l'on pense à

133 *Ibid.*, p. 53.

134 *Ibid.*, p. 55.

135 Hello, Ernest, « La Laveuse de nuit, conte fantastique », *Revue française, op. cit.*, p. 356.

elle. L'initiative doit venir du désir profond des hommes parce que la vieille ne s'impose pas d'elle-même. La communication d'âme à âme qui se passe de mots montre à quel point le nouveau rapport à l'argent modifie l'activité de la psyché. Le conte opère aussi des modifications significatives sur la figure folklorique de la laveuse de nuit¹³⁶. La Mère ne lave pas le linge, mais l'argent déjà propre qu'elle salit de sang. La vieille est la protagoniste d'un mythe moderne qui explique comment une nouvelle conception de l'argent faisant marcher un système financier destructeur a commencé à exister. Le folklore est d'une actualité particulière pendant les moments de crise et se complexifie parce que les crises ravivent les croyances¹³⁷. Le conte est le produit d'une structure sociale spécifique, problématisant la réalité où l'être humain se comporte comme un animal ou une machine, ne servant qu'à fournir du sang pour faire tourner les rouages d'un système qui lui fait perdre la raison.

2.3 Émergence d'un nouveau fantastique psychologique

L'influence d'Edgar Allan Poe

L'arrivée des traductions baudelairiennes¹³⁸ de Poe en France modifie l'appréhension du genre fantastique. Ce terme change de sens pour désigner l'extraordinaire ou l'extravagant, s'appliquant à ce qui transgresse les normes. Les œuvres de Poe se focalisent sur l'insolite et l'inhabituel. Le vrai n'est pas toujours vraisemblable : cela est particulièrement vrai au XIX^e siècle où le quotidien paraît merveilleux et feuilletonesque. Sous le Second Empire, les contemporains français trouvent chez l'écrivain américain des interrogations et des enjeux d'actualité. Edgar Allan Poe ouvre la voie au fantastique psychologique, qui confère un nouveau rôle aux *topoi* de la littérature frénétique, avec « The Fall of the House of Usher ». Ce conte subvertit les codes du genre, quand bien même il ne s'agit pas uniquement d'une parodie, et montre que le réinvestissement des sources populaires est un des procédés clefs dans la réflexion sur le psychisme. Poe adapte les stratégies du gothique à la mode au début du siècle, réinterprétant par exemple le décor typique des passages sombres et secrets à l'aune de sa propre conception de la psyché¹³⁹. La

136 Voir Lefebure, Christophe, *La France des croyances et des superstitions*, Paris, Flammarion, 2004, p. 66. La lessive fait l'objet de diverses superstitions qui la préconisent ou l'interdisent selon le jour de la semaine ou les fêtes religieuses.

137 Voir Legros, Patrick, et Renard, Jean-Bruno (dirs.), *Superstitions, Croyances et pratiques liées à la chance et à la malchance*, Montpellier, PULIM, 2011, p. 39.

138 Baudelaire détermine pour longtemps l'image de l'écrivain américain à travers la publication de trois notices dont la première, « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages », paraît dans la *Revue de Paris* en mars-avril 1852 et donne un extrait du célèbre « William Wilson ». Brix, Michel, « Baudelaire, "disciple" d'Edgar Poe ? », *Romantisme*, n° 122, 2003, p. 55.

139 « For him the mind was a [...] shadowy area, occasionally illuminated by unpleasant lights. The corridors of the mind reveal twisted pathways, which may provide surprises to the explorer, but these surprises are often the frightening discoveries that negative passions inhabit these environs ». Fisher, Benjamin F., *The Cambridge*

reconfiguration du gothique fait fonctionner ses éléments constitutifs ainsi que le conte fantastique d'une manière différente : pour Poe, le moteur de l'intrigue est l'espace mental¹⁴⁰. « The Raven » pose la question des puissances animales concurrençant la raison humaine et articule le dérangement mental au folklore. En effet, ce poème s'appuie sur des croyances superstitieuses, mais le je lyrique pourrait pencher vers le folklore en raison de sa folie. Les cultures populaires constitueraient le point d'arrivée et l'expression d'une intériorité ébranlée¹⁴¹. « The Raven » peut donc être considéré comme un poème psychologique. Son traitement singulier du folklore et son atmosphère lugubre ont inspiré les écrivains du fantastique français, ce que l'on peut voir notamment dans le conte « Le Requiem du corbeau » d'Erckmann-Chatrian. Le duo lorrain se rapproche de Poe par les thèmes qu'ils ont en commun, tels le magnétisme, la télépathie, le double et la métempsycose¹⁴². Poe se tient informé sur les avancées des sciences du psychisme qui, à leur tour, tentent d'aborder ses textes à partir d'une prétendue maladie mentale de l'écrivain. Encore à la fin du XIX^e siècle, Paul Moreau de Tours publie « Edgar Poë [*sic*]. Étude de psychologie morbide »¹⁴³. Poe se saisit des interrogations soulevées par les sciences sur la nature humaine et montre dans quelle mesure la médecine est propre à remettre en question la conception du monde. « The System of Dr. Tarr and Prof. Fether » souligne la fragilité des catégories médicales et sociales à l'intérieur même d'une institution asilaire où les internés renversent l'autorité médicale et usurpent les rôles du personnel. Certains de ses contes articulent la folie à des enjeux qui s'imposent aux contemporains sous le Second Empire. « The Masque of the Red Death » est fondé sur une épidémie que l'auteur enchevêtre à la maladie mentale, alors que le choléra se manifeste dans les années 1850 et 1860. « The Premature Burial » met au centre de l'intrigue une hantise du siècle qui nie la différence absolue entre la vie et la mort. Le réalisme psychologique fait de l'explication scientifique d'un phénomène la source de la peur. La raison, le quotidien, peuvent disloquer l'homme moderne : voilà ce qui distingue Poe de Hoffmann, selon les contemporains¹⁴⁴. Son fantastique a ses origines dans l'observation et dans l'attention portée aux détails ; le regard trop aiguisé, les sens surdéveloppés amènent ses personnages à se lancer dans une enquête.

Introduction to Edgar Allan Poe, Cambridge, University Press, 2008, p. 24.

140 On consultera Magistrale, Tony, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, Londres, Greenwood Press, coll. « Student companion to classic writers », 2001, p. 19.

141 Voir *ibid.*, p. 43.

142 Voir Schoumacker, Louis, *Erckmann-Chatrian. Étude biographique et critique d'après des documents inédits*, Paris, Les Belles Lettres, 1933, p. 98.

143 « Nous voulons rechercher l'état psychologique, véritablement morbide, qui a inspiré le plus grand nombre de ses œuvres, et montrer que le fantastique qui éclate à chaque page de ses contes est une conséquence naturelle de ce qu'il a appelé lui-même sa "névrose constitutionnelle et héréditaire" ». Moreau de Tours, Paul, « Edgar Poë [*sic*]. Étude de psychologie morbide », *Annales médico-psychologiques*, n° 19, 1894, p. 5.

144 « Tandis qu'Hoffmann évoque les goules et les vampires, Edgard [*sic*] Poe se contente de mettre en scène les rêves du cerveau ou les souvenirs de la conscience [...]. Tout chez lui est réel, possible, vraisemblable, et il puise au sein même de la nature, dans ses phénomènes les plus fréquents, dans ses lois les mieux vérifiées, dans la science même, les éléments du fantastique ». Claveau, A., « Chronique littéraire », *Revue contemporaine*, tome 14, 1860, p. 187.

Daniel Compère lie l'apparition d'un nouveau fantastique au développement de la littérature policière, entre les cultures savantes et populaires, dans les récits de Poe¹⁴⁵. Le roman policier intègre les formes du récit mythique et les écritures journalistiques. Les œuvres de Poe introduisent une énigme qu'elles tentent de résoudre ; elles ressemblent à un labyrinthe dont l'issue ne peut être trouvée que par un détective comme Dupin. Ce personnage se distingue par sa capacité analytique extraordinaire et par sa pénétration dans la psyché criminelle ; l'identification réalise le rêve du cerveau transparent et brouille la frontière entre le criminel et le détective. C'est un génie qui s'exprime « avec une autorité quasi surnaturelle¹⁴⁶ ». Son procédé d'investigation (il utilise l'imagination d'un poète et intelligence d'un mathématicien¹⁴⁷) impressionne les contemporains, de sorte qu'il sert de référence dans « Spirite » de Gautier. Guy de Malivert possède plusieurs livres de Poe dans la bibliothèque. Il se met à penser « au *Scarabée d'or* d'Edgar Poë [sic...]. Mais ici Legrand lui-même, en lui adjoignant Auguste Dupin de *La Lettre volée* et de *l'Assassinat de la rue Morgue*, n'aurait pu humainement deviner la puissance secrète qui avait fait dévier la main de Malivert¹⁴⁸ ». Poe invente une logique qui puise dans les sciences pour aboutir à la peur et au bouleversement d'une conscience. La minutie est aussi une valeur scientifique dont Poe se saisit, et elle n'est pas la seule : l'écrivain confère un nouveau rôle à l'observation et à l'hypothèse. Les concepts scientifiques permettent d'élaborer un système logique¹⁴⁹. Le raisonnement scientifique s'articule à l'enquête rigoureuse. Ainsi, « Minuit !!! » de Claude Vignon et « The Tell-Tale Heart » de Poe amènent les héros au meurtre et à la folie à travers l'enquête. Dans les deux contes, les instances officielles mènent une enquête (la police est impliquée dans le conte de Poe ; des personnages occupant un rang officiel s'intéressent aussi à l'affaire criminelle dans le conte de Vignon). Mais les deux coupables vont jouer eux-mêmes au détective pour comprendre ce que les autres savent de leur crime. Le narrateur de Poe s'évertue à interpréter les mots et les gestes des gendarmes lorsqu'il est interrogé ; Manoquet essaie aussi de se tenir informé de ce que l'on dit du vieillard assassiné. Ainsi, il y a quête et contre-enquête qui contribuent à la folie des héros.

145 Voir Compère, Daniel, « Edgar Poe et le récit "policier" », *Rocambole*, n° 77, 2016, p. 49.

146 Grall, Catherine, « Définir l'espace pour habiter la parole. "Double assassinat dans la rue Morgue" d'E. A. Poe et "L'Insomniaque" d'Anne-Marie Garat », in Chalonge, Florence de (dir.), *Énonciation et spatialité. Le récit de fiction (XIX^e-XXI^e siècles)*, Lille, Éditions du conseil scientifique de l'université Lille 3, coll. « UL 3 travaux et recherches », 2013, p. 108.

147 Voir notamment Magistrale, Tony, *Student Companion to Edgar Allan Poe, op. cit.*, p. 104. Dupin comme Poe concilie raison et imagination. Les œuvres de Poe se distinguent, selon Gautier, par « le sérieux du réalisme allié à une rigueur mathématique [...] le fantastique résulte de "procédés d'algèbre et entremêlé de science" ». Montandon, Alain, « Théophile Gautier et Edgar Poe », *Colloquia Comparativa Litterarum*, vol. 2, n° 1, 2016, p. 10. Mais c'est justement le volet littéraire de la réflexion de Dupin qui rend son approche particulière : « Quitte à faire parfois table rase des savoirs acquis, le détective joue donc de toutes les ressources de son imagination synthétique. Il s'oppose aux policiers et aux mathématiciens qui s'enferment dans des principes généraux ». Lysøe, Éric, *Les voies du silence. E. A. Poe et la perspective du lecteur*, Lyon, PUL, 2000, p. 57.

148 Gautier, Théophile, « Spirite, nouvelle fantastique » [1865], in *Romans, Contes et nouvelles, op. cit.*, p. 1124.

149 On lira Lemonnier, Léon, *Edgar Poe et la critique française de 1848 à 1875. Les traducteurs d'Edgar Poe en France de 1848 à 1875 : Charles Baudelaire [1928]*, Genève, Slatkine, 2011, p. 135.

Les écrivains du fantastique français réemploient aussi l'esthétique de l'hybride et du grotesque de Poe. Villiers de l'Isle-Adam adopte le grotesque de Poe et y associe la peur¹⁵⁰ ; il affiche son admiration pour l'écrivain américain et revendique le grotesque dans une lettre à Mallarmé : « Claire Lenoir et Yseult sont des contes terribles écrits d'après l'esthétique d'Edgard [sic] Poe [...]. Il paraît que j'ai une puissance de grotesque dont je ne me doutais pas¹⁵¹ ». Odilon Redon réalise un album de lithographies, intitulé *À Edgar Poë [sic]* avec des légendes provenant de la plume de Redon mais que ses contemporains attribuent à l'écrivain américain. Ils ont en commun l'intérêt pour le rêve hallucinatoire. « Nuit de fièvre » puise aussi son inspiration dans les écrits de Poe. Dans un accès de délire nocturne, le héros du conte voit un escalier tortueux avec des marches vacillantes. Ce passage dangereux et angoissant évoque les concepts du grotesque et de l'arabesque qui fonctionnent comme outil de pensée de l'intériorité. Ils attirent l'attention sur les mécanismes du rêve, dialoguant avec les nombreuses recherches savantes de la seconde moitié du siècle : l'escalier est un élément appartenant à la réalité que le protagoniste a vu en état d'éveil ; le rêve déforme alors le réel. Le grotesque et l'arabesque transforment l'intérieur de la maison en modèle de l'espace du dedans, comme le fait aussi Poe¹⁵² : l'escalier tortueux rend la chambre difficile d'accès, ce qui permet de figurer l'accès problématique à l'intériorité. Poe participe au renouvellement du fantastique qui s'intéresse aux conduites aberrantes et exprime la désorientation de l'homme.

L'imaginaire scientifique

L'omniprésence de l'imaginaire scientifique dans les arts se comprend à travers la capacité des sciences à entrer en communication avec les désirs et les angoisses des contemporains. C'est un grand ensemble d'autres imaginaires (médical, technologique, industrialiste...) à leur tour composés à partir d'un ensemble de sources. Chaque champ scientifique interfère avec son imaginaire, et les imaginaires peuvent se combiner (« à côté d'une science où le dernier état des connaissances fait loi, il existe un patchwork d'imaginaires qui ne se périment jamais¹⁵³ »). L'aliénisme interagit avec d'autres imaginaires et discours attirant les écrivains : « [L]e romancier, quand il s'intéresse à la science, privilégie souvent les domaines qui sont à la marge du discours scientifique, une marge déjà considérée comme telle par les contemporains¹⁵⁴ ». Les imaginaires n'obéissent pas aux mêmes

150 Voir Giné-Janer, Marta, *Villiers de l'Isle-Adam. L'amour, le temps, la mort*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007, p. 53.

151 Bollery, Joseph (éd.), *Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam et documents inédits*, tome 1, s.l., Mercure de France, 1962, p. 99.

152 Voir Figs. 5 et 6. La maison fonctionne comme métaphore de l'espace mental. Fisher, Benjamin F., *The Cambridge Introduction*, *op. cit.*, p. 41.

153 Goffette, Jérôme, et Guillaud, Lauric, « Préface », in Goffette, Jérôme, et Guillaud, Lauric (éds.), *L'Imaginaire médical dans le fantastique et la science-fiction*, Paris, Bragelonne, coll. « Essais », 2011, p. 10.

154 Andries, Lise, « Introduction », in Andries, Lise (dir.), *Le partage des savoirs. XVIII^e-XIX^e siècles*, Lyon, PUL,

injonctions que les sciences. La mise en scène des imaginaires est de ce fait un moyen de construction de savoirs sur l'intériorité. Dans les œuvres fantastiques, les imaginaires témoignent du regard particulier sur la réalité. Ils font ressortir le côté surnaturel des sciences et fonctionnent comme moteur de l'intrigue. Ils agissent sur la littérature et irriguent le fantastique où ils peuvent influencer la recherche scientifique et ses pratiques.

L'imaginaire médical est mis à profit dans « Le Violon de faïence » de Champfleury. Le protagoniste Dalègre envie une pièce rare en faïence à son ami Gardilanne. Lorsque ce dernier lui lègue l'objet tant désiré après sa mort, Dalègre le brise par accident. En détruisant, dans un accès de fureur, l'intégralité de sa collection qui avait dominé toute sa vie et exercé sur lui un envoûtement quasi surnaturel, le héros se libère de son obsession. Le cas du collectionneur Gardilanne est intégré dans le cadre de la pathologie des passions ; son ami Dalègre, après avoir été initié à la collection des faïences, affiche des symptômes d'hystérie articulée à l'hypnose qui pense l'inconscient par le paradigme de l'involontaire¹⁵⁵. L'hypnose révèle son aptitude à analyser et à mieux comprendre les états seconds. L'involontaire suscite des réflexions sur les processus se déroulant à l'insu de la conscience, amenant à des interrogations sur l'automatisme. Une spécificité apparaît à partir du milieu du siècle : « Pendant tout le XIX^e siècle, l'hypnose resta la principale voie d'approche de l'inconscient. Néanmoins, dans la seconde moitié du siècle, vinrent s'y ajouter d'autres techniques dont certaines n'étaient que des variétés de l'hypnose¹⁵⁶ ». L'ambiguïté de l'hypnose réside dans sa double identité de remède à l'hystérie – c'est sous le Second Empire que l'intérêt pour l'hystérie croît avant d'atteindre son apogée aux années 1870 et 1880 avec Charcot à la Salpêtrière (mais c'est dès 1865 que paraît sa première publication sur l'hystérie) – et d'état maladif qui provoque l'hystérie. L'hystérique (plus tard, on dira « le névrosé ») maintient un statut ambigu entre médecine et religion ; le malade souffre autant d'un trouble mental qu'il est possédé par le diable.

Le manque d'individualité de Dalègre est souligné dès l'incipit : c'est un type sans profondeur qui réunit en lui tous les Nivernais et leurs traits stéréotypés. Son corps est décrit comme un lieu d'enregistrement. Cette caractéristique prépare l'installation et le développement de sa maladie. Le héros est dès lors présenté comme prédisposé à la suggestion. L'incipit fait allusion à la mainmise de puissances qui s'emparent de lui et le possèdent (« les plaisirs *l'entraînaient* dans leur ronde enchantée, il *s'y laissa aller*¹⁵⁷ »). Gardilanne, qui souffre de la même passion

coll. « Littérature et idéologies », 2003, p. 10.

155 Voir notamment Carroy, Jacqueline, et Plas, Régine, « La volonté et l'involontaire : l'exemple de l'automatisme », in Cabanès, Jean-Louis et al. (éds.), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 23. Selon Jacqueline Carroy, « “[h]ypnose” et “suggestion” furent des vocables magiques, les sésames mystérieux permettant d'ouvrir toutes portes, en rapportant le bien connu au moins connu, le familier à l'étrange ». Carroy, Jacqueline, *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets*, Paris, PUF, 1991, p. 18.

156 Ellenberger, Henri, *Histoire de la Découverte de l'inconscient* [1970], Paris, Fayard, 1994, p. 149-150.

157 Champfleury, « Le Violon de faïence », in *Le Violon de faïence. Les enfants du professeur Turck. La sonnette de M. Berloquin*, éd. Michael Weatherilt, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1985, p. 51. Italiques ajoutées.

pathologique des collections, est aussi associé à la suggestibilité. Il semble s'engouffrer dans sa passion en exerçant la suggestion sur lui-même¹⁵⁸, et il utilise son instinct pour dénicher les précieuses faïences. Or, l'instinct est un « [m]ouvement intérieur, surtout chez l'animal, qui pousse le sujet à exécuter des actes adaptés à un but dont il n'a pas conscience¹⁵⁹ ». L'involontaire s'exprime dans une situation provoquant un état second : la céramique brillante que les yeux du collectionneur « s'habituait à réfléchir intérieurement¹⁶⁰ » est un objet à la surface resplendissante induisant un état hypnotique¹⁶¹. Les symptômes de l'hystérie (instabilité émotionnelle, paralysie, trouble de production langagière) et de l'hypocondrie (considérée alors comme le pendant masculin de l'hystérie) s'accumulent. L'analyse psychologique du héros se construit progressivement, « [c]haque épisode marqu[ant] une étape dans la transformation psychologique que subit Dalègre¹⁶² ». Deux représentations successives du collectionneur au XIX^e siècle¹⁶³ coexistent, racontant une passion monomaniaque avec les discours savants et populaires. Par sa fonction de moteur de la narration, le violon agit comme un sujet tandis que les personnages sont assimilés à des objets par les affaiblissements de la volonté et de la raison.

L'imaginaire médical se manifeste avec force dès la description de Gardilanne qui évoque la mort par sa vieillesse et sa maigreur. Son objectivation le rapproche d'un mort-vivant : sa conduite (se coucher aux heures précises, être inébranlable dans ses habitudes) rappelle une horloge ou un automate. Sa passion des collections est une passion monstrueuse parce qu'elle en englobe d'autres. Cette nouvelle catégorie médicale qu'invente le conte est construite à partir de l'imaginaire médical de la passion pathologique et aliénante, sujet des recherches savantes. Gardilanne vit dans son propre monde où il joue le rôle d'expert ; célibataire, son occupation unique est la faïence. La passion le renferme dans la solitude et le rend hideux ; la diabolisation fonctionne comme signe visible de sa maladie. Celle-ci peut passer d'un individu à l'autre : le concept de la contagion prend la forme d'un vampirisme psychologique avec Gardilanne voulant pénétrer dans le corps de son ami

158 « Peut-être, l'argent représentant la valeur vénale la plus sérieuse, Gardilanne en était-il arrivé à préciser d'une façon si matérielle sa collection, certain que cette manière de parler est de celles qui sonnent le mieux à l'oreille des ignorants. Il le disait aux autres, se le répétait à lui-même et n'en fit pas mystère à Dalègre, qui ouvrit de grands yeux », *ibid.*, p. 56.

159 Cnrtl.

160 Champfleury, « Le Violon de faïence », in *Le Violon de faïence*, *op. cit.*, p. 64.

161 La méthode de James Braid est rapportée par le *Dictionnaire encyclopédique des Sciences médicales* où Paul Richer et Gilles de la Tourette analysent le procédé de l'aliéniste écossais. Citant Braid, ils soulignent que l'hypnose provoquée par la brillance de l'objet sur lequel les yeux du patient restent rivés est moins un phénomène d'optique qu'un phénomène d'esprit. Richer, Paul, et la Tourette, Gilles de, « Hypnotisme », in *Extrait du Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris, Masson et Asselin, 1875-1885, p. 76. L'autohypnose problématise la fragilité de la conscience parce que la barrière entre elle et un état d'inconscience peut être franchie facilement et sans l'intervention d'un hypnotiseur. De ce fait, l'être humain porte en lui tant des pouvoirs d'envoûtement qu'une zone d'ombre qui répond à cet envoûtement par l'hypnose.

162 Weatherilt, Michael, « Introduction », in Champfleury, *Le Violon de faïence*, *op. cit.*, p. 38.

163 Alors que les années 1840 esquissent le portrait du collectionneur en loufoque et maniaque, sa vision change sous le Second Empire où l'intérêt scientifique de son activité apparaît sur le devant de la scène. Pety, Dominique, *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Orbis litterarum », 2010, p. 17-19.

en voyant avec ses yeux. Le vampire est évoqué en raison d'un comportement excessif en rapport avec la collection qui relève de la culture savante. Gardilanne est un vampire – il dort peu la nuit – et vampirisé par sa passion ; il est en même temps le médecin qui s'occupe d'un patient lorsqu'il répare une faïence cassée, et un malade. Sa passion le dépossède et le dévore¹⁶⁴. C'est l'imaginaire médical qui fait ressortir l'ambiguïté de la passion des collections qui amène le protagoniste au carrefour du normal et du pathologique. La faïence agit sur le psychisme de Gardilanne en déclenchant des souvenirs ; le lien entre eux est ainsi renforcé à travers sa nature psychologique.

L'être humain, sujet psychique

Lorsque les sciences et les arts modifient la vision du monde, les contemporains s'aperçoivent qu'une nouvelle conception de l'être humain est nécessaire. Le regard qu'ils jettent sur eux-mêmes met au jour le gouffre intérieur, encourageant les aliénistes à s'intéresser aux rapports entre physiologie et psychologie¹⁶⁵. L'une des conditions de l'émergence d'une représentation renouvelée de l'homme moderne est cette rupture épistémologique qui fait entrer le sujet en crise. Se confronter à soi-même est le propre de la folie : « L'aliénation retourne le sujet contre lui-même, d'où le développement de symptômes morbides physiologiques, ou psychiques, désir de suicide et manifestations hallucinatoires¹⁶⁶ ». L'homme devient une unité épistémologique et émerge comme individu¹⁶⁷. Plutôt qu'une création divine aboutie, l'homme est un sujet psychique problématique. Dans le fantastique intérieur, il se caractérise quelquefois par une attention centrée sur lui-même ; il est plongé dans ses pensées. Scholastique, la domestique de maître Zacharius dans le conte de Verne, trouve que l'horloger « est tout en dedans depuis quelques jours¹⁶⁸ ». Les sujets psychiques sont des êtres qui sont physiquement moins actifs que mentalement : ils voyagent sans se déplacer (Hans Weinland, le protagoniste de la « Chasse » de Saintine...), ou ce sont des hommes de tête, comme Gardilanne¹⁶⁹ du « Violon de faïence » de Champfleury. La conscience constitue l'interface entre le sujet psychique et le monde, la psyché est comme un filtre qui traite les impressions du monde qu'elle articule aux émotions du dedans. Considérer l'être humain comme un sujet psychique signifie de prendre acte de cette particularité et s'intéresser, dans le cadre d'un texte de fiction, à ses conséquences et à ses implications.

164 Voir à ce sujet Jackson, John E., *Passions du sujet. Essais sur les rapports entre psychanalyse et littérature*, Paris, Mercure de France, 1990.

165 Voir Coffin, Jean-François, *La Transmission de la folie*, op. cit., p. 88.

166 Rouart, Marie-Françoise, *Les Structures de l'aliénation*, Paris, Publibook, coll. « Lettres et langues : Lettres modernes », 2008, p. 15.

167 Voir Jackson, John E., *Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2001, p. 26.

168 Jules Verne, « Maître Zacharius », *Le Docteur Ox*, op. cit., p. 66.

169 Champfleury, « Le Violon de faïence » [1861], in *Le Violon de faïence*, op. cit., p. 55. Contrairement à son ami, Dalègre est désigné comme un homme d'estomac. Cette opposition est significative dans la mesure où elle renvoie aux travaux aliénistes sur les rapports entre le cerveau, la digestion et les processus mentaux.

L'attention portée à l'individu, à la situation individuelle et unique, marque le domaine de la juridiction¹⁷⁰ où les états transgressifs sont des états psychologiques. La pathologisation de la violence mène au débat sur la responsabilité pénale et le libre arbitre. Le crime peut se transformer en « produit d'un "sujet psychique" dont l'on sonde l'intériorité, la santé mentale, la vie intime¹⁷¹ » tout en maintenant des rapports étroits avec la croyance. La monstruosité inhérente à l'homme qui s'extériorise dans le crime intrigue les aliénistes dont les travaux sont pris en considération par les juges : « L'étude de l'aliénation mentale fonctionne alors comme un laboratoire permettant d'affiner l'étude des comportements humains à l'état normal, en particulier le rapport du "moi" avec ses productions : actes – et notamment actes criminels – paroles, pensées, dont il fournit la clé de compréhension. La médicalisation s'inscrit dans un mouvement qui la contient et la dépasse à la fois : l'émergence d'un sujet psychique¹⁷² ». Les processus intérieurs façonnent le monde et déterminent chaque aspect de l'existence. Voilà pourquoi des objets et des phénomènes peuvent attendre le statut de réalité psychique. Cette construction mentale de la réalité implique que l'intériorité de l'homme a sa propre dynamique : la réalité est psychique, donc instable.

« Le Baiser d'un cadavre, conte fantastique » de Camille Périer s'évertue à insérer le sujet psychique dans une situation qui articule la psyché à une époque en relation conflictuelle avec la mort et où le deuil prend une forme « hystérique¹⁷³ ». Le vicomte d'Urbal épouse la belle Elmée d'Uretch dont la famille a la réputation d'être en relation étroite avec les morts. Lorsque leur tout jeune fils meurt, Elmée, avant de le suivre, initie son mari au secret de faire revenir les morts : il doit d'abord embrasser son cadavre, et ensuite déposer maints baisers sur son portrait tous les jours. D'abord sceptique, le jeune homme s'aperçoit vite que le portrait s'anime par ses signes d'un amour profond. Mais la mère du héros, pour qui le comportement de celui-ci relève de la folie, le pousse à se remarier. Le portrait d'Elmée se brise, le vicomte se résigne à son sort. Mais la nuit des noces, Elmée apparaît à son amant qui affirme de n'avoir jamais arrêté de l'aimer. Elmée et le vicomte montent au ciel ; le lendemain, on trouve les corps inanimés de la seconde épouse et du vicomte.

La mère considère son fils avant tout comme une personne occupant un rang dans la société. Il est obligé d'agir en fonction de son rôle de jeune homme en âge de se marier. La mère trouve que le deuil de son fils dure trop longtemps et prend une forme inappropriée, malade et malsaine, alors qu'il est déjà convalescent parce qu'un phénomène surnaturel s'est produit, selon lui. La mère minimise les sentiments qu'a son fils pour la défunte. Les actions du fils sont motivées par l'amour profond pour Elmée ; le moteur est intérieur, de nature psychologique. Ses sentiments et la

170 On consultera notamment Guignard, Laurence, *Juger la folie. La folie criminelle devant les Assises au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Droit et justice », 2010, p. 150.

171 *Ibid.*, p. 268.

172 Guignard, Laurence, « Les lectures de l'intériorité devant la justice pénale au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 141, 2008, p. 23.

173 Ariès, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points. Histoire », [1975] 2015, p. 52.

révélation de son épouse se transforment en conviction intime qui a un impact sur la manière dont il conçoit le fonctionnement du monde : la revenance par l'amour du partenaire est possible. Sous le Second Empire, le deuil est strictement codifié et relève des convenances sociales, souvent dénué de toute expression personnelle et sincère. Le héros du conte rend au deuil sa dimension personnelle, montrant ainsi qu'il n'est pas seulement un être social mais aussi psychique.

Le retour à la vie d'une morte amoureuse est un baume pour l'endeuillé. Les personnages non initiés à la revenance, qui ne sentent pas l'animation du mort sous leurs lèvres, incarnent une attitude représentative de la seconde moitié du siècle. Ils ont certes peur du commerce entre les morts et la famille d'Uretch, mais ce qui les préoccupe avant toute autre chose est la non-conformité aux règles du deuil sous forme d'une gaieté inexplicable : « À l'époque de la mort de la baronne d'Uretch, il s'est passé au château des choses extraordinaires au sujet d'un portrait de la vieille dame. On le voit encore dans la chambre du baron, qui était aussi la sienne. Depuis, mademoiselle d'Uretch a perdu son sourire, tandis que son père montre une gaieté qu'il n'avait pas même du vivant de sa femme¹⁷⁴ ». Le vicomte est incapable de comprendre la conduite d'Elmée qui affiche « un visage radieux, qu'elle conserva après la mort de son père¹⁷⁵ » ; cependant, une fois lui-même dans la situation du personnage abandonné, il voit sa conduite critiquée (« il oublia si vite sa grande douleur, qu'on en chuchota dans le pays¹⁷⁶ »). La codification du deuil provient en partie du domaine médical qui amène « une transformation radicale dans les règles du savoir-vivre. La souffrance et la mort sont perçues par la médecine positiviste comme des “déviances” à extirper de la conscience collective pour être remplacées par la foi au progrès et en la science. Le “travail” et l’ “hygiène personnelle” sont les conditions primordiales pour repousser à l'infini le “non sens” de la fin¹⁷⁷ ». La nouvelle attitude devant la mort, qui suscite l'horreur, modifie les rites du deuil qui devient bruyant (pleurs, cris) et surtout plus visible.

La réaction de la vicomtesse d'Erbal est en ce sens représentative : « Viens, mon fils, lui dit sa mère d'une voix pleine de larmes, nous la pleurerons ensemble¹⁷⁸ ». Le conte attire l'attention sur le danger d'être dévoré par la tristesse et de quitter le monde des vivants parce que l'endeuillé se tourne exclusivement vers les défunts, car « les morts entraînent les vivants s'ils ne parviennent pas à revivre pour eux¹⁷⁹ ». Il problématise l'équilibre entre le devoir du souvenir et le droit à l'oubli ainsi que le conflit entre le désir et l'obligation. Les morts doivent revivre pour les vivants, mais il y a différentes formes que ce retour peut prendre. Cette « hypertrophie du deuil¹⁸⁰ » de la seconde

174 Périer, Camille, « Le Baiser d'un cadavre, conte fantastique », *La Féerie illustrée*, 28 janvier 1860, p. 40.

175 *Idem*.

176 *Ibid.*, 4 février 1860, p. 47.

177 Nonnis Vigilante, Serenella, « Le corps en deuil : la mise en scène de la mémoire dans les traités de savoir-vivre. France-Italie, XIX^e et XX^e siècle », in Bertrand, Régis et al. (dirs.), *Les Narrations de la mort, op. cit.*

178 Périer, Camille, « Le Baiser d'un cadavre, conte fantastique », *La Féerie illustrée*, 4 février 1860, p. 46.

179 *Ibid.*, 11 février 1860, p. 55.

180 Ariès, Philippe, *Images de l'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, p. 249.

moitié du siècle se montre dans la haute fréquentation des cimetières. Les contemporains entretiennent un culte du souvenir grâce auquel le mort devient immortel¹⁸¹. Dans le conte, le portrait repousse les limites de la mort.

Le portrait fonctionne comme une porte vers le monde des morts : « Je ne le reverrai plus, je n'ai pas son portrait¹⁸² ! ». Le conte articule l'art et la pensée de l'intériorité par la capacité du premier à apporter du réconfort. L'art est envisagé comme porteur d'espoir et antidote à la tristesse. L'efficacité de l'art ne peut toutefois se déployer sans l'être humain qui doit l'investir de son intériorité, s'ouvrir et y croire. La capacité performatrice de l'art sur la psyché fait du portrait un instrument de savoir qui permet de connaître l'homme¹⁸³. Les transferts entre peinture et littérature témoignent d'une volonté d'enquête sur l'intime¹⁸⁴ ; de plus, les morts ne reviennent que pour une seule personne, leur grand amour. Il n'y a pas de revenance tout court, elle est liée à une émotion forte, donc à un état psychique particulier.

La visibilité limitée du revenant (le vicomte n'aperçoit qu'une seule fois la main du père d'Elmée ; la mère du vicomte et les domestiques n'entendent que la voix de la défunte) suggère que la revenance est aussi une construction de l'esprit et pas moins vraie pour cela. Un état psychologique particulier donne forme à, et interagit avec, l'œuvre d'art. Ainsi, le lien avec la démocratisation des images photographiques sous le Second Empire, notamment avec la pratique des clichés mortuaires, émerge. Comme les rites funéraires, et par sa fonction mémorielle affective, la photographie a pour effet de maintenir les morts en vie et d'agir sur les vivants. Le portrait est une activité clinique – que l'on songe à l'approche iconographique des aliénistes du XIX^e siècle. Le portrait combine les fonctions émotionnelle et scientifique. Le spiritisme et ses psychographies fonctionnent aussi comme une thérapie. La consolation vient de la compréhension du besoin profond de contact avec ses proches au-delà de la mort. Les apparitions invisibles, expliquées scientifiquement, dirigent l'homme moderne vers sa complexité.

En bravant les remarques et l'incompréhension, le vicomte, qui se renferme tous les jours avec le portrait de sa bien-aimée et l'emporte même pendant le voyage imposé par sa mère, prouve son amour. Il montre qu'il cherche à se considérer comme un individu libre d'agir conformément à son intériorité. Ce qui l'en empêche est la loyauté envers sa mère. Pour le vicomte, tout se passe comme si le réel devenait pour le vicomte la reproduction du tableau¹⁸⁵. Après avoir consulté des docteurs – le texte ne dit pas si les autorités médicales ont jamais rencontré le vicomte – dont le conseil est resté sans effet, la vicomtesse, « à bout d'invention, crut avoir une idée excellente le jour

181 Voir Ariès, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, op. cit., p. 55.

182 Périer, Camille, « Le Baiser d'un cadavre, conte fantastique », *La Féerie illustrée*, 28 janvier 1860, p. 40.

183 Voir Bercegol, Fabienne, « Le "siècle des portraits" », *Romantisme*, n° 176, 2017, p. 11.

184 On lira Auraix-Jonchière, Pascale, « Avant-propos », in Auraix-Jonchière, Pascale (dir.), *Écrire la Peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et romantismes », 2003, p. 16.

185 Un processus similaire est à l'œuvre dans « L'Esquisse mystérieuse » d'Erckmann-Chatrian.

où elle pensa que la guérison de son fils serait dans un nouvel amour¹⁸⁶ ». La mère ne voit pas que son fils, dont la santé s'était altérée d'abord, est déjà heureux à sa manière. La dernière apparition d'Elmée est l'ultime recours de la défunte pour s'unir à son amant, provoquée directement par la trahison de ce dernier. Toutefois, le vicomte a agi malgré lui. Il tente alors de se tromper et de cacher à lui-même la réalité douloureuse en fermant les yeux lorsqu'il entre dans la chambre à coucher où l'attend la seconde épouse. Dans les deux situations, le vicomte apparaît comme double : son déchirement intérieur n'est pas seulement l'expression de son psychisme aux prises avec le monde, c'est aussi une manière d'esquisser un être humain avec une zone obscure, l'inconscient, à l'intérieur de lui. Ce dédoublement fait ressortir toute la complexité du protagoniste. Le vicomte désire la revenance parce qu'il a besoin d'être proche d'Elmée à la fois mentalement et physiquement. En réitérant les baisers, il ressent son épouse. « Je voulus croire à une hallucination ; mais j'entendis sa voix [...]. J'eus une telle certitude de sa présence que je n'éprouvai pas la moindre frayeur. Je lui rendis ses caresses. Oh ! ce fut une extase indéfinissable¹⁸⁷ ! ». Les propos du vicomte font allusion à la dimension pathologique du phénomène (l'hallucination, l'extase) ; d'autres indices renvoient à l'aspect psychologique de la revenance. Celle-ci pose des questions liées à la sphère intime plutôt qu'à l'au-delà. La « passion pour le portrait¹⁸⁸ » ressemble à la folie : la mère qualifie les sensations de son fils d'illusion ; celui-ci affiche la « brusquerie d'un insensé¹⁸⁹ ».

L'amour, la croyance en la présence des morts dont les formes d'expression vont des cultures populaires aux cultures savantes et émergentes, ainsi que le besoin essentiel de proximité et de compréhension se confondent avec la maladie mentale. Mais l'œuvre ne vise pas à démontrer l'égaré de l'esprit du vicomte pour reléguer la revenance au rang d'un rêve. Elle dit plutôt à quel point non seulement l'excès du deuil, mais aussi l'impossibilité de mener sa vie sans obligations restrictives entrant en conflit avec les convictions personnelles menacent l'intégrité psychique. Les traumatismes provoqués par l'instabilité de l'époque sont relayés par la presse, qui crée l'impression d'une modernité en évolution rapide. En même temps, elle offre des écritures et des logiques aux écrivains du fantastique, qui les reconfigurent pour en faire des outils d'appréhension de la psyché aux prises avec ce monde et elle-même.

L'émergence d'une orientation psychologique de la littérature fantastique interagit avec les bouleversements affectant les sciences de la vie psychique et tous les aspects du quotidien des contemporains. Ces derniers, malades du progrès, se découvrent sujets psychiques à travers le dialogue des savoirs savants et populaires qui se côtoient dans l'espace du périodique. La

186 Périer, Camille, « Le Baiser d'un cadavre, conte fantastique », *La Féerie illustrée*, 4 février 1860, p. 47.

187 *Ibid.*, 11 février 1860, p. 55.

188 *Ibid.*, 4 février 1860, p. 46.

189 *Ibid.*, p. 47.

coprésence des trois domaines de savoirs dans la presse appelle une interrogation sur le fonctionnement et l'usage stratégique du support médiatique en ce qui concerne l'esquisse des mécanismes psychiques.

Chapitre 3

Co-constructions : le support médiatique

3.1 Le périodique, système structurant

Fantastique et culture médiatique

Le triomphe de la presse s'inscrit dans l'avènement de l'ère médiatique de masse. Consultée souvent régulièrement, la presse habitue le lecteur à reconnaître certains codes qui permettent de comprendre son fonctionnement. Innovatrice et conservatrice en même temps, elle obéit à une logique que l'écrivain du fantastique mobilise en la transfigurant. Dès lors, la question de la mise en forme des œuvres fantastiques par et pour le support se pose : les particularités du paysage médiatique du Second Empire donnent forme aux textes et contribuent à créer un fantastique propice à l'exploration du psychisme. Le fantastique privilégie la presse comme premier lieu de publication. Le rapport entre presse et fantastique est celui d'une co-construction : la presse est une source d'informations et façonne les œuvres ; le fantastique apporte des aspects de sa logique et de son esthétique. L'imaginaire médiatique, défini comme « un stock de représentations insistantes, et notamment de fictions, qui s'imposent aux lecteurs d'origine et qui déterminent la manière qu'ils ont eue de se représenter le journalisme, voire même de le pratiquer¹ », travaille l'intrigue et intervient sur la totalité de l'œuvre.

Dans les années 1850 et 1860, les évolutions dans le monde de la presse et de l'édition participent à la création d'un fantastique singulier. La culture médiatique est de ce fait indispensable pour comprendre certaines spécificités. Les travaux portant sur l'enchevêtrement de la presse et de la fiction soulignent « une profonde circularité entre les formes littéraires et les formes journalistiques² ». Le support médiatique ne peut pas se passer de la fiction³. La forme brève, privilégiée par le fantastique, s'intègre bien dans la presse en raison de la coprésence de discours et de thèmes variés qui confère une apparence parcellisée au support proposant de déchiffrer le monde à travers le fragment. Le périodique est une totalité constituée de plusieurs entités qui, ensemble, produisent du sens. Son statut problématique entre le singulier et le multiple vient de

1 Pinson, Guillaume, « L'imaginaire médiatique. Réflexions sur les représentations du journalisme au XIX^e siècle », *COntEXTES*, n° 11, 2012. Source numérique : <https://journals.openedition.org/contextes/5306>. C'est justement à partir des années 1850 que de nombreux titres sont à la fois philosophiques, scientifiques et littéraires.

2 Thérénty, Marie-Ève, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007, p. 18.

3 Voir Thérénty, Marie-Ève, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion, 2003, p. 15.

l'interdépendance des entités constitutives. La rencontre du fantastique et du périodique les modifie et donne naissance à des nouveautés d'expression⁴ et de conception des dynamiques psychiques. La proximité de la fiction brève et de la presse s'explique en outre « par la logique narrative et dramatisée de l'information, saisie comme un récit bref dans les médias, et construite sur le schéma rhétorique de la nouvelle⁵ ». Le fantastique et le périodique abordent les mêmes thèmes et apportent un éclairage sur le même objet, mais leurs manières de faire diffèrent. Un travail spécifique est fait par les écrivains pour adapter leurs œuvres au support parce que ce dernier participe activement, par son élaboration, son espace textuel et son contenu, à la construction d'une fiction épistémologique.

Le périodique est ancré dans l'actualité. « Pierrot » d'Henri Rivière paraît pour la première fois dans un support qui revendique cet ancrage, la *Revue contemporaine*. D'entrée de jeu, ce récit manifeste l'importance des singularités du support pour la compréhension du fonctionnement d'une conscience, en ce que « c'est la relation même à la réalité, à travers l'attention à l'actualité ou l'obsession d'une vraisemblance réaliste y compris dans les œuvres les plus fantastiques, qui illustre de la façon la plus frappante cet échange entre les pratiques journalistiques et romanesques⁶ ». L'œuvre fait évoluer le héros Charles Servieux dans le monde moderne mais installe une temporalité complexe par la figure de Pierrot, issue de la *Commedia dell'arte*. Le personnage de Pierrot gagne une importance particulière au XIX^e siècle par le jeu de l'acteur Deburau⁷. Les domaines d'intérêt variés de la *Revue contemporaine* montrent l'hybridité du support ; l'hybridation de l'espace littéraire par l'espace périodique génère des représentations inédites de la psyché. Le récit est centré sur le dérapage mental de Charles. Suite à deux secousses déstabilisantes, il se trouve changé. Ses expériences déclenchent un penchant pour le merveilleux, ce goût étant l'expression du début de sa folie. Au théâtre, Charles transforme le Pierrot sur scène en un personnage imaginaire :

C'est ainsi que se dessina lentement dans mon cerveau un génie du mal, grandiose et mélancolique, d'une irrésistible séduction, cynique et bouffon par instants, afin qu'il se relevât plus haut après être tombé. Toutefois, il était loin d'être complet. Je sentais qu'il n'avait que la grandeur sinistre qui attire, et je voulais qu'il eût au besoin celle qui glace d'épouvante, qui tue toute sympathie, qui fige le sang dans les veines. Cet élément de férocité froide que je cherchais, je compris que je le trouverais en Angleterre un jour que je regardais attentivement la vignette du journal anglais le *Punch*. Le *Punch* a le sourire cruel du cannibale qui fouille de ses mains tremblantes de désir les entrailles de la victime qu'il vient d'éventrer. Son visage exprime à un suprême degré le dédain de tout sentiment humain, il est sans émotion comme sans remords, il les a toujours ignorés l'un et l'autre ; il ne connaît que son égoïsme et la satisfaction de ses caprices, sans s'inquiéter de ce que ses caprices peuvent coûter de sang et de larmes à des générations entières. Je traversai la Manche, je vis

4 « C'est sinon la Littérature, du moins le patrimoine des formes travaillées par la Littérature qui servent de matrice pour la conception des genres journalistiques et pour le renouvellement du journal et de la revue ». Thérenty, Marie-Ève, « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, 2003, p. 626.

5 Lits, Marc, et Desterbecq, Joëlle, *Du Récit au récit médiatique*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Info et com », 2017, p. 35.

6 Letourneux, Matthieu, « L'enquête journalistique comme relation médiatique au monde dans les romans de Gaston Leroux », *Le Temps des médias*, n° 14, 2010, p. 63.

7 Voir Fig. 7.

le Pierrot anglais, et je m'aperçus avec joie que je ne m'étais pas trompé. La vignette du *Punch* avait tenu ses promesses. Je revins frappé d'horreur, ayant vu faire en action tout un cours de cette poésie anglaise, la plus terrible et la plus sombre de toutes les poésies, qui peut croire ainsi que la nôtre à un ange tombé, mais à un ange tombé qui a froidement pris son parti de sa chute, qui exploite la pauvre humanité d'une façon toute positive au profit de ses vices et de son confort [*sic*], et qui n'a ni le regret ni le souvenir du ciel⁸.

Le *Punch*, sous-titré *The London Charivari*, est un hebdomadaire satirique. Sa figure de proue, la poupée Mr. Punch, apporte le dernier élément au Pierrot imaginé par Charles. Le support façonne d'abord la figure de la *Commedia*, puis Charles lui-même. Sur la vignette du premier numéro⁹, Mr. Punch est représenté avec des grands yeux écarquillés, un immense nez crochu, des sourcils broussailleux et une grimace qui montre une bouche avec beaucoup de dents pointues. En adoptant un mode de pensée inspiré du merveilleux, sa laideur préfigure le meurtre dans le récit fantastique. Le magazine aide à comprendre la fusion du héros et de Pierrot par l'allusion à la *Commedia* dans le titre qui évoque Punchinello, un saltimbanque difforme. Le *Punch*, périodique réel fictionnalisé, donne forme à un personnage mi-artistique, mi-idéal, que s'approprie Charles, qui porte le même prénom que le jeune Deburau. Ce brouillage est reflété dans le caractère fuyant et omniprésent de Pierrot : il peut être incarné par tout le monde et à tout moment. Le *Punch* façonne donc les traits d'une figure qui permet de sonder l'intériorité de Charles. Son Pierrot incarne le diable. Son enquête sur cette figure l'amène à questionner ses représentations folkloriques, ce dont il conclut qu'une intériorité hideuse ne se traduit pas nécessairement par un pied de bouc. La conduite de Charles est apparemment scientifique ; sa volonté de jouer le diable et de perfectionner son jeu d'acteur l'amène à réinventer un personnage stéréotypé. Elle est aussi la cause du glissement des identités : en construisant son Pierrot, Charles se fond avec lui. Son Pierrot-diable est pâle aux yeux noirs, et après la représentation, Charles est pâle lui aussi : la fusion du héros et de sa propre création artistique s'annonce. Celle-ci rencontre un succès fulgurant, relayé par la presse qui y réagit par ses propres mécanismes. Une rubrique intitulée « Pierrot » est créée dans les journaux. La réflexion conjointe sur le support médiatique et l'évolution de l'identité du héros traverse donc le récit. La rubrique, caractéristique du journal, met en avant le talent extraordinaire de Charles¹⁰. Comme les louanges prennent un ton hyperbolique, son jeu se teint de surnaturel. La

8 Rivière, Henri, « Pierrot », *Revue contemporaine*, tome 6, vol. 41, 1858, p. 497. Guillaume Seignac peint un Pierrot pâle, qui séduit Colombine comme un vampire, voir Fig. 8.

9 Voir Fig. 9.

10 « [D]ans tous les journaux, le feuilleton des théâtres, sous cette rubrique – Pierrot, – était consacré à l'analyse du talent de Servieux. L'on répétait sur tous les tons que l'on n'avait jamais vu un acteur d'une puissance dramatique aussi remarquable, aussi saisissante, presque infernale ». Rivière, Henri, « Pierrot », *Revue contemporaine*, *op. cit.*, p. 503. Dans « Deux Acteurs pour un rôle », Théophile Gautier joue également sur le talent extraordinaire d'un acteur qui jette un doute sur l'humanité du protagoniste Henrich. On apprend qu'un remplacement a eu lieu à l'insu des spectateurs : un personnage dont le rire et le comportement suggèrent qu'il est le Malin a joué le rôle du diable avant de disparaître mystérieusement. Dans ce conte, la confusion prime sur la fusion, les deux personnages restant bien distincts l'un de l'autre malgré les traits qui les rapprochent. Par ailleurs, Baudelaire évoque le Pierrot anglais, bien plus féroce et cruel que son homologue français. Le Pierrot anglais est l'emblème du rire absurde et devient le double inquiétant qui se greffe sur le personnage.

rubrique montre comment Charles en tant que Pierrot s'impose aux contemporains et nécessite une place à part dans les périodiques. Sa singularité se trouve ainsi soulignée. De cette manière, le support fait allusion à la folie. Le jeu de Charles est le fruit d'un travail acharné qui, toutefois, a pour motif une conscience ébranlée qui cherche à inventer une identité pour faire disparaître la tension intérieure. Grâce à la presse qui adopte un ton sensationnaliste, Charles devient un phénomène. La transformation en Pierrot devient le symptôme d'un traumatisme qui travaille le héros et évolue jusqu'à le pousser à commettre un meurtre dont la préparation et la réalisation sont en accord avec le comportement de la figure de Pierrot. Les co-constructions du support, du fantastique et des sciences montrent dans quelle mesure les conditions de la genèse¹¹ des œuvres fantastiques en sont marquées. Les écrivains conçoivent leurs œuvres à partir d'éléments provenant de la presse, ce qui implique un changement de mode de représentation de la réalité¹² dans la fiction et le support.

« Un Drame interastral » de Charles Cros paraît dans *La Renaissance littéraire et artistique*¹³, un hebdomadaire d'avant-garde fondé et édité par les poètes du Parnasse. Sous une apparence sobre et épurée, il annonce néanmoins un renouveau et un nouvel élan à travers le regard nouveau jeté sur la civilisation antique. Le conte joue avec son support concernant cet apparent écart entre tradition et innovation puisque le respect des coutumes qui s'oppose à la curiosité d'un jeune homme désireux d'apporter des innovations à la science astronomique est au cœur de l'intrigue. L'œuvre s'interroge sur les implications de l'avancée technologique sur les relations interpersonnelles et réinvestit l'écriture journalistique et le support. Le traitement kaléidoscopique que subissent les éléments issus de la presse – des fragments repositionnés les uns par rapport aux autres – met à mal la distinction entre fiction et écrit journalistique. Le titre du conte se confond avec celui d'un fait divers sanglant¹⁴ qui a souvent recours aux termes racoleurs qui attirent l'attention. Il part d'un genre journalistique, combiné à un thème souvent vulgarisé par le biais de la presse. Il est suivi par un lieu et une date énigmatiques ; les deux renvoient à l'univers médiatique. La Esperanza, toponyme qui semble être d'origine étrangère, pourrait signaler au lecteur habitué aux revues et aux journaux le début d'un récit de voyage. Un autre genre médiatique est ainsi convoqué et interfère avec la mise en place d'une ambiance fantastique : le dépaysement, la distance géographique et la découverte d'un lieu inconnu favorisent les phénomènes étranges. La

11 Voir Suter, Patrick, « De la presse comme modèle de l'œuvre à la presse dans l'œuvre – et à l'œuvre comme modèle de la presse », *CONTEXTES*, n° 11, 2012. Source numérique : <https://journals.openedition.org/contextes/5322>.

12 On lira Letourneux, Matthieu, « L'enquête journalistique comme relation médiatique au monde dans les romans de Gaston Leroux », *Le Temps des médias*, op. cit., p. 65.

13 Pour des informations détaillées, voir Pakenham, Michael, *Une Revue d'avant-garde au lendemain de 1870 : La Renaissance littéraire et artistique, dirigée par Emile Blémont*, thèse de doctorat soutenue en 1996. Le peintre Henri Fantin-Latour représente quelques collaborateurs à cette revue dans son tableau *Coin de table* (1872).

14 Qui plus est, le texte mentionne explicitement l'ouverture d'une enquête suite aux événements, motif fréquent dans les faits divers criminels et d'autres genres et rubriques dédiés au crime et aux tribunaux.

pluralité des emprunts au périodique fait paraître le texte monstrueux. La date (24 août 1872) provoque l'*Unheimliche*, car le jour et le mois sont ceux du numéro de la revue que le lecteur est en train de consulter. L'inscription du périodique dans l'actualité d'une part, la quasi-simultanéité de l'événement et de la lecture d'autre part, montrent le traitement ludique du support. L'incipit invite à repenser les classifications dans le domaine de la presse : « L'ordonnance CXVII^e du 32^e Grand-Maître de l'Astronomie terrestre a soulevé les criaileries de tout le parti *goguenard*. Disons-le tout de suite, ce parti, quoiqu'il s'en défende furieusement, rappelle à s'y tromper celui des *libres-penseurs*, si en faveur il y a quelques siècles¹⁵ ». Le ton officiel peut être mis en rapport avec la grande presse qui diffuse les nouvelles politiques, ou la partie officielle dans certains journaux. L'œuvre laisse sous-entendre que des articles ont précédé cette histoire, car le lecteur est supposé connaître l'ordonnance en question. Suggérer l'existence d'un ensemble de titres de presse veut dire jouer avec la sérialité générique¹⁶. L'ellipse entre le XIX^e et le XXIX^e siècle est comblée par l'imagination du lecteur. L'œuvre propose un fragment de l'actualité du futur, ce qui montre que le discours se construit de numéro en numéro par de nombreux supports¹⁷. Le lecteur occupe une position paradoxale parce qu'il ne sait pas ce que, selon l'auteur du texte, tout le monde sait. Le décalage temporel se joint au décalage spatial. Les différences entre la vie sur Terre et la vie sur Vénus sont au cœur des travaux des astronomes qui désirent apprendre davantage sur l'autre planète, et elles amènent Glaux, jeune homme curieux, à inventer des dispositifs scientifiques qui produisent des connaissances nouvelles¹⁸. La transgression des règles relie le fait divers et le conte ; dans ce dernier, elle fonctionne comme un déclencheur d'interrogations d'ordre épistémologique et psychologique. Glaux acquiert du savoir grâce à la transgression. Le conte explore la psyché confrontée à un monde technologisé, tourné vers le ciel. La dialectique entre le connu et l'inconnu s'applique aussi à la vulgarisation, diffusée souvent par la presse : « Les études sur la flore vénusienne se faisaient par échange, ainsi que cela se pratique ordinairement : c'est-à-dire qu'il fallait transmettre de la flore terrestre autant de types qu'on en recevait de Vénus¹⁹ ». Ce qui est présenté comme banal est en fait nouveau et surprenant pour le lecteur contemporain. Ce décalage

15 Cros, Charles, « Un Drame interastral », *La Renaissance littéraire et artistique*, 24 août 1872, p. 139. Italiques dans l'original. Ce passage montre avec force que le discours politique et les genres journalistiques de la causerie et de la chronique se mélangent, comme il est justement le cas au milieu du siècle. Voir Kalifa, Dominique et al., « Les scansionnements internes à l'histoire de la presse », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011, p. 257.

16 La sérialité décrit une certaine manière de lire un texte, un pacte de lecture sériel : le texte signifie par une référence à un architexte et à un ensemble de traits qui permettent de reconnaître un genre. Voir notamment Letourneux, Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2017.

17 « Le journal est une somme éclatée de fragments d'actualité, opération qui ne se résout jamais et qui nécessite sa reproduction jour après jour ». Thérenty, Marie-Ève, *La littérature au quotidien*, op. cit., p. 79.

18 Le narrateur semble défendre l'utilité de l'ordonnance, mais l'histoire qu'il conte est ambiguë et n'apporte pas uniquement des arguments en faveur du point de vue de celui-là.

19 Cros, Charles, « Un Drame interastral », *La Renaissance littéraire et artistique*, op. cit., p. 140.

des connaissances renvoie à la vulgarisation qui instruit en captivant le lecteur par des faits sensationnels, quasi incroyables²⁰. Les détails techniques créent la vraisemblance et sont un signe de fiction. Le détail²¹ attire l'attention ; son éthique et son esthétique caractérisent le périodique. Il est associé à la chose vue, micro-genre qui hybride les procédés d'écriture journalistique et gagne en importance au milieu du siècle²². Le conte l'article au discours psychiatrique pour mettre en relief le lien entre la presse et la pensée de l'intériorité. L'utilisation des indices de la monstration se retrouve dans la stratégie d'écriture des aliénistes du XIX^e siècle, qui consiste à offrir au lecteur un tour guidé dans un asile.

La conduite de Glaux est jugée sévèrement car il est question d'une violation des mystères. Ce terme évoque les mystères urbains et le célèbre roman d'Eugène Sue, et renvoie à la persistance d'un noyau irréductible à la fin de l'œuvre qui ne répond pas à toutes les questions. Ainsi, la presse dialogue avec une conception particulière de l'homme considéré comme un être complexe qui pose trois défis, épistémologique, psychologique et ontologique. Le narrateur n'a pas accès à toutes les informations sur l'histoire de Glaux, et fait comprendre que le périodique ne lui permet pas de tout dire. Ainsi est soulevée la question de la censure et du contrôle de la presse. Des informations sont retenues (« Je ne nommerai personne²³ » ; « J'appelle le jeune homme, simplement pour faciliter le récit, du nom si répandu et si banal de Glaux²⁴ ») ; le texte, publié « par autorisation supérieure²⁵ », a probablement été précédé d'une relecture par les autorités mentionnées dans le conte. Par ailleurs, une loi promulguée pendant la guerre franco-prussienne interdit la publication d'informations relatives au conflit²⁶. Le conte est une mosaïque de différents genres journalistiques ; cette structure le rapproche du support médiatique. Il fait référence à plusieurs poétiques journalistiques qui s'articulent aux relations interpersonnelles conditionnées par les avancées technologiques dans le domaine de l'astronomie. L'amour entre Glaux et la Vénusienne pose la question du savoir que l'on peut acquérir sur l'autre. Le fantastique devient écriture journalistique du futur. Grâce au conte, le périodique se transforme et dépasse ses propres frontières.

20 « On se servait à cet effet de la grande batterie de trois mille objectifs de 50 centimètres et des réflecteurs y attendant. On sait que cette batterie, qui ressemble à un immense œil d'insecte, et a coûté vingt-neuf ans de travail aux constructeurs et quatre-vingt-quinze millions au gouvernement, est encore l'une des plus belles batteries de la terre », *idem*. L'esprit positiviste qui s'empare de la diffusion des savoirs est également présent dans le conte puisque l'on dénonce les superstitions et affirme la marche vers le progrès : « Les goguenards ont parlé de retour aux oignons d'Égypte, aux ténèbres des six-neuvième et vingtième siècles ; ils ont proclamé que c'était une restauration des clergés d'autrefois, une mesure superstitieuse, une fantaisie mythologique introduite en ce qu'il y a de plus essentiel à la bonne marche des sociétés humaines modernes », *ibid.*, p. 139.

21 « Le détail accroche l'intérêt et atteste la fidélité de la représentation ». Saminadayar-Perrin. Corinne, « Micro-histoire(s) du contemporain. Détails et choses vues (1830-1870) », *Études françaises*, vol. 44, n° 3, 2008, p. 95.

22 On consultera à ce sujet Thérenty, Marie-Ève, *La Littérature au quotidien*, *op. cit.*, p. 23 et p. 357.

23 Cros, Charles, « Un Drame interastral », *La Renaissance littéraire et artistique*, *op. cit.*, p. 139.

24 *Ibid.*, p. 140.

25 *Ibid.*, p. 141.

26 Le conte ayant probablement été rédigé avant la guerre, comme le suggère Brian M. Stableford (*The Plurality of Imaginary Worlds. The Evolution of French Roman Scientifique*, Encino, Black Coat Press, p. 276), on peut supposer que l'auteur a apporté des modifications ultérieures à son œuvre.

Les évolutions du milieu du siècle modifient l'activité journalistique et conditionnent les œuvres fantastiques qui mettent en scène le milieu de la presse pour penser les problèmes de la création littéraire, rapprochant les pathologies de la presse et les maladies de la société moderne²⁷. Les périodiques créent un nouveau rythme²⁸, expression d'un ensemble de dynamiques du Second Empire. Ils obéissent simultanément à divers rythmes qui modifient la perception des œuvres fantastiques qu'ils accueillent. *La double Vue* de Berthet, roman publié en feuilleton, entretient un rapport complexe avec la temporalité du support. Les livraisons s'étendent sur plus d'un mois, tandis que d'autres rubriques du *Siècle* suivent de près l'actualité. La vente au numéro encourage le suspense. Berthet cependant n'utilise pas la formule « La suite au prochain numéro », ce qui distingue son œuvre d'autres feuilletons. Ce choix influence la perception du rapport temporel entre le feuilleton et les autres rubriques, ce qui se voit à l'exemple de la rubrique réservée aux nouvelles télégraphiques, souvent présente à la même page que le roman²⁹. Les nouvelles parvenant aux contemporains du monde entier sont de plus en plus proches de la date de publication. L'absence de la formule montre que l'écrivain joue avec les conventions relatives à la scansion médiatique. L'effet d'attente est présent sans avoir besoin d'un signal explicite. Tout se passe comme si le lecteur n'avait pas de garantie de trouver la suite dans le numéro suivant : sa dépendance de l'écrivain est plus marquée et il est probable que le temps d'attente lui paraisse d'autant plus long. Comme le roman se déploie sur une longue durée, il accompagne le quotidien des contemporains pour qui sa lecture devient un rituel, faisant apparaître des habitudes collectives³⁰ liées aux spécificités temporelles du périodique.

Obligés de s'adapter au rythme effréné du journal et de pratiquer une écriture régulière, les écrivains ressentent que l'injonction à la rapidité entre en conflit avec un rythme de travail plus personnel. La tension qui en résulte génère des formes littéraires spécifiques : les écrivains optent pour la forme brève³¹, par exemple. Les nombreuses livraisons du roman de Berthet correspondent à un certain mode de consommation du support, lu vite et souvent jeté ensuite. Ce comportement

27 Voir Pinson, Guillaume, « L'imaginaire médiatique. Réflexions sur les représentations du journalisme au XIX^e siècle », *ConTEXTES*, *op. cit.*, p. 148.

28 « [L]e journal a fini par constituer au fil du siècle une nouvelle forme de rythme assez comparable dans sa capacité de rassemblement à la religion et inaugurant une des formes les plus radicales, universelles et intransigeantes de scansion : la scansion médiatique. En effet, la lecture du journal est répétée sans cesse, à intervalles réguliers, dans une temporalité homogène ». Thérenty, Marie-Ève, « Montres molles et journaux fous. Rythmes et imaginaires du temps quotidien au XIX^e siècle », *ConTEXTES*, n° 11, 2012. Source numérique : <http://journals.openedition.org/contextes/5407>.

29 Voir Fig. 10.

30 On lira Thérenty, Marie-Ève, « Vivre au rythme du journal », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 1311.

31 La littérature reflète le dérèglement du rythme par sa forme brève ou lorsque le voir l'emporte sur le dire. Thérenty, Marie-Ève, et Vaillant, Alain (dirs.), 1836. *L'An I de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal La Presse d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau monde éditions, 2001, p. 9.

s'insère dans le mouvement de commercialisation et de financiarisation de la littérature. La scansion médiatique, à quelques exceptions près, est vécue comme un obstacle à l'épanouissement de la création, voire comme asservissement du poète.

Les avancées scientifiques amènent un changement de perspective en matière de perception du temps. Plutôt que le progrès en soi, ce sont la rapidité vertigineuse avec laquelle se succèdent les inventions, ainsi que le rythme effréné de leur quotidien, qui angoissent les contemporains. Le Second Empire constitue à cet égard une période particulière, en ce sens que des évolutions spécifiques, telles l'agrandissement du réseau ferroviaire, qui modifie les pratiques du voyage, et l'amélioration des technologies d'impression, entraînant l'essor de la presse qui impose sa mesure du temps, font pénétrer la vitesse dans tous les aspects de la vie. La nouvelle vision de la coordonnée temporelle fédère l'impression déstabilisante de ne plus être capable de suivre les événements, c'est-à-dire de vivre en décalage par rapport à son temps. Voilà ce que ressent Fernando de Ulmo, héros du conte « L'Île des brouillards ». La vitesse surnaturelle avec laquelle le temps passe à Lisbonne témoigne d'une évolution de la mesure et de la perception du temps. L'accélération et la vitesse sont des outils de pensée d'une conscience humaine ébranlée, aux prises avec les évolutions du monde moderne.

Le titre associe le déplacement géographique au temps et à une dimension psychologique. Par son aspect exotique (« De loin, on apercevait des pics dorés par les rayons du soleil, et des caps qui s'avançaient au milieu des flots ombragés par une verdure luxuriante³² ») et mystérieux³³, elle stimule l'imagination. Le fantastique tisse un lien avec la littérature précoloniale et sa mise en scène spécifique de la découverte d'un espace nouveau. Cette littérature est aussi un voyage dans le temps puisque les sociétés rencontrées sont considérées comme restées en arrière, vivant toujours dans le passé. Une distorsion temporelle émerge quand le colonisateur s'attribue un statut supérieur parce qu'il est déjà entré dans l'histoire, tandis que les habitants des colonies ont besoin de l'homme blanc. Toutefois, dans le conte, l'entreprise coloniale se passe mal : le temps s'écoule trop vite au Portugal. Cette désynchronisation met en évidence une impossibilité et une pathologie : Fernando vit dans deux temporalités diverses, et semble en perdre la raison. La vitesse implique les coordonnées de l'espace et du temps, notions essentielles du voyage. Celui effectué par Fernando a trait aux modifications des habitudes de déplacement et les nouveaux moyens de transport en termes de perception de l'écoulement rapide du temps. Sur l'eau, les voyages sont liées à l'entreprise

32 Révoil, Bénédicte-Henry, « L'Île des brouillards », *Le Siècle illustré*, 25 janvier 1865, p. 886. On renvoie aussi à notre article « Quand une nuit compte cent ans : la vitesse du temps qui passe », *À l'épreuve*, n° 6, 2019. Source numérique : <http://alepreuve.org/content/quand-une-nuit-compte-cent-ans-la-vitesse-du-temps-qui-passe>.

33 L'île est présentée par le narrateur à la fois comme réelle et comme irréelle. D'un côté, il s'appuie sur des témoins des sources afin de rendre la description de l'île vraisemblable ; de l'autre, il rend ses sources suspectes en ne les nommant pas précisément. Ainsi, le narrateur occupe une position déroutante entre la crédibilité et la décrédibilisation. Quand bien même il défend la réalité de l'île, le récit qu'il en fait à la fois corrobore et contredit son propos. Dès lors, cette ambiguïté fait référence à l'identité du héros, dans la mesure où ce qui importe est moins de savoir si l'île existe que de comprendre les manières dont elle exerce un effet sur une conscience.

coloniale. Il s'agit d'exploiter les trésors matériels de l'île et de se servir de son port, tandis que l'échange humain et le dialogue des cultures et des idées passent après l'enrichissement personnel de Fernando. Celui-ci rêve de devenir le gouverneur de l'île et, avant son départ, n'a pas hésité à vendre ses biens, certain de décupler l'argent dépensé. Par cet acte, il coupe les liens avec son passé afin de laisser sa première vie derrière lui pour adopter une nouvelle identité. Fernando décide de se rendre à la limite de la terre alors connue ; il se propose de franchir un seuil qui sera aussi celui qui sépare son identité connue d'une part inconnue et inquiétante.

Tombant amoureux d'une belle femme résidant sur l'île, Fernando fait l'expérience que son voyage est indissociable d'une implication émotionnelle ; le voyage met en jeu le psychisme³⁴. Les écrivains-voyageurs, parmi lesquels on compte Révoil lui-même, sont marqués par les injonctions provenant du commanditaire du récit de voyage, qui est souvent un journal. Leurs déplacements sont conditionnés par un « rapport précipité au temps³⁵ » qui donne naissance à une poétique de l'esquisse. C'est ce que l'on retrouve dans la présentation de l'île. Sa description propose un panorama large mais rapidement brossé. Lorsque le narrateur juge « qu'il est inutile de mentionner³⁶ » certains documents, il prétend vouloir gagner du temps. Toutefois, il s'agit d'une stratégie pour suggérer une connivence avec le lecteur (le narrateur laisse sous-entendre que le lecteur connaît les documents) et introduire le doute sur l'existence de l'île. Sa description problématise la vitesse en matière d'articulation de la durée des événements de l'histoire à la durée du récit. Elle condense plusieurs logiques temporelles. Les mythes compris comme interrogation sur les origines jouent le rôle de repère spatio-temporel³⁷. Tout au long du conte, d'autres faisceaux temporels s'ajoutent : le temps naturel (jour et nuit), le temps païen (la fête qui se tient sur l'île le jour de l'arrivée de Fernando ressemble au carnaval). Par ailleurs, la rapidité de la lecture augmente : tandis que les deux premières livraisons font une page et demie, la troisième couvre une page et un quart, la quatrième une page, et la dernière trois quarts de page. La description de l'île se compose de passages où le narrateur relate les événements du passé. Son résumé, où le temps raconté est plus important que le temps racontant, donne une impression d'accélération. D'autres moyens stylistiques comme l'effet-liste ou l'anaphore contribuent à créer un sentiment de

34 Le voyage « est en effet un processus interactionnel [...]. Le voyage est autant déplacement spatial que rencontre entre deux sociétés, entre deux mondes. Or ce mécanisme social produit inévitablement des changements, des altérations pour les deux parties. Cette confrontation entre deux ensembles différents peut mener à des difficultés, des incompréhensions, tout autant qu'à un enrichissement ou un bénéfice, quel qu'il soit ». Guicharrouse, Romain, et Siron, Nicolas, « L'invitation au voyage. Acteurs, représentations, enjeux », *Hypothèses*, n° 17, 2014, p. 23.

35 Thérenty, Marie-Ève, « L'atelier journalistique du récit de voyage chez Gautier : l'effet-feuilleton », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 29, 2007, p. 83.

36 Révoil, Bénédicte-Henry, « L'Île des brouillards », *Le Siècle illustré*, 25 janvier 1865, p. 886.

37 « L'origine est cependant le terme clé de la réflexion mythique ; elle reflète le besoin vital de l'homme primitif de s'orienter dans le temps et dans l'espace, de donner un sens à sa propre existence ainsi qu'à celle de l'univers entier ». Boscovic, Sanja, « Le temps et l'espace - de la conscience mythique à la conscience phénoménologique », *Cahiers du MIMMOC*, n° 2, 2006. Source numérique : <https://journals.openedition.org/mimmoc/204>.

précipitation. Le narrateur privilégie les phrases emboîtées construites avec plusieurs subordonnées, séparées par des virgules, qui accélèrent la vitesse de lecture.

La vitesse qui, pour de nombreux contemporains, trouve la meilleure illustration de son pouvoir aliénant dans le journal, suscite des inquiétudes. Mais le journal n'est point le seul moyen de communication accusé : le télégraphe électrique³⁸, qui se développe sous le Second Empire, subit aussi des critiques sévères. Incarnation du progrès, le télégraphe accélère les échanges. Lorsque le père de l'amante de Fernando enferme celle-ci dans sa chambre, elle « entreprit une correspondance télégraphique avec son amant, qui venait causer ainsi avec elle chaque nuit³⁹ ». Leur conversation instaure un lien privilégié et quasi surnaturel entre deux consciences et est caractérisée par son volet psychologique et la vitesse du transfert des mots. Ce passage précède une accumulation de faisceaux temporels où la vitesse avoisine les temps mythiques et les repères imprécis. Ainsi, les indications « [v]ers le milieu de la nuit⁴⁰ » et « [a]u soleil levant⁴¹ » s'inscrivent dans une appréhension du temps d'avant les mesures technologiques. Ce n'est qu'au XIX^e siècle que l'horlogerie entre dans le quotidien. Cependant, le conte insiste sur les phénomènes astronomiques et ne mentionne aucune horloge. Comme, aux temps modernes, « [l]e temps a perdu sa relation intime avec la nature – le soleil levant ou au zénith – pour devenir une abstraction⁴² », la mention de la nuit et du soleil rappelle aux contemporains l'artificialité de leur système de mesure éloigné des phénomènes naturels (que l'on songe au phénomène de l'équation⁴³).

À peine le héros a-t-il quitté sa terre natale que le passage du temps s'accélère. La tempête fait perdre tous les repères et amène le héros sur le seuil de la mort où règne une autre temporalité : les croyances populaires aux revenants et des évolutions spécifiques au Second Empire comme la croyance au purgatoire montrent que les morts mettent du temps à mourir. Fernando lui-même ressemble à un mort à son retour par sa pâleur (« il devint aussi pâle qu'un cadavre⁴⁴ ») et son immobilité (il reste assis toute la journée sur un rocher et regarde en direction de l'île). Les

38 « Trois bouleversements majeurs affectèrent l'histoire des transports au XIX^e siècle : la navigation à vapeur, les canaux interocéaniques et le chemin de fer. Il faudrait leur ajouter, pour mesurer l'ensemble des progrès de la communication à cette époque, la télégraphie électrique ». Venayre, Sylvain, « La révolution de la vitesse », *L'Histoire*, n° 425, 2016, p. 68. Par ailleurs, Pascal Durand affirme « la corrélation croissante de la presse écrite, dans la seconde moitié du siècle, avec la technologie du télégraphe électrique, dont l'incidence, avec d'autres facteurs, sera forte sur les techniques du reportage, la rhétorique de certains journaux [...] et l'esthétique générale de la mosaïque journalistique ». Durand, Pascal, « Presse ou médias, littérature ou culture médiatique ? Question de concepts », *COntEXTES*, n° 11, 2012. Source numérique : <https://journals.openedition.org/contextes/5392>.

39 Révoil, Bénédicte-Henry, « L'Île des brouillards », *Le Siècle illustré*, 28 janvier 1856, p. 895. Le conte semble montrer que la vitesse n'a pas uniquement des conséquences néfastes, apportant ainsi une nuance importante. Par ailleurs, le rapport entre vitesse et communication est aussi établi dans le champ scientifique par les tentatives de mesurer la rapidité des pensées.

40 *Idem*.

41 *Idem*.

42 Dequidt, Marie-Agnès, « Comment mesurer l'intériorisation du temps ? (Paris, début XIX^e siècle) », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 45, 2012, p. 70.

43 « Maître Zacharius, ou l'horloger qui a perdu son âme » de Jules Verne problématise l'éloignement des repères naturels et pointe du doigt la démesure prométhéenne dont est coupable l'homme moderne qui s'arroge le droit de penser que le soleil est dérégulé.

44 Révoil, Bénédicte-Henry, « L'Île des brouillards », *Le Siècle illustré*, 4 février 1865, p. 911.

différentes formes d'accélération mettent en place une logique de dislocation du temps qui annonce le dérangement mental du héros. La coprésence de logiques temporelles différentes caractérisent tout le XIX^e siècle et le journal en particulier. Le temps qui passe est personnel et dépend des émotions : « L'heure sonna enfin pour ce départ si longtemps annoncé⁴⁵ ». Le désir de vitesse se heurte au passage du temps perçu comme trop lent. La divergence entre l'écoulement réel et l'écoulement rêvé montre que le temps ne constitue jamais un repère immuable. Il dépend de l'intériorité et du contexte : la rapidité est relative et ne peut exister qu'en comparaison avec d'autres vitesses. Fernando ne pense pas que le temps soit vraiment différent selon les lieux mais que cela lui paraît ainsi, que la vitesse est une construction et relève des conventions.

Sauvé en pleine mer, Fernando tente de réintégrer dans son ancienne vie. Il désire réunir en lui deux identités dont l'incompatibilité est cependant suggérée au niveau temporel. Le décalage des vitesses l'aliène lorsque le monde moderne va plus vite que l'île aux mœurs anciennes. Les premiers jours à Lisbonne après sa visite de l'île sont marqués par la rapidité de ses actions : il se précipite vers la demeure qu'il croit être celle de Séraphîta, puis il s'élance hors de l'appartement et résume son histoire aux bureaux du ministre de la marine qu'il se hâte de quitter quand il se rend compte que personne ne le reconnaît. Ce comportement est mis en rapport avec la folie : on l'appelle insensé, et il est incompris par tous ceux qu'il rencontre. Car « le temps, ce grand destructeur⁴⁶ » montre que la vitesse se constitue en outil de conception de la conscience aux prises avec le monde moderne qui voit le passage d'un temps lent à un temps calculé et productif⁴⁷. Les référentiels spatio-temporels sont des illusions : la question du déterminisme se pose, qui découle de l'avenir déjà écrit et qui, par l'absence du libre arbitre, renvoie à la pathologie mentale. Le voyage de Fernando est un voyage psychique qui l'amène au fond de lui-même. La temporalité singulière propose un nouveau cadre de pensée et amène les contemporains à réfléchir sur leur présent marqué par une vitesse inouïe et anxiogène.

Espace du périodique, espace mental

Comme la lecture est une activité contextuelle, l'aspect matériel détermine l'usage des textes fantastiques. La matérialité de l'œuvre joue un rôle dans le processus de légitimation⁴⁸. L'évolution de la presse, le progrès des mécanismes d'impression et les textes interagissent⁴⁹. Le support n'est

45 *Ibid.*, 28 janvier 1856, p. 895.

46 *Ibid.*, 8 février 1865, p. 919.

47 Voir notamment Yon, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « U Histoire », 2010, p. 177.

48 Voir Enns, Anthony, et Metz, Bernhard, « Distinctions that Matter: Popular Literature and Material Culture », *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*, n° 13, 2015. Source numérique : <http://journals.openedition.org/belphegor/606>.

49 *Idem.*

pas une surface neutre ; les écrivains s'en servent activement et stratégiquement. Ils y manifestent leur volonté de légitimation à travers les reconfigurations des cultures populaires. Le statut du texte relève de conventions sociales et de motivations politiques. Corinne Saminadayar-Perrin souligne que « [l']appartenance générique fonctionne comme facteur de légitimation⁵⁰ ». La récupération du matériau légendaire peut également avoir un effet légitimant :

La légende présente donc plusieurs avantages [...] : d'une part, le merveilleux se trouve circonscrit dans un cadre référentiel, et au sein d'un récit délégué, il peut charmer le lecteur sans contrarier son besoin de rationalité ; d'autre part, en pratiquant ce genre, le journaliste gagne des galons d'archéologue et d'ethnographe ; son statut de simple amuseur se dore d'une dimension politique, et l'écriture fictionnelle s'ennoblit d'une visée cognitive⁵¹.

Au XIX^e siècle, le fantastique se présente comme un genre « autre », dépourvu de la noblesse propre à la littérature légitime⁵². Le prestige des compositions d'Edgar Allan Poe empêche néanmoins l'assimilation immédiate de tous les textes fantastiques à la littérature industrielle⁵³. Leur mise en résonance avec le périodique met au jour le rôle déterminant de la dimension matérielle, de son fonctionnement et de son imaginaire pour les modèles du psychisme. L'orientation et la présentation matérielle du support interagissent et interviennent dans la création de sens dans les textes. Alors que le livre et le périodique se distinguent par leur périodicité, le public visé et leur inscription dans le temps (le livre est associé à la pérennité et au prestige, le journal est éphémère – impression renforcée par la vente au numéro en essor sous le Second Empire – et lié à l'actualité⁵⁴), ils peuvent rechercher la ressemblance pour influencer la lecture de la fiction fantastique.

La gestion de l'espace du périodique passe par une réflexion sur l'utilisation de la surface du papier. L'évolution du support ainsi que de ses spécificités entraînent une composition graphique singulière qui fait partie de son identité. La mise en page structure le texte et guide le lecteur : à l'élégance de la mise en page se mesurent le prix du périodique et sa qualité. Le fantastique est imprégné par le souci de sa présentation matérielle : bien qu'il soit parfois impossible de dire quelle influence les écrivains ont pu avoir sur la conception graphique de leurs œuvres, ils tentent de jouer avec les codes de l'organisation visuelle du texte. La typographie travaille l'espace du périodique et peut être considérée comme un code d'organisation. Elle singularise et embellit l'œuvre, permettant à l'écrivain de créer son identité⁵⁵. Ce vecteur de la communication écrite investit le fonctionnement

50 Saminadayar-Perrin, Corinne, « Stratégies génériques dans l'écriture journalistique du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 147, 2010, p. 127.

51 Anselmini, Julie, « Le merveilleux à l'épreuve du journal. L'exemple du *Mousquetaire* », in Mombert, Sarah, et Saminadayar-Perrin, Corinne (dirs.), *Un Mousquetaire du journalisme : Alexandre Dumas*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Les cahiers de la MSHE Ledoux », 2019, p. 145.

52 Dans sa thèse, Élodie Hommel conclut à une légitimité ambiguë de la littérature de l'imaginaire, attitude qui persiste jusque de nos jours, selon l'auteur. Voir *Lectures de Science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire*, thèse soutenue en décembre 2017 à l'université de Lyon sous la direction de Christine Détrez, p. 49.

53 Voir Glinoyer, Anthony, *La Littérature frénétique*, Paris, PUF, coll. « Les Littéraires », 2009, p. 140.

54 Voir Portebois, Yannick, *Entre le livre et le journal. Des machines et des hommes*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Métamorphoses du livre », 2013, p. 8. Toutefois, certains recueils périodiques incitent les lecteurs à les garder, à les collectionner ou même à les relier, ce qui les rapproche du livre.

55 Voir Le Floch, Vasilica, « La présentation matérielle comme argument de vente : stratégies typographiques et

de l'œuvre. « La Chambre de l'organiste » de Louis Guibert montre comment les considérations stratégiques passent par la pensée de la matérialité. Ce conte occupe presque toujours l'intégralité de la dernière page. Contrairement à une page à l'intérieur de la revue, la dernière page, comme la première, sont immédiatement visibles. Les yeux du lecteur sont attirés par le titre, imprimé en gras, et le nom de l'auteur, stratégiquement placé près du titre. La dernière livraison, s'étalant sur deux pages et demie, fait éclater l'espace réservé au conte⁵⁶. Cet excès, véhiculant le déploiement soudain d'une force, est lié à l'intrigue. L'héroïne et son père meurent, le héros et l'organiste disparaissent. Tout se passe comme si le conte s'affranchissait du support, laissant présager le déferlement d'une puissance maléfique sur le narrateur, suggéré par une fin ambiguë. Le conte exprime sa dynamique à travers la manière dont il occupe l'espace de la revue.

Le conte de Guibert paraît dans un support qui revendique son rapport privilégié à l'image, *La Féerie illustrée*. Les œuvres fantastiques cependant se voient rarement dotées d'illustrations. Par cette absence, l'œuvre occupe une place à part dans le support et maintient le doute sur les événements. Ainsi, elle attire l'attention sur la coexistence de plusieurs points de vue sur les événements pour montrer qu'il faut prendre en compte ce qui est invisible. Sans illustrations, l'œuvre se fait discrète ; c'est une invitation à aller au-delà des évidences. Les écrivains couplent cette absence à leur projet de penser l'intériorité en faisant travailler l'imagination du lecteur afin que celui-ci accomplisse les mêmes actions psychiques que celles racontées dans la fiction. De cette manière, ils rapprochent le lecteur du héros par le biais d'une expérience psychologique partagée.

L'interconnexion du jeu avec l'espace du périodique et des modèles de l'espace mental s'observe chez Villiers de l'Isle-Adam⁵⁷. « L'Intersigne » paraît dans sa *Revue des lettres et des arts*, hebdomadaire au format in-octavo⁵⁸ dont la devise « Faire penser » trône en haut de la lithographie qui introduit chaque numéro. Le conte est publié en trois livraisons, le 29 décembre 1867 ainsi que les 5 et 12 janvier 1868. La rupture, exprimée par le morcellement de l'œuvre, est pensée avec les mécanismes de la publication périodique. La fragmentation, qui exprime les certitudes brisées du héros, est transposée sur le plan médiatique et communiquée à travers des silences, des pauses

paratextes dans les nouvelles d'Edgar Allan Poe », in Polizzi, Gilles, et Réach-Ngô, Anne (dirs.), *Le livre, "produit culturel" ? De l'invention de l'imprimé à la révolution numérique*, Paris, Orizons, coll. « Universités », 2012, p. 122. Pour une approche historique de la gestion de l'espace du périodique, voir Kalifa, Dominique, et Thérénty, Marie-Ève, « Formes et matières journalistiques. Ordonner l'information », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal, op. cit.*

56 Voir Fig. 11-16.

57 On consultera Noiray, Jacques, « La typographie expressive de Villiers de l'Isle-Adam à l'exemple de l'Ève future », in Vadé, Yves (dir.), *Écritures Discontinues*, Bordeaux, Presses universitaires, coll. « Modernités », 1993. Source numérique : <http://books.openedition.org/pub/4652>.

58 L'in-octavo était un format prestigieux, considéré comme noble, et « réservé à ce qu'on appelait la "littérature" : histoire, philosophie, poésie ». Young, Josette Page, « Émile de Girardin, le "journal à deux sous" et la littérature romanesque à l'époque romantique », *The French Review*, vol. 56, n° 6, 1983, p. 874. Jean-Yves Mollier confirme que l'in-8 est pour Balzac une forme noble, tandis que l'in-12 est surtout acheté par les cabinets de lecture. Mollier, Jean-Yves, *Une autre Histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique éditions, 2015, p. 194. Par ailleurs, il n'y a pas de coprésence avec un autre article ou une autre œuvre de fiction à la même page que le conte, ce qui montre que celui-ci est valorisé et singularisé.

graphiques ou une lecture non fluide⁵⁹. Faire fonctionner ensemble la continuité et la rupture renvoie au brouillage des états de veille et de sommeil : « Alors je m'aperçus que mon premier somme avait déjà commencé⁶⁰ » ; « la lune était exactement pareille à celle de mon songe, bien que je ne l'eusse pas vue avant de me mettre au lit⁶¹ ».

Les paratextes introduisant les livraisons présentent une grande variété typographique et dialoguent avec les enjeux abordés dans la fiction. Visuellement marqués, ils modifient la réception du conte. Les informations les composant (surtitre⁶² en majuscules, numéro du conte, titre en gras, épigraphe) sont divisées en deux parties par un filet. Les parties supérieure et inférieure se reflètent presque parfaitement, introduisant la répétition et la revenance, liées à l'apparition. Elles fonctionnent en écho ou en miroir, mobilisant l'ouïe et la vision : c'est justement avec ces deux sens que le héros se rend compte de l'intersigne. Dans chaque partie, la police des caractères est décroissante, mettant en scène l'effacement qui anticipe la disparition du phénomène surnaturel et le décès de l'abbé⁶³. L'œil du lecteur avance rapidement sur le paratexte qui dispose les mots d'une façon aérée, mais ralentit à partir de l'incipit dont le texte paraît très serré. Cela oblige le lecteur à consacrer toute son attention à l'œuvre. Ainsi, il est mis dans une disposition favorable à la réflexion (respectant la devise). Le rythme de lecture est irrégulier, reflétant l'état d'esprit du héros déboussolé par les événements. Par leur disposition sur la page, les parties du paratexte ressemblent à des tiroirs qui s'ouvrent un à un avant que l'histoire commence. L'emboîtement⁶⁴ donne l'impression que le conte est difficile d'accès, invitant à sonder les profondeurs de l'homme.

Le conte met à mal la coordonnée temporelle : « À peine cette pensée fut-elle venue, à l'instant même où je me décidai pour cette ligne de conduite, le nom d'un vieil ami, oublié depuis des années, l'abbé Maucombe, me passa dans l'esprit⁶⁵ ». Les italiques apparaissent ici pour la première fois et rendent la simultanéité mystérieuse. Une logique nouvelle est introduite dans le

59 Le Floch, Vasilica, « La présentation matérielle comme argument de vente : stratégies typographiques et paratextes dans les nouvelles d'Edgar Allan Poe », in Polizzi, Gilles, et Réach-Ngô, Anne (dirs.), *Le livre, "produit culturel" ?*, op. cit., p. 129. Dans l'univers de la presse, la nouvelle année est un seuil important puisqu'elle correspond au moment où le lecteur peut s'abonner ou de se désabonner (si le support ne propose pas d'abonnement tous les premiers du mois, les modalités variant de support en support). L'œuvre continue malgré cette rupture.

60 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, « L'Intersigne », *Revue des lettres et des arts*, 5 janvier 1868, p. 117.

61 *Ibid.*, p. 119.

62 Vu la jeunesse de la revue au moment de la publication du conte, celui-ci et le support montrent que Villiers s'évertue à déployer des stratégies de fidélisation. « L'Intersigne » fait partie du projet des *Histoires moroses* ; la police la plus grande est justement réservée à ce surtitre. La formule « La suite au prochain numéro » sert aussi à fidéliser les lecteurs.

63 « Nous étions déjà deux ombres », dit le narrateur au moment de quitter la maison de l'abbé, confirmant l'effacement de l'être humain au profit d'une autre présence. Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, « L'Intersigne », *Revue des lettres et des arts*, 12 janvier 1868, p. 143.

64 L'emboîtement du paratexte réapparaît dans l'incipit de la première livraison à travers une ponctuation abondante qui revêt une fonction musicale. Noiray, Jacques, « La typographie expressive de Villiers de l'Isle-Adam à l'exemple de l'*Ève future* », in Vadé, Yves (dir.), *Écritures discontinues*, op. cit.

65 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, « L'Intersigne », *Revue des lettres et des arts*, 29 décembre 1867, p. 86. Italiques dans l'original.

corps du texte⁶⁶ pour annoncer l'intersigne. Les italiques témoignant aussi d'« une recherche de l'effet qui n'est pas sans annoncer certaines facilités de la littérature populaire⁶⁷ ». Elles se prêtent à véhiculer les mouvements intérieurs⁶⁸, ce qui justifie leur accumulation dans le chapitre VII où est relaté le départ du protagoniste et de l'abbé, après avoir souligné dans le chapitre précédent que le héros est « un homme positif et méthodique⁶⁹ ». Les italiques chargent un événement d'une aura surnaturelle. Lorsque l'abbé oblige le protagoniste à s'envelopper du manteau, son insistance est traduite par des italiques combinées au gras. Le manteau acquiert un statut singulier, mais il échappe aussi parce que le lecteur ne comprend pas encore pourquoi il est si important. Les italiques et le gras mettent en relief la nature diabolique de l'abbé, créant une atmosphère lugubre (« je distinguai *le feu de ces deux prunelles qui me considéraient avec une solennelle fixité*⁷⁰ ») ; ce choix typographique revient à la toute fin du conte, dans la lettre qui apprend la mort de l'abbé au protagoniste : « Il était très heureux, disait-il à ses dernières paroles, – d'être enveloppé à son dernier soupir et au tombeau, *dans le manteau qu'il avait rapporté de son pèlerinage en Palestine*⁷¹ ». Un rapport est établi entre l'aspect diabolique de l'abbé et l'origine sainte du manteau, qui crée une tension. Comme cette phrase clôt le conte, elle reçoit davantage de poids par la typographie qui relie des passages et devient créatrice de sens.

Dès la première livraison, les larges marges blanches⁷² sautent aux yeux. L'espace blanc concurrence l'encre noire. La marge et texte évoquent un tableau et son cadre. La dominance du texte n'est pas garantie ; ainsi, le lecteur est mis en garde contre les idées toutes faites. La présence du blanc exprime le doute sur la supériorité de l'homme. Il faut admettre l'existence d'une autre présence, d'une autre logique, celle de l'intersigne qui fait irruption. Le début de la première livraison est hétérogène, défiant la surface de la page. Les chapitres, qui disparaîtront dans la publication en volume⁷³, se détachent très clairement du texte. Les alinéa sont nombreux ; ils dictent le rythme de lecture. En lisant, le lecteur a besoin de temps pour sauter à la prochaine ligne, ce pour quoi le dernier mot du passage introduit par un alinéa reçoit une importance particulière :

À peine cette pensée fut-elle venue, à *l'instant même* où je me décidai pour cette ligne de conduite, le nom d'un vieil ami, oublié depuis des années, l'abbé Maucombe, me passa dans l'esprit.
– L'abbé Maucombe !... dis-je, à voix basse.

66 « Le romain représente donc traditionnellement la norme typographique, le fond neutre et non marqué sur lequel se détachera l'italique, caractère visuellement marqué ». Noiray, Jacques, « La typographie expressive de Villiers de l'Isle-Adam à l'exemple de l'*Ève future* », in Vadé, Yves (dir.), *Écritures Discontinues*, op. cit.

67 *Idem*.

68 « En provoquant une altération de notre réception affective du mot, il change le mode de la phrase, il la fait passer du mode majeur de la lettre romaine, sérieux mais quelque peu affadi, au mode mineur, mais combien sombre et profond, de la raillerie, plus apte à exprimer les souffrances et les révoltes de la sensibilité moderne », *idem*.

69 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, « L'Intersigne », *Revue des lettres et des arts*, 12 janvier 1868, p. 143.

70 *Ibid.*, p. 145. Italiques et gras dans l'original.

71 *Ibid.*, p. 150. Italiques et gras dans l'original.

72 Voir Fig. 17.

73 Sur les différences entre les versions publiées en revue et en recueil, on lira Drougard, Émile, *Les trois premiers Contes : Claire Lenoir, L'Intersigne, L'Annonciateur*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Publications de la Faculté des Lettres d'Alger », 1931. Concernant la mise en page, voir Figs. 18-20.

Et je retombai dans mes rêves.

Ma dernière entrevue avec le savant prêtre datait du moment de son départ⁷⁴ [...].

La disposition du texte sur la page attire l'attention sur les rêves. Le début d'une nouvelle ligne donne plus de poids à la phrase. Son importance est renforcée par le ralentissement de la vitesse de lecture et par les italiques : la pensée de l'abbé paraît d'emblée étrange. Séparer les phrases en commençant une nouvelle ligne change la direction vers laquelle tire le texte : on passe de l'horizontalité à la verticalité, mouvement accompagnant le verbe « retomber ». Le texte s'adapte donc aux mouvements psychiques du héros. La grande variété de signes de ponctuation traduit l'agitation du protagoniste. Les points de suspension sont nombreux dans l'incipit de la troisième livraison, entièrement composé de prises de parole. Le protagoniste annonce son départ en raison d'une affaire urgente et promet de retourner chez l'abbé. Les points de suspension apparaissent à la fois dans le discours du héros et dans celui de l'abbé. Voilà pourquoi les deux personnages apparaissent mystérieux et semblent exprimer plus qu'ils ne disent explicitement. Les points de suspension jettent le doute sur la certitude qu'affiche le héros de revenir, et sur la paix que lui souhaite l'abbé. Les incipit sont de plus en plus « rognés », « troués », comme si le texte s'affaiblissait au profit du blanc. L'écriture symbolise l'intellect et manifeste la présence de l'esprit humain. Le texte met en scène à sa manière l'intrusion de l'intersigne qui fait en sorte que le héros soit rongé par des doutes sur les lois gouvernant le monde qu'il croyait connaître.

Villiers ne fait pas un usage excessif de la majuscule. En dehors de son emploi habituel en début de phrase, elle apparaît lorsque le protagoniste tente de saisir le phénomène étrange : « Il y avait *Quelqu'un* derrière la porte⁷⁵ ». La typographie crée une impression d'abstraction et d'éloignement qui rend l'apparition plus angoissante ; elle exprime un doute sur l'humanité de l'apparition. Toutefois, le protagoniste ne sait pas encore que l'intersigne l'attend. La typographie exprime son pressentiment, ou un savoir inconscient. L'intersigne est un messenger et un créateur de sens ; la typographie parvient à remplir la même fonction.

3.2 Usages stratégiques du support

Appropriations des genres médiatiques

Sous le Second Empire, les périodiques développent des « produits culturels spécifiquement médiatiques, mis en forme par et pour leur support d'inscription et de diffusion⁷⁶ ». Les rubriques qui naissent « se définissent à partir d'une poétique largement littéraire adaptée aux exigences du

⁷⁴ Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, « L'Intersigne », *Revue des lettres et des arts*, 29 décembre 1867, p. 86.

⁷⁵ *Ibid.*, 5 janvier 1868, p. 117. Italiques et gras dans l'original.

⁷⁶ Durand, Pascal, « La "culture médiatique" au XIX^e siècle. Essai de définition-périodisation », *Quaderni, op. cit.*, p. 29.

journal⁷⁷ ». Jouer sur un genre dans la fiction entraîne des conséquences pour sa lecture : la réception est orientée par un horizon d'attente et le public est fidélisé⁷⁸. Les sensibilités spécifiques à l'égard des genres médiatiques appellent une interrogation sur les rapports du fantastique à ces genres d'une part, et l'usage stratégique qu'en font les textes pour penser la psyché d'autre part.

Au XIX^e siècle, la presse se passionne pour les crimes et les drames sanglants. Les faits divers les spectacularisent et les théâtralissent abondamment, et même si le crime n'est pas leur unique sujet, il y domine⁷⁹. En essor dans les années 1850 et 1860, ils constituent « une intrusion déformée de la vie sociale dans le journal, dérivée du “canard” de la littérature populaire puis mise en récit propre⁸⁰ », apportant les dimensions orale et populaire au texte de fiction qui s'en inspire. Le crime est aussi au cœur d'un genre médiatique plus noble, la chronique judiciaire, qui gagne en importance au XIX^e siècle⁸¹. C'est dans leur effet sur le lecteur (ils semblent répondre à un besoin profond) et leur rapport au monde (raconter une tranche de vie en problématisant la société contemporaine, trouver des liens logiques pour comprendre les mécanismes du monde⁸² tout en pensant avec des stéréotypes et des idées toutes faites) que se manifeste l'aspect psychologique. La lecture du journal favorise la prise de conscience du côté mauvais de l'homme, dont on doit avoir peur à tout moment, et pas seulement quand il fait nuit. Les causalités suggérées par les faits divers mettent en jeu la coïncidence et la fatalité, mobilisées dans le récit de l'auberge sanglante. Thème ressassé avec d'innombrables variations, il s'agit d'un « paradoxe vieux comme le monde qui veut que les voyageurs ne trouvent pas la mort sur une grande route semée de dangers, mais dans le lieu

77 Thérénty, Marie-Ève, « Poétiques journalistiques », in Thérénty, Marie-Ève, et Vaillant, Alain (dirs.), *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Culture-médias. Études de presse », 2004, p. 367.

78 Voir aussi Dubied, Annik, « Sur la notion de “genre médiatique” », *Médiatiques. Récit et société*, vol. 17, 1999, p. 42-43.

79 Voir Kalifa, Dominique, *Crime et Culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'Histoire », 2005, p. 134.

80 Charle, Christophe, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2004, p. 19-20.

81 Voir Kalifa, Dominique, « La chronique judiciaire », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal, op. cit.*, p. 999. Le genre de la chronique se caractérise, sous le Second Empire, par sa mondanité et son bavardage proche de la causerie (Thérénty, Marie-Ève, « La chronique », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal, op. cit.*, p. 953). La chronique aborde à la fois des sujets légers et sérieux et, législation répressive oblige, fait semblant d'être apolitique (*ibid.*, p. 958). Voir aussi Chabrier, Amélie, *Les genres du prétoire. La médiatisation des procès au XIX^e siècle*, Paris, Mare & Martin, coll. « Droit & littérature », 2019.

82 Dominique Kalifa envisage ainsi la relation des faits divers au monde réel : « Si se glissent évidemment dans ces récits quelques inventions ou inexactitudes, il ne paraît pas tenable de soutenir une telle production entretient avec le réel une relation incertaine. Cancanier et terre-à-terre le carnet du jour elle propose met en scène autant de petits drames vécus sans doute banals et familiers mais qui articulent explicitement au temps historique ». Kalifa, Dominique, « Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIX^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 54, n° 6, 1999, p. 1350. L'identification du lecteur au monde représenté explique le succès des faits divers criminels.

où ils croyaient dormir en toute sécurité⁸³ ». « L'Œil invisible⁸⁴ » d'Erckmann-Chatrian réinvente ce fait divers et met en relation le fait divers criminel, la chronique judiciaire et le reportage. Christian assiste à un étrange suicide qui se produit à l'auberge du Bœuf-Gras en face de laquelle se trouve une maison qui lui ressemble presque parfaitement. Cette maison est habitée par la vieille Flédermausse que le héros observe afin d'éclairer l'événement. Par son enquête, qui préfigure le travail des reporters et la constitution du reportage dans le dernier tiers du siècle, Christian apprend que ce suicide, et ceux qui lui ont précédé, étaient en vérité des meurtres : fabriquant des mannequins à l'image de ses victimes, qui jouent le suicide, la vieille tue à distance grâce à un dispositif basé sur l'imitation.

Dès l'incipit, le conte emploie des mécanismes du fait divers criminel : « Vers ce temps-là, dit Christian, pauvre comme un rat d'église, je m'étais réfugié dans les combles d'une vieille maison de la rue des *Minnesænger*, à Nuremberg⁸⁵ ». L'expression « pauvre comme un rat d'église » renvoie à l'utilisation fréquente de collocations linguistiques dans les faits divers qui regorgent d'images conventionnelles. L'habitude de pensée problématise les actes où la raison paraît diminuée, faisant donc allusion à la folie criminelle. Cette écriture est associée à la perte de contrôle de soi. Flédermausse est aussi sujette à une représentation stéréotypée qui mobilise l'imaginaire des cultures populaires parce qu'elle ressemble à une sorcière⁸⁶. Il n'y a pas de surnaturel dans sa manière de tuer, bien que les allusions soient présentes : ses « petits yeux verts, son nez mince, effilé, les grands ramages de son châle, *qui datait de cent ans pour le moins*, le sourire qui ridait ses joues en cocarde, et les dentelles de son bonnet, qui lui pendaient sur les sourcils, tout cela m'avait paru bizarre, je m'y étais intéressé : j'aurais voulu savoir *ce qu'était*, ce que faisait cette vieille dans sa grande maison déserte⁸⁷ » ; « ses dents sont petites, pointues et d'une blancheur merveilleuse ; ... cela n'est point naturel à son âge⁸⁸ ». Le conte crée une sorcière criminelle moderne qui se sert de mécanismes psychologiques. Qui plus est, le fait divers criminel adopte souvent comme titre le nom de la rue où le crime a été commis ; dès le « Double assassinat dans la rue Morgue », le fantastique

83 Tran Huy, Minh, *Les écrivains et le fait divers. Une autre histoire de la littérature*, Paris, Flammarion, coll. « Récit », 2017, p. 59. L'auberge est un *topos*, « à la fois *lieu* de péripéties et *lieu commun* littéraire : polyvalente, d'une grande souplesse narrative, elle se retrouve aussi bien dans le roman policier que dans le roman de cape et d'épée. Lieu ambivalent et pluriel, de repos et de protection en même temps que de danger, lien de conjonction de tout ce qui vient du dehors, l'auberge est par excellence le lieu de l'aventure ». Roudier, Luce, « Lieux de la fiction populaire : l'auberge de la "Devinière", "locus in fabula" dans les romans de Michel Zévaco », *Le Pardailan*, n° 1, 2016, p. 11. Italiques dans l'original.

84 Lors de la republication en volume, ce conte prend le sous-titre « L'auberge des Trois-Pendus », affichant sa proximité avec le fait divers.

85 Erckmann-Chatrian, « L'Œil invisible, conte », *L'Artiste*, 1^{er} novembre 1857, p. 132. Italiques dans l'original.

86 C'est « une petite vieille, les reins en demi-cercle, le menton en galoche, la robe collée sur les hanches, un énorme panier sous le bras, et le poing crispé contre la poitrine » *ibid.*, p. 133.

87 *Idem*. Italiques ajoutées. Ce passage suggère sinon l'immortalité, du moins un âge tout à fait incroyable pour une personne normale ; par ailleurs, son humanité est remise en question par les interrogations du héros, portant sur ce qu'elle est. Le conte semble lier étroitement le folklore au fantastique à travers la maison déserte, titre d'un conte d'Hoffmann.

88 *Idem*.

reprend cette pratique⁸⁹. Le nom de la rue est mis en relief par les italiques qui renvoient au discours oral ; le fait divers a aussi une composante orale et, de plus, est lié au mythe par le ressassement. Dans l'œuvre, les marques d'oralité sont fréquentes⁹⁰. Elle insiste sur ses affinités avec le fait divers par des adjectifs racoleurs (« un événement *étrange et mystérieux*⁹¹ ») qui attirent l'intérêt du lecteur. Les faits divers criminels visent l'émotion, comme le feuilleton. Le conte partage avec le roman-feuilleton et le fait divers l'importance du scandale ou de l'extraordinaire⁹². Le fait divers a déjà fictionnalisé le réel avant sa récupération par le roman-feuilleton, suscitant des interrogations sur le rapport entre la réalité et la fiction⁹³ que pose aussi le conte. L'horreur ne réside pas dans l'exhibition des cadavres, au contraire : le crime est si subtil que les personnages ne le reconnaissent pas comme tel. Le lecteur se pose des questions sur son monde : étant donné qu'il n'y a ni arme ni contact physique pour commettre le meurtre, et que l'enquêteur et la coupable se ressemblent, il faut revoir les classifications de la justice et de la médecine. Le crime semble avoir été commis pour lui-même ; le cliché du meurtrier féroce est mis à mal. La sorcière criminelle invite à une réflexion sur le dialogue du folklore et des sciences de la vie psychique.

Mise en perspective des cultures savantes et populaires

Le statut singulier des cultures populaires sous le Second Empire permet leur articulation aux discours savants dans la littérature fantastique. Celle-ci est un genre double parce qu'elle autorise deux lectures différentes, l'une naïve et populaire, l'autre savante⁹⁴. Elle fait ressortir le rapport de circularité qu'entretiennent les cultures, et engage un questionnement sur cet échange. Les cultures populaires restent vivantes dans les œuvres, à condition qu'elles se transforment. Elles font écho aux collectes qui répertorient les traditions ; ces travaux appliquent des outils savants à des objets populaires. Ainsi, elles font l'objet d'un intérêt intellectuel. Chaque réutilisation d'un

89 Cette utilisation des italiques revient dans la première caractérisation de la vieille par le marchand Toubac : « Elle a le *mauvais œil*. Les enfants se sauvent à son approche, et les gens de Nuremberg l'appellent *Flédermausse* ! », *ibid.*, p. 133. Italiques dans l'original. La typographie souligne le rapport entre la vieille et la superstition et indique ce que Toubac perçoit comme particulièrement important.

90 On consultera à ce sujet Benhamou, Noëlle, « Du conte fantastique à la parabole. Morale laïque dans quelques contes fantastiques d'Erckmann-Chatrian », in Lysøe, Éric (dir.), *Erckmann-Chatrian au carrefour du fantastique, suivi de "Histoires et contes fantastiques" par Émile Erckmann-Chatrian*, Strasbourg, Presses universitaires, coll. « Europes littéraires », 2004, p. 78. D'autres genres journalistiques sont étroitement associés à l'oralité, notamment la causerie qui est une « pratique discursive mondaine dont s'inspire communément la presse de l'époque pour sceller un pacte de connivence avec son lectorat » ; proche d'« une forme d'oralité affective ». Migozzi, Jacques, « Postures d'écrivains. Deux jeunes chroniqueurs littéraires de la presse lyonnaise en 1864-1865 : Jules Vallès et Émile Zola », in Thérenty, Marie-Ève, et Vaillant, Alain (dirs.), *Presse et plumes, op. cit.*, p. 59.

91 Erckmann-Chatrian, « L'Œil invisible, conte », *L'Artiste, op. cit.*, p. 132. Italiques ajoutées.

92 Voir Bachleitner, Norbert, *Fiktive Nachrichten. Die Anfänge des europäischen Feuilletonromans*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012, p. 16. La relation entre le roman-feuilleton et le fait divers est étroite car le premier s'inspire du second.

93 Voir Dumasy-Queffélec, Lise, « Le feuilleton », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal, op. cit.*, p. 933.

94 Millet, Claude, « Charles Nodier ou la politique du mineur », in Fraisse, Luc (dir.), *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris, Champion, coll. « Varia », 2000, p. 146.

discours implique sa métamorphose⁹⁵. Dans le fantastique, le substrat folklorique véhicule des questions et réunit des intérêts d'ordre ludique et intellectuel. Les mythes, les légendes, les croyances et les traditions voient leurs traits constitutifs déplacés dans la fiction pour contribuer à penser des activités de l'esprit. Bien que les discours et les pratiques issus des cultures populaires s'éloignent des savoirs officiels, ils sont associés à des questions abordées par les sciences (que les croyances semblent parfois devancer⁹⁶). Ce matériau répond aux enjeux modernes. Des discours dissemblables se superposent donc dans la fiction qui devient point de rencontre. Les cultures populaires et savantes sont deux types de modèles pour envisager le monde. Elles posent la question ontologique et abordent l'altérité ; la quête des origines concerne les mythes, le folklore comme discipline, et les sciences, par exemple l'évolution. Leur conjonction est motivée par le désir de décryptage du monde que les œuvres concrétisent : *Callirhoé* par exemple montre que Sand a « trouvé dans la création fantastique un moyen de manier les hypothèses que le savoir académique, sans nécessairement les répudier, ne pouvait aborder dans ses cadres institutionnels⁹⁷ ». Le fantastique est le vecteur de la saisie d'un monde et d'une intériorité complexes. La mise en perspective des cultures problématise la distinction entre savoirs et sciences, et pointe la précarité des certitudes. L'identité incertaine de l'homme est pensée à travers des sources plurielles, savantes, populaires, ou entre les deux cultures.

Les caractéristiques de la presse du Second Empire participent à l'hybridation des cultures parce que le périodique est un espace de mise en lien et un laboratoire d'expressions nouvelles. La culture médiatique, ni entièrement savante, ni entièrement populaire, remet en cause les divisions et les classements canoniques⁹⁸. La perméabilité des pratiques et des discours est couplée à la logique même du périodique. Une nouvelle culture populaire émerge au XIX^e siècle, étroitement liée à l'évolution du paysage médiatique. Le périodique mobilise les mythes et les légendes pour leur intérêt narratif ; la presse et le fantastique légitiment ces emprunts. Chaque support doit choisir son identité pour trouver son public, et s'orienter vers les cultures populaires ou les cultures savantes, toujours imprégnées les unes des autres. Une ligne directrice explicitement populaire (qui se manifeste à travers un ensemble de facteurs : une mise en page aérée et bien lisible, l'importance des illustrations, la manière dont certains thèmes sont présentés...) n'exclut pas la prise en compte des cultures savantes. Les lecteurs peuvent combiner des périodiques avec des orientations

95 Voir Millet, Claude, *Le légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1997, p. 41.

96 *Ibid.*, p. 165.

97 Bissonnette, Lise, *Maurice Sand. Une œuvre et son brisant au XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires, 2017, p. 360.

98 « Les fictions de l'imaginaire, dans leur réalité transmédiatique et parce qu'elles s'adressent à toutes les catégories de publics, sont envisagées comme espaces qui problématissent les identités essentialisées ». François, Anne Isabelle, « Récits de genre, culture populaire et *Cultural studies* : enjeux, méthodes et perspectives », in Besson, Anne (dir.), *Fictions médiatiques et récits de genre. Pour en finir avec le populaire ?*, Paris, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2016, p. 60.

différentes ou les côtoyer simultanément dans leur quotidien. « La Tigresse » de M. Rozan est publiée dans la *Tribune artistique et littéraire du Midi*, une revue mensuelle d'apparence sobre et soignée, signe de son orientation savante. Elle propose des comptes-rendus dans un langage soutenu, des articles historiographiques et des bibliographies. Le récit s'y insère par les réflexions savantes sur la psyché ébranlée qui jouent un rôle structurant et révélateur dans l'œuvre. Mais il comporte aussi des allusions au folklore dont l'interaction avec le discours médical interroge les possibilités des cultures à engendrer des connaissances nouvelles.

Les thèmes de l'almanach apparaissent dans le fantastique, mais ce qui lui appartient en propre est l'usage qu'il en fait : il valorise les savoirs extraits de leur contexte et en fait une facette de l'élaboration de modèles de la psyché. Dans « La Tigresse », la foire, événement populaire annoncé par les almanachs, le tournant de l'intrigue qui pose une question ontologique. Le personnage de Linfernet conte à son ami, le narrateur, comment il est entré en possession d'une peau de tigre. Au moment où l'animal s'apprêtait à se jeter sur une jeune femme, Linfernet l'a poignardé et gardé sa peau comme trophée. Il emploie des termes spécialisés comme « houka » et « kriss malais⁹⁹ » qui ne sont pas expliqués ; la revue affiche son statut savant et montre qu'elle s'adresse à un lectorat sélectionné, et crée un monde empreint de merveilleux à travers ces termes exotiques. Linfernet peint aussi les mœurs des pays qu'il a visités, mais le dépaysement garde les liens avec l'actualité du discours savant européen :

[U]n noir tout nu, l'écume à la bouche, les membres luisants d'huile, un kriss à la main, se précipite en frappant avec rage à travers la foule effarée. Le fanatique venait droit sur nous. [...]

– Et cela arrive souvent à Java ?

– Assez souvent, quand ils boivent d'une certaine liqueur¹⁰⁰.

L'influence de la boisson alcoolique sur la santé mentale relève du discours aliéniste. Sous l'apparence d'une anecdote divertissante, Linfernet propose une pensée originale du dérangement mental dont les symptômes ressemblent à ceux de la rage. Avant les vaccins mis au point par Pasteur, mais lorsque d'autres savants comme Jenner ont déjà proposé des travaux à ce sujet, la rage suscite la peur parce qu'elle est incurable et fatale. Le récit met en rapport deux enjeux du discours médical contemporain pour rendre compte d'une scène angoissante vécue par le protagoniste. Cet épisode était le déclencheur des événements qui conduisent à sa mort. Cependant, il laisse aussi entrevoir la persistance de stéréotypes coloniaux, relayés par la presse. Une matrice efficace se cristallise dans les œuvres fantastiques qui reprennent toujours les mêmes images convenues. Elles n'inventent pas seulement des visions nouvelles de l'homme, elles recyclent aussi des croyances racistes liées aux cultures populaires et savantes.

La peau de tigre se teinte de fantastique :

99 Cette même arme est mentionné dans « Le Pied de momie » de Gautier.

100 Rozan, M., « La Tigresse », *Tribune artistique et littéraire du Midi*, juillet 1867, p. 174.

Le jour baissait, la chambre entière était plongée dans la pénombre. Mais (était-ce un effet b[i]zarre¹⁰¹ de la lumière ou bien un jeu de mon imagination?) la main de Linfernet en passant sur la fourrure, sembla y faire courir un frisson magnétique, les babines se froncèrent, et dans l'ombre les yeux d'émail s'éclairèrent d'une fauve lueur. – On la dirait vivante, ma foi !¹⁰².

Lorsque cet objet d'un ailleurs exotique paraît s'animer, le bruit de la foire Saint-Lazare sur la Plaine Saint-Michel fait irruption. L'animation, composée de la référence magnétique et de l'allusion à l'électricité qui conjuguent l'activité psychique, les croyances et le discours médical, se situe au carrefour des discours savants et populaires et comporte une dimension psychologique que la foire permet d'explorer. Le conte met en avant le caractère carnavalesque et sensationnaliste de la foire qui contraste avec les repères légendaires par lesquels elle est située (procédé que l'on peut trouver dans les almanachs). La foire, événement populaire, expose un sujet porteur d'intérêt pour les sciences médicales : « La merveille des merveilles, la même qui a fait l'admiration de toutes les académies savantes et des têtes couronnées de l'*Urope*, la belle, l'unique, l'incomparable Felina la Tigresse¹⁰³ ». Elle est associée à la fois à une clôture (elle interrompt la conversation des amis) et à une ouverture (elle s'ouvre les premiers jours de septembre). C'est un moment de passage qui souligne l'animalité de l'homme, articulée à l'aliénation à travers le crime. Felina est un être hybride, fille d'un tigre et de la femme que Linfernet (pas moins hybride¹⁰⁴) avait sauvée. Le conte réactive « la croyance universellement répandue depuis des millénaires en une influence des facteurs psychiques sur la genèse de malformations congénitales (théorie de l'impression maternelle)¹⁰⁵ ». Felina est doublement autre, noire et animale. Sa nature sauvage et les allusions érotiques convoquent des croyances à l'ardeur sexuelle de la femme exotique. Les femmes sont prises pour assujetties à leur corps et à la nature, croyance que l'on veut fonder sur la science. La femme plus animale que l'homme est un cliché que le fantastique perpétue. Il contribue ainsi à faire exister des stéréotypes sous une forme moderne et médiatique. Le décalage avec le cliché est de détail ; le fantastique montre sa force conservatrice.

Le début de la seconde livraison fait allusion à la dimension populaire par la mort du héros dans des circonstances mystérieuses après minuit. Avant son décès, le narrateur a proposé le somnambulisme comme interprétation rationnelle d'un cauchemar de Linfernet, qui a fait naître en ce dernier des sombres pressentiments. Son explication est à la fois psychologique et physiologique.

101 On corrige une coquille orthographique, la version originale lisant « bazarre ».

102 Rozan, M., « La Tigresse », *Tribune artistique et littéraire du Midi*, op. cit., p. 175.

103 *Idem*. Italiques dans l'original.

104 Linfernet recèle certaines caractéristiques du tigre ; c'est un chasseur qui tue à la fois les hommes et les bêtes et dont on ne sait pas à quel camp il appartient. Au début du récit, on le voit allongé dans son hamac, soit entre terre et ciel ; qui plus est, Linfernet est capitaine, posant le pied sur le sol ferme (les planchers du bateau) mais ce sol se trouve sur la mer. Ainsi le conte parvient-il à montrer que tous les êtres humains sont doubles, se situant dans un entre-deux qui remet en question l'unité de l'homme et sa place dans le monde par rapport aux animaux ; il pose également la question du rapport de soi à soi et de la possibilité d'avoir accès à ce qui agit au plus profond de nous à notre insu. Par ailleurs, le nom de Linfernet pourrait renvoyer à son caractère diabolique en évoquant l'adjectif « infernal ».

105 Goens, Jean, *Loups-garous, vampires et autres monstres. Enquêtes médicales et littéraires*, Paris, CNRS Éditions, 1993, p. 15.

Toutefois, l'attitude de Linfernet est ambiguë car le narrateur dit qu'il « se tut et *sembla* se laisser gagner à [s]on raisonnement¹⁰⁶ ». La vague terreur qui s'empare de Linfernet renoue avec les croyances aux songes prémonitoires, mais fait en même temps référence à la psyché. Car il semble que Linfernet possède un savoir encore inconscient sur Felina qui lui permet d'entrevoir le danger qui le menace. Mais ce savoir ne s'exprime qu'à travers la peur et le rêve. Avant chaque phénomène que Linfernet vit comme dérangeant, le texte mentionne un détail qui renvoie au discours aliéniste et maintient le doute sur les événements. Avant de raconter l'histoire du kriss, Linfernet se repose dans son hamac ; l'allusion au sommeil renvoie à une activité psychique dont l'état d'esprit particulier qu'elle induit pourrait perdurer pendant l'état de veille, et ainsi influencer la perception des événements. D'autres phénomènes sont précédés par la consommation de drogues, notamment le tabac et l'opium. Celui qui fait remarquer l'abus d'opium à Linfernet est le narrateur qui se comporte comme une bête : il fait preuve d'intuition (« Il y a quelque histoire là-dessus¹⁰⁷ ») et disparaît pendant quelques jours sans que l'on sache où il était, rôdant comme un tigre. Le discours médical est ensuite pris en charge par un docteur qui reconstitue les événements à l'aide d'indices. Malgré l'assurance avec laquelle il parle, les cultures populaires s'introduisent en raison de la forme hypothétique exprimée à travers le futur simple : « Ce sont à n'en pas douter des poils de cette peau de tigre. La main qui s'y trouvait appuyée au moment de la convulsion suprême se sera crispée et en aura détaché cette touffe¹⁰⁸ ». Le docteur conclut au suicide. Un autre médecin, interne à l'hospice des aliénés de Montpellier, donne de la crédibilité à la piste de l'être hybride qui a assassiné Linfernet. Des éléments typiques des cultures populaires transparaissent dans sa conduite. Il semble procéder par une envie de sensationnalisme afin de divertir le narrateur, adoptant un parler de foire : « Ah ! par exemple, me dit Saint-Alban en s'approchant de la grille n° 1, voici un sujet que je te recommande, ni femme ni animal ou plutôt animal et femme tout ensemble, un problème irritant, une énigme pour la science. Tu vas voir¹⁰⁹ ». Felina apparaît d'abord dans un contexte populaire, puis dans un contexte scientifique. La foire coïncide avec la première tentative d'identification de la tigresse ; sa logique rend possible l'observation du psychisme.

Dérives du dialogue des cultures

Une réflexion critique sur l'articulation des cultures savantes et populaires est proposée dans « Jettatura » de Théophile Gautier qui recourt aussi à l'ambiguïté de l'électricité et du magnétisme.

106 Rozan, M., « La Tigresse », *Tribune artistique et littéraire du Midi*, *op. cit.*, p. 191. Italiques ajoutées. Le modalisateur introduit le doute sur la capacité de la science à rendre compte de tous les phénomènes et fonctionne comme une petite porte ouverte aux cultures populaires.

107 *Ibid.*, p. 174.

108 *Ibid.*, p. 192.

109 *Ibid.*, p. 193.

Quand bien même le fantastique valorise la coprésence des discours comme voie vers des connaissances nouvelles sur l'homme, il montre qu'elle peut être détournée, et entraîner des conséquences désastreuses. Le discours du comte d'Altavilla, qui vise à convaincre miss Alicia de la réalité du mauvais œil, étoffe la superstition de réflexions apparemment scientifiques. Dès lors, la mise en perspective des cultures recèle une puissance manipulatrice. Les conséquences de la croyance sont très réelles et dépendent du milieu. L'apparence du comte prépare la façon dont les personnages se positionnent par rapport à la croyance au mauvais œil. D'Altavilla ne peut pas être réduit à un trait de caractère unique : tandis qu'Alicia le trouve charmant, Paul le déteste. Il n'est pas bon ou méchant, il est les deux, selon le point de vu depuis lequel on le regarde.

Le comte était, en effet, un de ces hommes qu'on ne voit pas volontiers auprès d'une femme qu'on aime. Sa haute taille avait des proportions parfaites ; des cheveux noirs comme le jais, massés par des touffes abondantes, accompagnaient son front uni et bien coupé ; une étincelle du soleil de Naples scintillait dans ses yeux, et ses dents larges et fortes, mais pures comme des perles, paraissaient encore avoir plus d'éclat à cause du rouge vif de ses lèvres et de la nuance olivâtre de son teint¹¹⁰.

Le comte affiche sa proximité avec les cultures populaires en chantant « une de ces délicieuses mélodies populaires napolitaines, sans nom d'auteur¹¹¹ ». Il réunit les éléments traditionnels et savants, et les uns semblent renforcer les autres : la chanson populaire fait apparaître d'Altavilla encore plus cultivé, mais c'est son éducation qui le rend mystérieux et le rapproche de la figure du devin ou du mage qui sait plus que tous les autres sans partager ses connaissances. Lorsque miss Alicia tombe de son hamac, le comte « expliquait la rupture de la corde par une tout autre raison que celle de la pesanteur ; mais, en homme bien élevé, il garda le silence¹¹² ». Quand d'Altavilla s'adresse à miss Alicia, il prend soin de donner aux preuves qu'il avance un effet convaincant. Le phénomène ne peut pas être appréhendé par une approche scientifique ; le comte n'essaie pas d'insérer le mauvais œil dans les sciences. Il veut lui donner de la crédibilité autrement.

Cette croyance remonte à la plus haute antiquité. Il y est fait allusion dans la Bible. Virgile en parle d'un ton convaincu ; les amulettes de bronze trouvées à Pompeïa, à Herculaneum, à Stabies, les signes préservatifs dessinés sur les murs des maisons déblayées, montrent combien cette superstition était jadis répandue (Altavilla souligna le mot *superstition* avec une intention maligne). L'Orient tout entier y ajoute foi encore aujourd'hui. Des mains rouges ou vertes sont appliquées de chaque côté de l'une des maisons mauresques pour détourner la mauvaise influence. On voit une main sculptée sur le claveau de la porte du Jugement à l'Alhambra, ce qui prouve que ce *préjugé* est du moins fort ancien s'il n'est pas fondé. Quand des millions d'hommes ont pendant des milliers d'années partagé une opinion, il est probable que cette opinion si généralement reçue s'appuyait sur des faits positifs, sur une longue suite d'observations justifiées par l'événement... J'ai peine à croire, quelque idée

110 Gautier, Théophile, « Jettatura » [1856], in *Romans, contes et nouvelles*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », p. 420-421. Quand d'Altavilla entame son discours devant Alicia et son père, il prend aussi son apparence pour preuve de son instruction, donc de sa raison et du bien-fondé de son argumentation : « Je vais m'expliquer avec toute la clarté possible, répondit Altavilla ; seulement, dans votre dédain britannique, n'allez pas me prendre pour un sauvage et vous demander si mes habits ne cachent pas une peau tatouée de rouge et de bleu. Je suis un homme civilisé ; j'ai été élevé à Paris ; je parle anglais et français ; j'ai lu Voltaire ; je crois aux machines à vapeur, aux chemins de fer, aux deux chambres comme Stendhal ; je mange le macaroni avec une fourchette ; – je porte le matin des gants de Suède, l'après-midi des gants de couleur, le soir des gants paille », *ibid.*, p. 430.

111 *Ibid.*, p. 421.

112 *Idem.*

avantageuse que j'aie de moi-même, que tant de personnes, dont plusieurs à coup sûr étaient illustres, éclairées et savantes, se soient trompées grossièrement dans une chose où seul je verrais clair¹¹³...

Le comte distingue les sciences et les savoirs, valorisant la persistance de la croyance (sa durée) et la quantité de ses adeptes. Ces données confèrent une apparence scientifique à son raisonnement. Le comte ne veut pas que les sciences de son temps s'expriment sur le *fascino*, mais récupère certains indices qui suggèrent la scientificité (des données vérifiables et quantifiables, une argumentation structurée). Le comte joue aussi sur la séduction (il est galant, éloquent, souligne ses bonnes manières et demande Alicia en mariage). Sa fausse modestie parvient aussi à apporter un élément de confirmation à l'existence du mauvais œil. Pourtant, Alicia se montre suspicieuse. La jeune femme ne croit qu'en la science et en son protocole. Le milieu napolitain ne semble pas faire chanceler ses convictions car elle se dit « très incrédule : le fantastique, le mystérieux, l'occulte, l'inexplicable ont fort peu de prise sur [elle]¹¹⁴ ». Alors, d'Altavilla introduit un nouvel élément dans son argumentation, l'électricité combinée à l'optique.

Vous ne nierez pas, Miss Alicia, [...] la puissance de l'œil humain ; la lumière du ciel s'y combine avec le reflet de l'âme ; la prunelle est une lentille qui concentre les rayons de la vie, et l'électricité intellectuelle jaillit par cette étroite ouverture : le regard d'une femme ne traverse-t-il pas le cœur le plus dur ? Le regard d'un héros n'aimante-t-il pas toute une armée ? Le regard du médecin ne dompte-t-il pas le fou comme une douche froide ? Le regard d'une mère ne fait-il pas reculer les lions¹¹⁵ ?

Le fonctionnement du *fascino* obéit aux lois physiques décrivant le comportement de la lumière. Les concepts issus du domaine de l'optique (reflet, lentille, rayon) se réfèrent à des mots issus du vocabulaire religieux et spiritualiste (ciel, âme, cœur). Certains verbes comme « traverser » et « aimer » peuvent être utilisés en physique, mais sont aussi capables de porter un sens métaphorique, voire ésotérique. Toutefois, même les mots semblant appartenir à la science montrent leurs racines populaires dans le contexte. Les questions rhétoriques ne prouvent pas l'existence du mauvais œil, mais l'existence d'effets et d'interprétations que les hommes lui attribuent. L'imaginaire de l'astrologie est indissociable de la doctrine swedenborgienne, présente à travers le lien étroit entre le ciel et la vie des êtres humains, mais elle mobilise également l'astronomie. Les étapes du fonctionnement du mauvais œil paraissent adopter une forme scientifique ; la combinaison d'effets donne un résultat logique et attendu. Le comte utilise les codes du discours scientifique pour tromper Alicia. Mais la logique qui sous-tend son discours est celle des cultures populaires. Cet enchevêtrement émerge avec l'électricité sur le fond de l'essor de la théorie électromagnétique. L'électricité, étudiée par les savants en tant que phénomène scientifique, reste énigmatique pour les contemporains (« L'électricité était prometteuse, mais son utilisation pratique

113 *Ibid.*, p. 430-431. Italiques dans l'original.

114 *Ibid.*, p. 432.

115 *Idem.* Jean Le Guennec qualifie l'explication du comte de « fatras argumentatif [...] qui, à défaut de convaincre, impressionne ». Le Guennec, Jean, *Raison et Dérison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2003, p. 58.

était limitée. [...] L'électricité devient le moteur d'inventions terribles et étranges, le lien entre l'âme et le corps¹¹⁶ ». Elle maintient un rapport étroit avec les croyances populaires puisqu'il semble que « [l]e magnétisme et l'électricité dévoilent des sources inconnues de mystères et de merveilles¹¹⁷ ». L'électricité utilisée dans la neuropathologie relève cependant des pratiques savantes. Invisible et pourtant là, l'électricité justifie l'existence du *fascino*. Le fantastique réalise des petites variations sur des clichés qu'il récupère : par l'adjectif « dur », le cœur se matérialise et le cliché devient fantastique. Une série de clichés subit un retraitement par la science, sauf la dernière métaphore, ce qui introduit une hésitation.

L'acceptation par Paul de son don fatal est expliquée par un phénomène psycho-social :

L'on nous objectera peut-être qu'il est difficile de croire qu'un jeune homme du monde, imbu de la science moderne, ayant vécu au milieu du scepticisme de la civilisation, ait pu prendre au sérieux un préjugé populaire, et s'imaginer être doué fatalement d'une malfaisance mystérieuse. Mais nous répondrons qu'il y a un magnétisme irrésistible dans la pensée générale, qui vous pénètre malgré vous, et contre lequel une volonté unique ne lutte pas toujours efficacement : tel arrive à Naples se moquant de la jettatura, qui finit par se hérissier de précautions cornues et fuir avec terreur tout individu à l'œil suspect¹¹⁸.

Les cultures savantes auxquelles Paul adhérait à Paris entrent en conflit avec les cultures populaires très vivantes à Naples où la croyance au mauvais œil joue le rôle de source de savoir pour la vie quotidienne ; les conditions sociales et psychologiques permettent de comprendre la réaction de Paul, qui finit par se transformer en figure mythologique¹¹⁹. Il se prend pour un monstre et, par son aveuglement, ressemble à l'aveugle savant. Le conte amène le concept des prophéties auto-réalisatrices sur le plan psychopathologique.

L'« électricité oculaire¹²⁰ » se compose d'un imaginaire populaire et de logiques scientifiques. Les explications du conte paraissent crédibles parce qu'il fait simultanément appel aux logiques savantes et populaires. Leur interaction produit une nouvelle approche du monde et redéfinit les rapports entre les événements : « Cependant l'*effet* avait suivi la *cause* de si près, la chute de Scazziga coïncidait si justement avec le *regard* qu'il lui avait lancé, que ses appréhensions lui revinrent¹²¹ ». Paul apparaît comme victime innocente et comme le diable qui tuera l'ange Alicia.

116 Montclair, Florent, « Savoirs scientifiques et techniques dans quelques romans de Jules Verne : une utilisation pédagogique et littéraire des sciences », in Minary, Daniel (dir.), *Savoirs et Littérature II*, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, coll. « Annales Littéraires », 2001, p. 277.

117 *Idem*. Le lien entre pensée et électricité, associant les sciences et les croyances, apparaît aussi dans « Avatar », où le docteur Cherbonneau a mis au point un procédé se composant de sources hétéroclites pour réaliser l'échange des âmes : « Le docteur Balthazar Cherbonneau conduisit ses deux sujets dans la pièce où s'était opérée la première transformation ; il fit tourner le disque de verre de la machine électrique, agita les tiges de fer du baquet mesmérrien, ouvrit les bouches de chaleur de façon à faire monter rapidement la température, lut deux ou trois lignes sur des papyrus si anciens qu'ils ressemblaient à de vieilles écorces prêtes à tomber en poussière, et, lorsque quelques minutes furent écoulées, il dit à Octave et au comte : "Messieurs, je suis à vous ; voulez-vous que nous commencions ?" ». Gautier, Théophile, « Avatar » [1856], in *Romans, contes et nouvelles, op. cit.*, p. 393.

118 Gautier, Théophile, « Jettatura » [1856], in *Romans, contes et nouvelles, op. cit.*, p. 441.

119 Le patronyme de Paul, mise en vedette dans le titre de la première version de l'œuvre, renvoie à un lieu mythique : on lira l'article « Aspremont » dans Baltistini, Olivier et al. (dirs.), *Dictionnaire des lieux et pays mythiques*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 2011.

120 *Ibid.*, p. 432.

121 *Ibid.*, p. 444. Italiques dans l'original.

3.3 La presse, laboratoire de nouvelles formes d'expression

Apparitions du périodique

Les répercussions du support médiatique et du paysage de la presse sur le fonctionnement des œuvres fantastiques s'accompagnent souvent de l'insertion d'un extrait de périodique dans le texte qui en fait un moteur de la réflexion sur la psyché. La fiction et le périodique communiquent à travers l'« autofiction journalistique [... qui est la] tendance des journaux à se prendre pour objet des fictions qu'ils publient¹²² », et cela avant tout pendant des périodes de répression, comme l'est le Second Empire. Le périodique introduit un point de vue inédit en raison duquel les anciennes certitudes sont abolies et les consciences ébranlées. Dans le fantastique, cette incorporation d'un support médiatique dans un autre crée de la profondeur qui dirige le lecteur vers l'intériorité et vers une réflexion sur la presse, son pouvoir et ses fonctions. Le discours métalittéraire du support établit ainsi un rapport avec la question identitaire. Citer un périodique est une manière d'ancrer la fiction dans son temps et de conférer un nouveau rôle au support. Le rôle de catalyseur d'interrogations du journal sur l'activité psychique apparaît dans « Claire Lenoir » de Villiers de l'Isle-Adam. Tribulat Bonhomet découvre dans une feuille locale une notice sur le phénomène de la persistance rétinienne : l'œil enregistre la dernière chose vue avant la mort. L'analogie entre l'œil et l'appareil photographique est repensée dans le cadre d'un mode de perception alternatif du monde : Bonhomet constate la réalité matérielle des représentations mentales. L'extrait du journal crée des situations où la volonté de l'homme est remise en question.

L'état d'esprit dans lequel le narrateur lit l'entrefilet à propos de l'image rétinienne est particulier à bien des égards. La gazette lui tombe sous la main après la rencontre avec Henri Clifton, personnage qui encadre la lecture puisque Bonhomet le revoit ensuite. Ainsi, un rapport entre Clifton et le phénomène d'optique est suggéré, préparant la révélation finale. Bonhomet revient d'un voyage et est heureux de retrouver sa patrie. Il entre directement dans un café et y consomme beaucoup d'absinthe, selon son habitude. Il choisit le café pour des raisons liées à l'œil, ce lieu offrant une bonne vue sur la rade. La boisson, chargée d'un imaginaire merveilleux (on appelle l'absinthe « la fée verte »), peut provoquer des états seconds. L'éventuel égarement mental du personnage éveille les soupçons sur sa capacité à comprendre et à reproduire l'article, voire sur l'existence même de la gazette. De plus, le narrateur parlant de sa « dose¹²³ » d'absinthe, il semble que la consommation de cette boisson soit un besoin pour lui : c'est une force qui meut le narrateur passif. Le manque d'initiative caractérise la manière dont Bonhomet trouve la gazette. Il paraît

122 Mombert, Sarah, « La fiction », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal*, op. cit., p. 821.

123 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, « Claire Lenoir », *Revue des lettres et des arts*, 20 octobre 1867, p. 36.

distrain, son attention étant attirée par le port et l'absinthe. Il ne s'assoit pas au café, mais se laisse tomber, abandonnant son corps à la pesanteur. Le choix du journal n'est pas non plus conscient :

[J]e saisis avec une distraction nostalgique le premier journal qui me vint crier sous les doigts. C'était une feuille locale : – une gazette salie, oubliée, déchirée, d'une date déjà ancienne. Elle traînait là, – près de moi, – sur la banquette rouge. Et, maintenant, que j'y songe, il me revient, distinctement, que le garçon voulut me l'arracher des mains pour m'en donner une autre plus récente, – et que je lui résistai par le mouvement machinal de tout homme auquel on veut prendre ce qu'il tient¹²⁴.

Bonhomet ne fait aucun effort pour trouver la gazette ; le journal qui lui saute presque dans la main devient un phénomène fantastique. On devine l'existence d'une puissance inexplicable qui tire les ficelles à l'insu du personnage. Tout est certes fait pour décrédibiliser le journal : il n'est pas sélectionné avec attention, car il s'agit du premier disponible. Toutes les caractéristiques signalent son manque d'intérêt et de sérieux. Le journal a perdu les traits qui le distinguent dans la seconde moitié du siècle : sali et déchiré, il est difficile à consulter alors qu'il est fait pour être lu ; ancien, il ne peut plus proposer l'actualité la plus fraîche. Cependant, ce journal en fin de vie est un objet complexe ; lui et l'article invitent à mettre en regard les usages du support médiatique et l'émergence d'une approche originale de la psyché. Bonhomet personnifie le journal par l'expression « qui me vint crier sous les doigts », ce qui le rend ambigu. Mais c'est aussi une allusion à l'écriture journalistique du temps (le cri renvoyant à un ton sensationnaliste¹²⁵ auquel est souvent associé le cri par lequel les faits divers sanglants commencent) ainsi qu'à la pratique de diffusion (les crieurs dans les rues). Bonhomet multiplie les noms du support, l'appelant journal, feuille locale et gazette¹²⁶ : cette identité multiple montre que le périodique est lié au questionnement ontologique. Sa découverte obligera Bonhomet à se détourner de sa position matérialiste et de repenser son positionnement vis-à-vis des phénomènes qui font partie du monde.

D'autres informations témoignent de l'intérêt pour la façon dont les usages du périodique s'expriment sur les processus mentaux. Le refus du personnage d'échanger la vieille gazette contre un numéro plus récent est expliqué par une réaction quasi instinctive. Tout homme agirait selon lui de la même manière, car tout le monde est porteur d'une dynamique intérieure. Par l'absence de volonté, la lecture du journal renoue avec la fin de la nouvelle où le protagoniste, suite à la mort de Claire qui semble réactiver le souvenir de l'entrefilet, agit « machinalement¹²⁷ ». Bonhomet ne comprend pas ses propres actes (« *je ne peux pas dire pourquoi*¹²⁸ ») et se sent dirigé par une force maléfique (« [l]e Démon me saisit donc le bras¹²⁹ »). Le premier contact avec la gazette est suivi par

124 *Idem*.

125 Dans le titre du chapitre, « L'entrefilet mystérieux », l'adjectif renvoie au sensationnalisme des faits divers, et aussi à une ambiance fréquente dans la littérature gothique, marquée par les secrets et les énigmes. On pense aussi aux titres des périodiques ; *Le Cri du peuple*, journal de Vallès, en est un exemple.

126 Selon le cnrtl, le terme de « gazette » a été remplacé par celui de « journal » et désigne un « [é]crit périodique contenant les nouvelles politiques, littéraires ou autres ».

127 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, « Claire Lenoir », *Revue des lettres et des arts*, 1^{er} décembre 1867, p. 204.

128 *Idem*. Italiques dans l'original.

129 *Idem*.

le surgissement d'un souvenir. Bonhomet se comporte comme une marionnette ; cet état influence sa lecture. Le journal est seulement parcouru et attire le regard sans que le narrateur en explique les raisons. Cela peut être l'expression d'un savoir inconscient. Le thème des forces cachées est essentiel parce qu'il pose la question identitaire : « L'idée que des forces cachées constituent l'essence de l'être individuel s'exprime à travers un mélange d'images occultistes et chrétiennes¹³⁰ ». Dans l'entrefilet, les cultures populaires, scientifiques et médiatiques se rejoignent.

L'Académie des Sciences de Paris vient de constater l'authenticité d'un fait des plus surprenants. Il serait avéré, désormais, que les animaux destinés à notre nourriture, tels que moutons, bœufs, agneaux, chevaux et chats, conservent dans leurs yeux, après le coup de masse ou de coutelas du boucher, l'empreinte des objets qui se sont trouvés sous leur dernier regard. C'est une vraie *photographie* de pavés, d'étals, de gouttières, de figures vagues, parmi lesquelles se distingue presque toujours celle de l'homme qui a frappé. Le phénomène dure jusqu'à décomposition¹³¹.

Pour cette notice, Villiers adapte un article paru le 26 septembre 1863 dans le *Publicateur des Côtes-du-Nord*. Il s'agit d'une reproduction tirée du *Salut public de Lyon*¹³². Avant d'insérer l'extrait dans son récit, Bonhomet, jouant sur l'effet de retardement¹³³ qui maintient le suspense, mentionne les articles coprésents. L'espace qu'occupe l'entrefilet est un pot-pourri des sujets les plus divers. Le manque de cohérence thématique pourrait indiquer que l'entrefilet a paru dans la rubrique « Variétés ». Le rubricage guide le lecteur, chez qui il fait naître un horizon d'attente¹³⁴. Dans le *Publicateur*, l'article avait en effet paru dans les « Variétés¹³⁵ ». Sans le nom du support ni de la rubrique, l'existence de l'entrefilet est problématique.

En dépit de la nature anecdotique de l'article, le fait raconté est cautionné par une autorité ajoutée par l'écrivain. L'Académie des Sciences légitime les faits et certifie leur scientificité. Une tension émerge entre la feuille dévalorisée et le prestige de l'Académie que celle-là semble moquer. Un autre changement par rapport à la source est l'ajout des chats : un effet de chute comique est créé. Comme l'article dans la nouvelle n'envisage pas le cas de la persistance rétinienne chez l'être

130 Sandefer, Matthew, « Prédestination, libre-arbitre et identité : l'imaginaire du théâtre dans les contes de Villiers de l'Isle-Adam », *Littératures*, n° 71, 2014, p. 191.

131 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, « Claire Lenoir », *Revue des lettres et des arts*, 20 octobre 1867, p. 37. Italiques dans l'original. D'une version à l'autre, le coup de couteau du boucher devient un coup de masse ou de coutelas ; cette version paraît plus féroce et brutale.

132 « "On lit dans *Le Salut public de Lyon* : Un photographe anglais, M. Warner, a eu l'idée de reproduire sur le collodion l'œil d'un bœuf quelques heures après sa mort. Examinant cette épreuve au microscope, il aperçut distinctement sur la rétine les lignes du pavé de l'abattoir, dernier objet qui avait affecté la vision de l'animal baissant la tête pour recevoir le coup de massue. Cette expérience réussit d'autant mieux, suivant son auteur, qu'elle est faite en un instant plus voisin de la cessation de la vie. Si donc on reproduit par la photographie les yeux d'une personne assassinée, et si l'on opère dans les vingt-quatre heures du décès, on réfléchit sur la tétine au moyen du microscope l'image du dernier objet qui s'est présenté devant les yeux de la victime. Or, dans cet instant suprême, c'est le meurtrier, contre lequel ses regards en même temps que ses efforts se sont instinctivement dirigés" ». Cet article est reproduit dans les *Œuvres complètes* de Villiers dans l'édition « Pléiade », p. 1129.

133 La reproduction de l'entrefilet commence par une nouvelle page dans la revue, ce qui crée également du suspense. L'effet de retardement dans l'intrigue permet de penser l'effet de l'entrefilet sur Bonhomet, en partie retardé puisque le souvenir de la lecture ne surgit en lui qu'à la fin de l'histoire.

134 Sur la rubrique, voir notamment Kalifa, Dominique, et Thérénty, Marie-Ève, « Formes et matières journalistiques. Ordonner l'information », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 880-885.

135 Voir Champion-Vincent, Véronique, « L'œil révélateur », *Cahiers internationaux de Sociologie*, vol. CIV, 1998, p. 57.

humain, cette modification donne lieu à une réflexion sur Claire : « Bonhomet examine sa rétine en se souvenant de cet article de journal portant sur les yeux des animaux au moment de leur mort. [...] Mais l'article parle de moutons, de bœufs, d'agneau, d'animaux de boucherie. En tant que femme adultère, Claire Lenoir se trouve ravalée à ce niveau¹³⁶ ». Son animalisation évoque le discours aliéniste sur la dégénérescence ; la découverte du phénomène chez Claire paraît aussi plus prodigieuse. Bonhomet ne voit pas seulement la dernière image vue par Claire avant sa mort, comme l'aurait prédit l'entrefilet. Il est confronté à la représentation de son mari trompé, mort un an auparavant, qui tient la tête tranchée de son amant. Cette image vue en rêve concrétise une perception hallucinatoire¹³⁷.

Les articles et les témoignages sur la persistance rétinienne, avant de relever des croyances superstitieuses, constituent un véritable phénomène médiatique¹³⁸ : les périodiques diffusent ce fait dans une logique de ressassement en renvoyant toujours à d'autres périodiques. Ils communiquent avec la littérature de leur temps puisque « ce type d'information se trouve rapporté aussi bien par les journaux que par des écrits de fiction ou par des observations savantes¹³⁹ ». Par la suite, l'image rétinienne prend des apparences scientifiques avant d'être intégrée dans le discours savant¹⁴⁰. Dans la nouvelle, l'entrefilet constitue un lieu de convergence qui accentue le volet scientifique par le second passage cité, un louange positiviste sur le progrès en marche : « Comme on le voit, l'ignorance va s'affaiblissant ; cette découverte figurera noblement parmi ses compagnes au catalogue déjà sérieux de ce siècle des lumières¹⁴¹ ». Toutefois, la pensée positiviste est minée par l'ironie. L'entrefilet présente une vision cumulative du savoir qui évoque le morcellement parce que les découvertes ne sont ni mises en lien, ni insérées dans un domaine de recherche. Une représentation fragmentaire du savoir émerge, reflétant l'hybridité de la nouvelle (outre l'insertion de l'entrefilet, elle comporte de nombreuses épigraphes, références intertextuelles¹⁴², et autres insertions sautant à l'œil, notamment celle de la carte de visite de Bonhomet) et du périodique. La nouvelle épouse une forme hybride au niveau générique aussi ; débordante, insaisissable, elle rassemble des tons et des convictions très différents. L'entrefilet a de ce fait pour fonction de renforcer la logique de la mosaïque qui permet de comprendre la nature du protagoniste : hybride,

136 Chassay, Jean-François, « L'aventure est-elle possible ? De la protogénétique dans la littérature française au tournant du siècle », *Études littéraires*, n° 44, 2013, p. 37.

137 Voir aussi Kramer, Kirsten, « Sichtbarkeit und "dekadente" Ästhetik: eine kulturwissenschaftliche Annäherung an Huysmans' *A rebours* », in Geyer, Paul et al. (éds.), *Romanistische Kulturwissenschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, p. 226.

138 « L'idée de l'œil révélateur est d'origine assez récente et vient des médias plutôt que d'une création populaire ». Champion-Vincent, Véronique, « L'œil révélateur », *Cahiers internationaux de Sociologie*, op. cit., p. 56.

139 Grojnowski, Daniel, « Sortilèges photographiques, de Villiers à Strindberg », *Romantisme*, n° 105, 1999, p. 75.

140 Voir Champion-Vincent, Véronique, « L'œil révélateur », *Cahiers internationaux de Sociologie*, op. cit., p. 57.

141 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, « Claire Lenoir », *Revue des lettres et des arts*, 20 octobre 1867, p. 37.

142 L'intertextualité « signale au lecteur la nature ironique du récit qu'il a sous les yeux, et déclenche ainsi le décodage de l'énoncé ». Voisin-Fougère, Marie-Ange, *Contes Cruels de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 71.

Bonhomet ressemble au support médiatique ainsi qu'à l'œuvre qu'il « livre [...] à l'impression¹⁴³ ». À la fin de la nouvelle, Bonhomet constate l'hybridité de l'être humain qui se compose d'un corps, d'une âme et d'un esprit. Ses convictions sont bouleversées, mais on ne le voit pas changer radicalement son attitude de matérialiste. Sa réalité paraît feuilletonesque et extraordinaire. La gazette est responsable d'un remuement intérieur : « Mais ce qui me frappa, ce fut un phénomène *personnel* qui se produisit, alors, en moi, à cette lecture ; savoir un certain caractère d'*à-propos* sous lequel le fait m'apparut en ce moment – et ainsi accommodé par quelque misérable loustic de province¹⁴⁴ ». L'extrait interroge la façon dont la lecture oriente le regard de Bonhomet vers son for intérieur en dialogue avec des puissances supérieures. La perception ne se résume pas à l'absorption de stimuli de l'extérieur. Il s'agit d'un processus complexe de transferts et d'échanges.

Le discours journalistique fait émerger l'actualité qui, dans la presse, reçoit un nouveau traitement à partir de 1863¹⁴⁵, année de publication de l'article dans le *Publicateur*. Des lectures nouvelles se développent, et l'usage que fait Villiers de l'entrefilet profite de cette vague. L'entrefilet fait réfléchir au fait que la presse ne présente pas seulement des connaissances achevées. Elle anime les débats et diffuse des idées ; dans la nouvelle, elle donne le coup d'envoi à une pensée de la relation de l'homme au monde sous forme d'interrogation sur les processus psychiques latents. L'entrefilet serait donc mystérieux, moins parce qu'il raconte une énigme (au contraire, tout est fait pour inscrire la persistance rétinienne dans les sciences) que parce qu'il est à l'origine de la reconnaissance de l'existence de forces incontrôlables agissant sur l'homme.

Le prisme médiatique

La presse moderne émerge comme un laboratoire d'expressions de l'intériorité. Il s'agit de comprendre comment les modèles du psychisme prennent sens selon les contraintes du support, en prenant en considération leur interconnexion à travers les échanges entre les œuvres fantastiques et les supports dans leur matérialité, leur imaginaire et leur fonctionnement. Envisager la presse comme un outil de pensée implique la reconnaissance du support comme participant actif à l'élaboration des modèles, en amont et en aval de laquelle elle intervient. Les modèles de l'intériorité comportent une identité médiatique qui, lors du voyage d'une œuvre fantastique vers le volume, peut rester perceptible. Les périodiques sont des composants d'une structure psychique, modifiant le discours sur l'intériorité en même temps qu'ils interviennent sur ses représentations.

Le lecteur et ses réactions à l'imprimé sont explicitement mis en scène. Ils apparaissent dans

143 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, « Claire Lenoir », *Revue des lettres et des arts*, 13 octobre 1867, p. 1.

144 *Ibid.*, 20 octobre 1867, p. 37. Italiques dans l'original.

145 On lira notamment Kalifa, Dominique et al., « Les scansions internes à l'histoire de la presse », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal*, op. cit., p. 259.

le courrier des lecteurs, dans les vulgarisations scientifiques ou dans les chroniques (le chroniqueur s'adresse à son lectorat pour établir une relation de connivence et instaurer un dialogue imaginaire). Le chroniqueur se dédouble en donnant la parole aux lecteurs, le vulgarisateur qui se met dans la peau de son public paraît se scinder en deux, et les apparitions problématiques que fait le lecteur dans les espaces réservés à l'expression de son opinion véhiculent une incertitude portant sur son identité. La question ontologique se constitue en aspect essentiel de la création artistique. Chaque périodique ayant sa propre ligne directrice, il y a des lecteurs avec des attentes et des compétences de déchiffrement très diverses. Ce phénomène s'observe à l'exemple de l'écriture du subterfuge pour laquelle est connu *Le Figaro*¹⁴⁶. Si ses lecteurs paraissent particulièrement aptes à découvrir des connaissances par une activité de déchiffrement, il peut être judicieux d'y placer un récit fantastique problématisant la relation entre le moi et l'autre¹⁴⁷.

Le paysage médiatique moderne est défini par sa dynamique. La presse n'est pas figée, mais se crée, se publie, se lit et circule¹⁴⁸. Elle évolue sans cesse en rapport avec son contexte culturel et son milieu socio-politique spécifiques, comme c'est aussi le cas de l'identité humaine. La vie psychique apparaît dans le fantastique comme un univers mouvant. Toujours en formation, elle peut être esquissée avec plus de facilité dans un périodique qui reflète cette évolution et incarne également le changement dans la durée. Par sa fragilité matérielle et son caractère éphémère¹⁴⁹ atténué seulement par les publications destinées à être conservées ou reliées, le périodique pense la

146 Voir Lyon-Caen, Judith, « Lecteurs et lectures : les usages de la presse au XIX^e siècle », in *ibid.*, p. 45.

147 Plusieurs œuvres fantastiques du corpus ont paru dans *Le Figaro* : des allusions à une double ou une multiple nature de l'être humain sont des possibilités que le support aide à activer dans le texte. Ainsi, « Lettres d'un Fou » (*Le Figaro*, 22 juin 1862) a pour protagoniste un personnage interné dans un asile. Son courrier qu'il veut éloquent et dans un langage soutenu (caractéristiques associés à la raison et la santé mentale) est toutefois truffé d'éruptions d'un autre mode d'expression, renvoyant à un trouble mental. Ce personnage au discours stylistiquement hétérogène suscite le thème du double, mais le support invite à creuser davantage la poétique des lettres : le protagoniste n'est pas seulement un fou lucide ou monomane. Le lecteur doit parvenir à deviner l'invisible, à savoir les blessures psychiques. L'intrigue du conte « Les Trois Âmes » (*Le Figaro*, 21 mai 1859) d'Erckmann-Chatrian est fondée sur la supposition que l'être humain n'est pas un, mais multiple, une identité enchâssant l'autre. La relation entre contenant et contenu dans la fiction (l'enveloppe humaine recèle l'identité animale qui, elle, cache l'âme végétale) dialogue avec une écriture caractéristique du support. Les auteurs suscitent eux-mêmes des interrogations sur l'identité, le duo étant d'abord pris pour une seule et même personne. Un cas intéressant présente le conte « Le Reflet de la conscience » de Claude Vignon, qui le fait d'abord paraître en volume avant de le diffuser dans *Le Figaro* (23 novembre-4 décembre 1856). La republication dans la presse modifie la lecture du conte, et donc aussi les modèles du psychisme. Le périodique renforce les éléments qui s'évertuent à esquisser un individu en qui surgit une facette inconnue, jusqu'à ce que l'identité de la victime prenne le dessus sur celle du héros dans le cadre d'une folie orestienne du remords.

148 Le processus de circulation, avec ceux de transmission et de transformation auxquels il est associé, se réfère à la presse : les périodiques sont lus par plusieurs personnes, passant de l'un à l'autre. De plus, ils doivent souvent être transportés de la capitale aux campagnes. Ces mouvements peuvent contribuer à penser l'organisation des processus intérieurs. Ils dessinent un être humain à l'intérieur duquel s'opèrent des transferts d'informations et d'impressions. L'homme finit par ressembler au monde moderne où les moyens de communication se répandent. La presse pourrait constituer une étape vers une conception neurologique du cerveau, la neurologie se constituant en branche scientifique indépendante de la psychiatrie.

149 Pour Evanghelia Stead, « la presse périodique, support et objet éphémère, dit son destin transitoire face au livre monument. Elle est soumise à l'actualité, au passager et à l'anecdotique, là où le livre est promis à la pondération et au définitif, lesté d'un poids que lui donne l'idée qu'il restera, qu'il constitue une référence ». Stead, Evanghelia, « De la revue au livre : notes sur un paysage éditorial diversifié à la fin du XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, 2007, p. 803.

fragilité du corps et de la santé mentale, dont l'un peut entraîner l'autre. Afin de comprendre le fonctionnement d'un périodique et les articles qu'il propose, le lecteur à qui s'adresse le périodique doit le lire régulièrement. Il doit faire appel à sa mémoire, activité psychique essentielle notamment pour les titres aux dates de parution espacées. En avançant dans la lecture, il faut alors se souvenir des événements précédents, que l'auteur rappelle parfois au lecteur pour enclencher le souvenir.

Divisé souvent en plusieurs colonnes, le journal propose deux directions principales de lecture, la verticale et l'horizontale, qui correspondent aux deux grands espaces du journal. Le feuilleton occupe une surface moins importante et, malgré les nombreux rapports entre les espaces au-dessus et en dessous de la ligne, paraît comme un espace spécial. Le support peut ainsi donner des informations sous-jacentes sur le psychisme représenté dans la fiction. Le feuilleton rend une lecture linéaire impossible, indice supplémentaire du statut singulier de cet espace. Comportant généralement plus de pages qu'un quotidien, les revues et les magazines utilisent différemment l'espace du papier et leur matérialité. Ils peuvent jouer avec la profondeur matérielle afin de s'exprimer à leur façon sur l'esprit humain, selon l'emplacement du texte fantastique. « L'Île des brouillards » de Bénédicte-Henry Révoil n'occupe jamais la une du *Siècle illustré*. Sa position dans le corps du support semble d'emblée annoncer le mystère, et participe à la relation d'une expérience ambiguë. La profondeur fait également référence au traitement d'un sujet : les revues sont attentives à l'actualité mais ont le temps de laisser mûrir un sujet et de l'explorer, en raison justement de leur périodicité qui, elle aussi, active la mémoire. Grâce à sa nature fragmentaire, la presse propose une approche moderne du monde, et met la diversité thématique et stylistique en rapport avec le psychisme. La poétique de l'amalgame, le bric-à-brac des sujets laissent le lecteur devant un ensemble perturbant. La fragmentation renvoie à une façon pathogène de voir le monde : rassembler de manière exhaustive toutes les connaissances n'est plus possible, ce qui angoisse les contemporains. Insondable est aussi le paysage de la presse : les innombrables titres, contributions et changements font que les contemporains se meuvent dans un univers en mouvement et en expansion. La presse agit sur l'intériorité ; elle frappe l'imagination et provoque une réaction. Justement, la spectacularisation caractérise l'écriture journalistique du Second Empire. Comme elle rend le monde plus merveilleux et alléchant, elle intervient directement sur la représentation du réel. Le sensationnalisme de la presse et les états seconds transfigurent le monde en captivant l'homme.

Dans « Le Chasseur d'ombres », publié par Louis Lurine dans *Le Constitutionnel* du 23 au 24 octobre 1852, on observe à plusieurs niveaux les effets du fonctionnement de la presse sur la pensée d'une conscience ébranlée. La forêt de Fontainebleau est hantée par des revenants illustres que le protagoniste Pierre Marcou est capable de voir. Elle abrite le château qui cristallise l'histoire de France, mais le château contraste avec la forêt sauvage hors de l'histoire. Pierre s'y réfugie dans le passé pour oublier la mort de sa fille chérie, qu'il espère retrouver sous l'aspect de son fantôme,

mais qui ne revient jamais. Le drame de l'intériorité est raconté au feuilleton ; la marginalité de cet espace en termes de position sur la surface du papier rejoint la marginalité étymologique du lieu, forêt venant de *foris*, « en dehors ». La forêt est le domicile du personnage principal, et le support concourt à la mise en place de la liminarité : la page imprimée est le premier véhicule d'une poétique du seuil parce que le récit figure au feuilleton, séparé des autres contributions. Mais la frontière est trompeuse puisque les espaces communiquent : le support prépare une approche précise du récit qui n'essaierait pas de déterminer si les visions de Pierre sont réelles ou non, mais qui s'interrogerait sur la signification des apparitions par rapport au fonctionnement de la psyché. Le support confronte le lecteur à la frontière problématique, mise en jeu par le support, la forêt¹⁵⁰ et la pathologie mentale. Pierre est certain que la forêt, à l'apparence surnaturelle et chargée d'histoire, est peuplée par des revenants qui y ont eu un rapport de leur vivant (François I^{er}, Louis XIII, Louis XIV, Louis X...). Il y a des ombres que le narrateur semble aussi être capable de voir et d'entendre : il raconte que de nombreux personnages illustres réfléchissent à un moment clef de leur vie qui avait pour cadre la forêt de Fontainebleau. Le narrateur apparaissait comme un être en bonne santé mentale car il se définissait par opposition à Pierre qu'il considérait comme fou, et ajoutant que les Lumières ne pénètrent pas jusqu'au fond des forêts, le cœur du bois ténébreux n'ayant jamais été touché par « l'esprit des siècles, le souffle des idées¹⁵¹ ». Le narrateur n'est pas si différent de Pierre.

Par la case feuilleton, *Le Constitutionnel* obéit simultanément à deux logiques temporelles différentes. La forêt semble aussi abriter deux régimes temporels : le premier se caractérise par l'imprécision, le second par l'exactitude. Or, le premier se manifeste quand le narrateur apparemment rationnel lit un livre sur les forêts (« Je lisais, il y a peu de jours¹⁵² ») ainsi qu'à la réception de la lettre d'invitation (« J'ai là, devant moi, une lettre que m'adressait, il y a peu de jours, Pierre Marcou¹⁵³ »). Le manque de certitude sur l'ordre des faits souligne l'ambivalence de l'instance narrative. La forêt pourrait avoir laissé une impression durable sur le narrateur de sorte de lui suggérer sa lecture, étendant son influence jusqu'à la psyché du narrateur qui arrive chez Pierre « un soir de la semaine dernière¹⁵⁴ » et ne mentionne ni son départ ni la durée de son séjour. Seule l'aventure nocturne est précisément circonscrite : la première ombre apparaît à sept heures précises et la chasse dure trois heures. La coprésence de deux logiques temporelles articule le support à l'enchevêtrement des conceptions moderne et mythique du temps. Bien que le périodique véhicule l'idée d'un temps linéaire par sa périodicité, sa numérotation et sa datation, le feuilleton suggère un

150 La relation entre l'arbre et la forêt illustre cet aspect : tandis que le premier est parfaitement dénombrable et saisissable dans son ensemble, la dernière est difficile à délimiter avec précision. Elle est insaisissable, quoique composée d'entités rassurantes et connues. En outre, Pierre mène une vie sur le seuil. La maisonnette est construite sur une lisière qui désigne un seuil et en même temps un espace. La forêt est un espace paradoxal, un seuil qui engage une réflexion sur les frontières de l'identité.

151 Lurine, Louis, « Le Chasseur d'ombres », *Le Constitutionnel*, 23 octobre 1852, p. 1.

152 *Idem*.

153 *Idem*.

154 *Idem*.

écoulement par heurts en raison du suspense introduit par la remise de la suite au lendemain.

Dans le conte transparaît en filigrane l'histoire du support, intrinsèquement lié à la figure de Napoléon Bonaparte. *Le Constitutionnel* est né en 1815, année de réapparition de Bonaparte. Parmi tous les revenants illustres que Pierre rencontre dans la forêt, l'Empereur est le grand absent pendant la quasi-totalité de la chasse, n'apparaissant qu'au chapitre sept. Pierre se montre ému puisque l'Empereur est le grand héros de son enfance. Après son passage, « Pierre Marcou ne songeait plus à sa fille : il vivait tout entier dans l'histoire et dans la mémoire de l'Empereur ; il ne pensait qu'à ce demi-dieu tombé qui avait été une des grandes impressions de son enfance, et qui était encore une des grandes émotions de sa vie¹⁵⁵ ». L'Empereur explique le rapport entre le décès de la fille et les apparitions : il se montre uniquement dans la forêt, « la métaphore du souvenir même¹⁵⁶ ». Elle est à la fois protectrice et terrifiante. Les fantômes connaissent une nouvelle vie parce qu'ils deviennent intelligibles en tant que stratégie psychique de protection, qui se déploie dans l'univers sylvestre. Le passé est un refuge pour Pierre parce que Napoléon exerce un pouvoir envoûtant sur lui et est une constante dans sa vie. Même après sa mort, Napoléon continue à exister.

« Le Chasseur d'ombres » paraît en feuilleton aux deux premières pages du journal, directement sous les nouvelles politiques. *Le Constitutionnel* est l'un des quatre quotidiens principaux du Second Empire. La loi sur la presse du 17 février 1852 supprime le timbre sur les romans-feuilletons ; cette liberté est toutefois suivie de deux avertissements adressés au *Constitutionnel* au mois de juin¹⁵⁷. Le lexique de la revenance apparaît dans le discours historique pendant les Cent-Jours, lors de l'élection du futur Napoléon III en 1848, et à l'occasion de son coup d'État en 1851¹⁵⁸, moins d'un an avant la publication du conte. L'œuvre joue avec le terme de « revenant », lui donnant le sens d'« [â]me d'un mort qui se manifesterait à un vivant sous une forme physique (apparition, esprit, fantôme)¹⁵⁹ » en même temps qu'il laisse persister l'ambiguïté sur la figure de l'Empereur. L'agitation politique au moment de la publication donne lieu à transposer la « revenance » réitérée d'un Bonaparte à la tête du gouvernement. Dans le conte, Bonaparte joue un rôle ambivalent : il permet à Pierre d'oublier son chagrin, mais l'empêche de

155 *Ibid.*, 24 octobre 1852, p. 2. D'après le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, le terme d'impression comporte l'idée d'un « [e]ffet produit sur l'âme par un coup quelconque » et relève également du vocabulaire médical : « Effet produit sur l'organisme par une cause active morbifique [*sic*] ». Mais c'est également un terme appartenant au domaine de la presse qui permet d'esquisser un modèle du fonctionnement du psychisme : l'enfance est présentée comme le moule de l'être humain dont la personnalité gardera les formes venant des premières années de vie.

156 Harrison, Robert Pogue, *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental* [1992], Paris, Flammarion, coll. « Champs. Essais », 2010, p. 229.

157 On consultera Adamowicz-Hariasz, Maria, « From Opinion to Information. The *Roman-Feuilleton* and the Transformation of the Nineteenth-Century French Press », in la Motte, Dean de, et Przyblyski, Jeannine (éds.), *Making the News. Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999, p. 168-172.

158 Voir Mollier, Jean-Yves, « 2 décembre 1851. Le crime le plus médiatisé du siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 30, 2005. Source numérique : <https://journals.openedition.org/rh19/1073>.

159 Larousse.

faire son deuil. Le périodique influence les modèles du psychisme dans les textes fantastiques à la fois en tant qu'objet matériel et objet spiritualisé. La matrice journalistique (périodicité, collectivité, rubricité, actualité) établit un rapport entre le paysage de la presse moderne et l'intériorité : les deux fonctionnent comme une sorte de prisme informant et déformant.

Dynamiques et décloisonnements

La presse du XIX^e siècle manifeste son caractère dynamique par les façons dont elle se positionne vis-à-vis de la modernité. Pour s'ouvrir à l'actualité, elle accueille des écritures journalistiques, des thèmes et des questions très divers. Son ouverture se manifeste par les échanges avec la fiction. La dynamique suppose que la presse réagit vite aux aspects caractérisant le temps présent. Toutefois, être de son temps ne signifie pas uniquement de présenter les derniers résultats des sciences. La publicité par exemple est le lieu où persistent les croyances populaires de manière très visible. Réagir au présent, c'est reconnaître le dialogue des savoirs. Les décloisonnements auxquels œuvre la presse sont les prémisses du dialogue des savoirs dans les œuvres fantastiques.

L'ouverture d'un périodique populaire aux discours savants peut s'observer dans *La Féerie illustrée*. La modification de l'apparence du titre pourrait fonctionner comme indice de la prise en compte de plus en plus importante du discours scientifique divulgué dans des supports savants. Entre 1859 et 1860, les caractères connaissent d'abord un enrichissement en détails, en fioritures et en arabesques avant de devenir plus sobres, pour perdre ensuite tout embellissement à partir du 5 mai 1860. L'en-tête prend une apparence plus sérieuse, et c'est cette composition qui est utilisée lorsque Louis Guibert livre « La Chambre de l'organiste » au public¹⁶⁰. On peut y voir une manière de se rapprocher du discours scientifique privilégiant l'austérité de la page. *La Féerie illustrée* paraît double : une figure folklorique¹⁶¹ et des aspects associés à une publication savante sont coprésents. Il ne s'agit pas de dire que le périodique devient plus scientifique : il s'ouvre au discours savant, ce qui peut prendre la forme d'une psychologisation des figures populaires. Ainsi, le périodique manifeste son intérêt pour la place de l'homme dans le monde, ses angoisses ou la relation de soi à soi. Le récit de Guibert est un exemple emblématique du procédé de psychologisation. Le diable est investi d'un état d'âme en rapport avec les temps modernes ; son intérêt pour cette figure s'inscrit dans les avancées des sciences du psychisme. Le conte entretient de ce fait une relation toute particulière avec le légendaire et les cultures populaires. Ainsi, il

160 Voir Figs. 21-24.

161 La livraison du 26 mai 1860 en est un bon exemple : à la une figure le diable corné aux ailes de chauve-souris. Cependant, en regardant de près, on se rend compte que le diable n'a pas de pieds de bouc ou les cheveux hérissés, comme c'est encore le cas d'un dessin qui le représente le 15 janvier 1859. Son visage est lisse et ses mains fines. C'est un diable à cheval entre le Malin dans ses représentations populaires, et un nouveau diable avec des traits de l'homme cultivé. L'atténuation des traits stéréotypés peut être le signe d'un nouveau rôle que le diable peut jouer. Voir Figs. 25 et 26.

propose un rapport nouveau à la figure de l'ange déchu, partant de son imaginaire traditionnel qu'évoque le périodique par ses publications littéraires et ses illustrations, afin d'élaborer une vision originale de l'homme. Il intègre ce matériau folklorique dans la modernité, inscrivant les croyances dans les sciences du psychisme.

Après une journée de marche, le narrateur arrive à Bruges. On lui assigne la chambre de l'organiste, dont il se fait conter l'histoire par le père de l'aubergiste : au XVII^e siècle, le musicien Giulio, que tout le monde admirait mais sur lequel on racontait des histoires mystérieuses, a occupé cette même chambre. Il semblait avoir conclu un pacte avec le diable et ensorcelé la fille de l'organiste Siméon pour qu'elle tombât amoureuse de lui. La père et la fille sont morts ; brisé, son amant Pétrus s'est retiré dans un couvent. Par des stratégies narratives ambiguës, l'avatar du diable est placé sous le signe de l'incertitude. C'est une figure fuyante dont l'emprise sur les personnages est discutable. Ce n'est pas sa présence physique qui est mise en valeur ; *La Féerie illustrée* n'offre aucune image en rapport avec ce conte. Le diable est moins un corps qu'une entité abstraite.

La fatigue après la marche et la consommation d'alcool et de tabac avant le début du récit du père de l'aubergiste jettent le doute sur son témoignage fait trois ans après la visite à Bruges. Il se trouve « plongé dans une sorte d'extase¹⁶² ». Son discours est hétéroclite (il enrichit son aventure personnelle d'un passage historique) et insaisissable parce qu'il se confond avec celui du père de l'aubergiste. Il fait écho à l'aspect mosaïqué de *La Féerie illustrée*. Le conte pense les identités fuyantes qui se construisent et se transforment par la confrontation à autrui, et la transmutation de la figure du diable, évoquée dans des écrits ecclésiastiques, des *exempla* et des sources orales. Les contes et nouvelles peuvent être considérés comme les développements profanes des *exempla*¹⁶³. La prise de parole n'est pas clairement signalée dans le texte qui acquiert un statut problématique, entre l'oral et l'écrit. Ce fait peut renvoyer à la dynamique du périodique, dans la mesure où différents usages sont possibles. Des articles ou des textes littéraires peuvent encourager les lecteurs à devenir actifs. Cela inclut des relectures du périodique, ainsi que des discussions et des échanges avec d'autres personnes, lecteurs ou non. Le périodique devient aussi un sujet de discussion en raison du sensationnalisme et des événements extraordinaires que raconte aussi le fantastique. Le périodique se prête à être évoqué dans une conversation. Il a une forme de présence dessinée, écrite et orale ; des passages d'une forme de présence à l'autre, de l'écrit à l'oral par exemple, sont possibles.

Au fil de l'intrigue, les personnages subissent une évolution significative. Tandis que Siméon et sa famille, initialement dépeints comme des chrétiens¹⁶⁴ moralement irréprochables,

162 Guibert, Louis, « La Chambre de l'organiste », *La Féerie illustrée*, 25 août 1860, p. 63.

163 Souiller, Didier, *La Nouvelle en Europe, de Boccace à Sade*, Paris, PUF, coll. « Littératures européennes », 2004, p. 11.

164 Siméon et Pétrus sont des personnages bibliques ; quant à Claire, elle « avait toute la grâce et l'abandon rêveur que l'on trouve chez quelques-unes des poétiques [*sic*] madones de Raphaël ». Guibert, Louis, « La Chambre de l'organiste », *La Féerie illustrée*, 1^{er} septembre 1860, p. 72.

adoptent de plus en plus de caractéristiques attribuées au Malin, ce dernier s’humanise. Le diable n’est pas radicalement autre, mais un concept qui se fonde sur le bien et le diabolique. Il opère un déplacement plus anxiogène que ne serait l’altérité, et c’est ce que l’œuvre propose de penser à travers le diabolique musical. L’orgue brouille les repères ; « machine brute et inerte, [elle] semblait pénétré[e] de la vie de l’artiste et emporté[e] comme lui par une verve irrésistible¹⁶⁵ ». L’organiste est engagé dans une relation étroite et malsaine ; il ressemble à son instrument mais n’en est pas le maître absolu. L’orgue s’anime : on l’entend « soupirer ses mélodies mystérieuses¹⁶⁶ » qui suscitent la peur tout en proposant des réflexions sur la psyché articulées aux dispositifs légendaire et populaire par la dégradation de la santé mentale¹⁶⁷ ainsi que la cohabitation des puissances antagonistes :

[L]es airs les plus extraordinaires, les plus étranges mélodies venaient se placer sous ses doigts. Pendant que la basse, grave et forte, entonnait un hymne plein d’ampleur et de majesté en l’honneur d’un Dieu inconnu, une sorte de voix aiguë, grêle, moqueuse et mordante semblait la railler et répéter après elle, en les déformant avec une diabolique ironie, ses motifs les plus beaux et les plus harmonieux. Puis les deux voix se rapprochaient, se mêlaient, se heurtaient avec une sorte de fureur ; un désordre complet régnait dans le morceau ; tous les jeux, toutes les notes, tous les sons de l’instrument paraissaient se confondre, se brouiller et se choquer au hasard ; c’étaient des gammes rapides et perlées, des spizzicati sautillants, des arpèges brillants et déliés, des variations d’une richesse inouïe¹⁶⁸.

Giulio est décrit par des traits caractéristiques du diable dans ses représentations populaires, mais il réunit aussi diverses figures qui, par leur mise en dialogue, évoquent le Malin. Le nez aquilin est selon les physiognomonistes un trait physique admirable qui « annonce l’élévation des sentimens [*sic*]¹⁶⁹ » ; ce trait est articulé aux yeux à travers le proverbial œil d’aigle qui, toutefois, deviennent ceux d’un magnétiseur ou hypnotiseur. L’adjectif « fasciné » renvoie à cette pratique entre sciences et croyances mais fait aussi écho au mauvais œil. La moquerie qu’expriment ses lèvres est bien ce que l’on attend du diable : la moquerie passe justement par la distorsion d’un fait ou d’un propos. L’immobilité et la fixité des yeux sont l’expression de sa nature ambiguë qui forme une unité, plutôt que comme des états opposés. Elle peut renvoyer à une scission intérieure qui contribue au caractère insaisissable du diable, condition préalable de sa psychologisation.

L’apparition soudaine¹⁷⁰ de Giulio, à la fois source de joie et de préoccupation, problématise l’identité à travers la question des origines. En effet, on apprend qu’un petit nain hideux vit avec Giulio. L’apparition du nain corrobore l’idée que Giulio est à la fois diabolique et la victime d’un tel

165 *Ibid.*, 8 septembre 1860, p. 80.

166 *Idem.*

167 L’orgue « les jetait dans une pieuse extase », *ibid.*, 25 août 1860, p. 63.

168 *Ibid.*, 8 septembre 1860, p. 80.

169 Thoré, Théophile, *Dictionnaire de Phrénologie et de physiognomonie*, Bruxelles, Établissement encyclographique, 1837, p. 160. Voir aussi l’article de Ziegler, Joseph, « Médecine et physiognomonie du XIV^e au début du XVI^e siècle », *Médiévales*, n° 46, 2004. Source numérique : <http://journals.openedition.org/medievales/805>, en particulier la note de bas-page 7.

170 Il arrive « sans qu’il fût possible de savoir de quel côté il venait ». Guibert, Louis, « La Chambre de l’organiste », *La Féerie illustrée*, 1^{er} septembre 1860, p. 72.

être, comme si Giulio portait le mal en lui. Cela fait apparaître le nain comme son double problématique, qui paraît comme une figure distincte mais qui, en vérité, fait des ravages dans le psychisme du protagoniste. La transgression commise par Giulio, qui contrevient à ses ordres, lui est fatale parce que Claire décède la nuit des noces. L'amour que Giulio éprouvait pour elle, la véhémence avec laquelle il avait défendu ses sentiments et réclamé sa liberté, le mettent dans la position de la victime, alors que d'autres traits l'inscrivent dans le rôle du tyran¹⁷¹. Le conte suggère même que Giulio a l'air diabolique lorsqu'il se montre le plus humain, à savoir au moment où il décide d'épargner la vie de Pétrus qui voulait le tuer par désespoir. Ainsi le diable gagne en profondeur psychologique. Le lecteur n'apprend pas ce que Giulio lui doit en retour, mais ses connaissances des cultures populaires lui permettent d'inférer que l'organiste a vendu son âme. Ainsi, l'œuvre requiert un lecteur actif et sous-entend que les représentations folkloriques lui sont familières, ce qui est probable dans un support comme *La Féerie illustrée*¹⁷². Le narrateur s'inscrit dans le Second Empire à travers l'évocation d'inventions technologiques ; toutefois, il vit simultanément dans un temps parallèle¹⁷³ en s'écartant de la modernité par la préférence qu'il donne à la marche et à la lenteur. Le diable paraît aussi appartenir non seulement à deux époques différentes (il porte un costume de la fin du XVI^e siècle alors que l'histoire se déroule en 1610) mais même à tous les temps. Il est présent au XIX^e siècle par la transmission assurée par la génération précédente. La temporalité transparaît aussi à travers les particularités du support de publication. *La Féerie illustrée* est un hebdomadaire ; le conte est publié en plusieurs livraisons. Les coupures que subit le conte ne semblent pas motivées par l'intrigue : le texte obéit entièrement aux impératifs du support en tant qu'objet matériel – quand la page est remplie, le conte s'arrête. La conséquence de ces ruptures abruptes est d'attirer l'attention sur la scansion temporelle propre aux temps modernes. La continuité ainsi problématisée, le conte invite à réfléchir aux évolutions que subit le diable au fil du temps. L'ultime livraison étant bien plus longue que les précédentes, le support médiatique crée par son fonctionnement une impression de densification et d'accélération qui mime la perte des repères structurantes dont souffrent les contemporains en raison de la vitesse inouïe de leur rythme de vie. Le conte apparaît complexe dans sa continuité temporelle, ce qui peut être considéré comme une façon de penser la persistance de la figure du diable sur le plan médiatique.

La presse, qui fait émerger des expressions novatrices de l'intériorité humaine, accueille

171 Le texte montre à quel point les rumeurs sur sa nature diabolique profitent à la carrière de Giulio. Comme l'explique Joël-Marie Fauquet, « le geste artistique véritable devra répondre au principe d'opposition du bien et du mal, de l'ombre et de la lumière, du mineur et du majeur admis comme symboles signifiant la lutte de l'esprit pour faire triompher l'idée à travers le sentiment, ce qui revient à définir le romantisme ». Fauquet, Joël-Marie, « Quand le diable s'en mêle... Damnation ou rédemption du virtuose ? », *Romantisme*, n° 128, 2005, p. 49.

172 Le titre complet est *La Féerie illustrée : romans et contes fantastiques inédits, légendes, voyages imaginaires, chroniques populaires, courrier diabolique*.

173 C'est dans cette optique que l'on peut interpréter son assertion « il me semble qu'alors je vis deux fois ». Guibert, Louis, « La Chambre de l'organiste », *La Féerie illustrée*, 18 août 1860, p. 56. Par ailleurs, Bruges est décrite comme une ville où le passé et le présent coexistent à travers les anciennes habitudes particulièrement bien conservées.

simultanément les œuvres fantastiques, les cultures savantes et les cultures populaires. La coprésence des trois domaines de savoirs pose la question des manifestations et des conséquences des pratiques et des discours dans les textes.

DEUXIÈME PARTIE
EXPLORER L'INTÉRIORITÉ

Chapitre 4

Réinventions du double

4.1 Ressassements

Réinventions du premier fantastique

La contextualisation a mis en relief que le paysage culturel, le régime médiatique et les évolutions sociales et politiques font émerger, dans le fantastique psychologique, une approche particulière des angoisses et des pathologies modernes. La psyché humaine est considérée à travers les échanges avec un monde opaque, et les œuvres s'intéressent aux évolutions de l'état d'âme des personnages. Pour peindre l'intériorité de l'homme moderne, les écrivains réinventent des éléments issus des cultures savantes et populaires, ainsi que des domaines entre les deux cultures, coprésents dans la presse et dans la vie quotidienne. Ces amalgames stimulants posent toutefois la question de leur fonctionnement, et des formes que prennent ces réinventions. Tout d'abord, la figure du double semble s'imposer. Inscrite dans le légendaire et les croyances populaires, où ses caractéristiques se recourent avec celles d'autres figures, comme le fantôme, elle appartient aussi au discours médical. L'analyse des ressassements, du double et du renouvellement permet de montrer que le double se manifeste dans la fiction fantastique en tant que procédé de composition littéraire, en tant qu'entité à l'extérieur du corps du protagoniste, ou encore en tant qu'instrument de pensée pour représenter une conscience ébranlée.

Le fantastique psychologique fait un usage spécifique de sa poétique de la première moitié du XIX^e siècle. Tout en revenant sur des éléments propres à un fantastique extérieur, il tente de se distinguer de ces éléments traditionnels. Les répétitions et les stéréotypes établissent une relation de connivence avec le lecteur. Les interrogations sur l'identité humaine, la psychologisation de figures folkloriques et l'intérêt pour des états altérés de la conscience dominent à partir du milieu du siècle, mais transparaissent déjà dans le premier fantastique. « Le Club des hachichins » de Gautier, publié le 1^{er} février 1846 dans la *Revue des Deux Mondes*, relate une expérience proche de la folie qui renoue avec le discours médical de son temps. La consommation d'une substance, une fois assimilée, fait cesser l'état d'aliénation. La folie passagère remet en question la frontière entre le normal et le pathologique, interrogation marquant les sciences et la littérature fantastique du Second Empire. Revenir sur le fantastique de la première moitié du siècle revient à une reconfiguration de ses caractéristiques. Ce réinvestissement a des conséquences sur la constitution et le fonctionnement du fantastique psychologique : les écrivains évoquent des souvenirs chez les lecteurs et provoquent

l'Unheimliche. Le réinvestissement participe ainsi à une ambiance qui favorise la pensée de l'espace du dedans. L'intertextualité hoffmannienne et d'autres rapports que créent les écrivains dans la seconde moitié du siècle entre leurs œuvres et l'auteur allemand¹ constituent un aspect de la réinvention. Hoffmann laisse des impressions durables : « Après un volume d'Hoffmann, je suis comme si j'avais bu dix bouteilles de vin de Champagne ; il me semble qu'une roue de moulin a pris place dans ma cervelle et tourne entre les parois de mon crâne ; l'horizon danse devant mes yeux et il me faut du temps pour cuver ma lecture et parvenir à reprendre ma vie de tous les jours² ». Les émotions intenses décrites par Gautier montrent qu'Hoffmann peut jouer le rôle de modèle en même temps qu'il alimente le discours savant à travers le thème de la lecture pathologique ou de l'aliénation. Hoffmann ouvre des pistes de réflexion sur le rapport entre le monde et la création artistique, et sur les mécanismes psychologiques problématisant le glissement entre rêve et réalité. Ces pistes sont réinvesties à l'aune du discours médical moderne.

Le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* connaît plusieurs significations du terme de « modèle » dont la première est celle d'exemple à suivre. Pour les écrivains du fantastique, cette dimension est intéressante à exploiter puisque le modèle est intrinsèquement lié à la multiplication posant la question de l'originalité, de la création artistique, ainsi que des mécanismes de reproduction dans l'édition moderne. Cette question est transposée sur le plan psychologique, où elle problématise l'unicité de l'être humain. Repenser le premier fantastique participe de ce fait à la construction de modèles de la relation de l'homme au monde et à soi. Les productions fantastiques de la première moitié du siècle sont des paradigmes ou des modélisations. Le modèle au sens large est un terrain de potentialités qui donne lieu à une multitude d'approches du psychisme. Quand bien même le texte ne peut pas accéder directement à la vie psychique, il propose une vision des mécanismes intérieurs. L'œuvre est elle-même un modèle qui se construit grâce à d'autres modèles. Dans les œuvres fantastiques, l'« écriture-parasite³ » a un rôle particulier. L'œuvre paraît fuyante, et ses frontières poreuses. L'imaginaire de la trace et de l'empreinte, suscité par les renvois et les réinventions du premier fantastique, enclenche une logique de recyclage. La manifestation d'une altérité, de la présence de l'autre, fait fonctionner l'œuvre fantastique comme l'intériorité humaine. Les textes ne sont pas autonomes et mettent en valeur les liens comme porteurs de sens⁴. Le lecteur déterminé par l'œuvre⁵ crée non seulement sa propre œuvre mais invente son passé, son présent et

1 Le cas d'Erckmann-Chatrion est particulier : faire croire en un rapport étroit avec le maître allemand a favorisé l'acceptation de leurs œuvres pour la publication. S'inscrire dans la lignée d'Hoffmann peut être une sorte de tremplin pour la carrière littéraire. Quand bien même tous les écrivains ne revendiquent pas une filiation, beaucoup se montrent influencés par Hoffmann. Sur le véritable impact d'Hoffmann sur le duo lorrain, voir la thèse de Schoumacker, Louis, *Erckmann-Chatrion, étude biographique et critique d'après des documents inédits*, Paris, Les Belles Lettres, 1933.

2 Gautier, Théophile, « Hoffmann » [1831], in Spoelberch de Lovenjoul, Charles, *Histoire des Œuvres de Théophile Gautier*, tome 1, Paris, Charpentier, 1887, p. 8.

3 Thérenty, Marie-Ève, *Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion, 2003, p. 147.

4 Rabau, Sophie (éd.), *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « Lettres », 2002, p. 15.

5 Pour l'importance du lecteur dans le champ de l'intertextualité, voir notamment les théorisations de Roland

même son avenir (en passant au niveau métatextuel par la rédaction d'une critique par exemple), perturbant la temporalité⁶. L'univers de la presse, le fantastique psychologique puisant dans ses écritures antérieures, et l'activité psychique s'articulent.

L'œuvre d'E.T.A. Hoffmann est réinventée dans la seconde moitié du siècle. Théophile Gautier se réfère aux écrits d'Hoffmann comme à un ensemble évocateur : dans « Avatar », l'œuvre de l'écrivain allemand fonctionne comme une référence suggestive. C'est au narrateur imprégné par l'univers hoffmannien que s'impose l'association d'un personnage à un conte :

Quelque indifférent que fût Octave, l'aspect bizarre du docteur le frappa. M. Balthazar Cherbonneau avait l'air d'une figure échappée d'un conte fantastique d'Hoffmann et se promenant dans la réalité stupéfaite de voir cette création falote. Sa face extrêmement basanée était comme dévorée par un crâne énorme que la chute des cheveux faisait paraître plus vaste encore. Ce crâne nu, poli comme de l'ivoire, avait gardé ses teintes blanches, tandis que le masque, exposé aux rayons du soleil, s'était revêtu, grâce aux superpositions des couches du hâle, d'un ton de vieux chêne ou de portrait enfumé. Les méplats, les cavités et les saillies des os s'y accentuaient si vigoureusement, que le peu de chair qui les recouvrait ressemblait, avec ses mille rides fripées, à une peau mouillée appliquée sur une tête de mort⁷.

Comme le docteur Cherbonneau sort d'un conte hoffmannien non spécifié, il s'agit d'un personnage-type, représentatif de l'œuvre de l'écrivain. Mais cette référence, plutôt que d'élucider la figure, la rend plus énigmatique. Elle est stratégiquement située au début de la nouvelle, position initiale signalant son importance et son rôle de signe annonciateur de l'ambiguïté du docteur. Elle anticipe sur le retournement de la situation lorsque Cherbonneau prend la place du héros, usurpant son identité et se rajeunissant. Or, la transmigration des âmes est l'objet de mythologies⁸, renvoie à la croyance bouddhiste de la réincarnation et renoue avec le discours sur l'immortalité. Elle amène la question ontologique dans une ambiance de surnaturel empreint de l'imaginaire du magnétisme, entre cultures populaires et savantes. L'œuvre hoffmannienne est un carrefour où les pratiques et les discours se rencontrent dans le fantastique de la seconde moitié du siècle.

La référence à un conte d'Hoffmann est précédée par une réaction d'Octave qui passe de l'indifférence à la stupéfaction. Son changement d'humeur rappelle l'effet de la lecture d'Hoffmann sur Gautier, ce qui rapproche l'auteur et le personnage et attire l'attention sur l'influence exercée sur l'intériorité. Provoquer des émotions est une façon de s'introduire dans l'intériorité, et Cherbonneau parvient à placer son âme dans l'enveloppe corporelle de sa victime. Il se réintègre dans un contenant qui lui permet de cacher sa véritable identité et de vivre éternellement : son entrée dans le corps d'Octave n'est possible que parce qu'elle est précédée par le mouvement

Barthes et d'Umberto Eco.

6 Rabau, Sophie (éd.), *L'Intertextualité*, op. cit., p. 40.

7 Gautier, Théophile, « Avatar » [1856], in *Romans, contes et nouvelles*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2002, p. 320-321. Pour Gwenhaël Ponnau, l'indicateur générique « un personnage d'un conte d'Hoffmann » est une manière de signaler la fantasticalité du texte. Ponnau, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique* [1990], Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. XIII.

8 La métempsychose et le cycle des renaissances construit l'idée d'un ressassement avec renouvellement. Morel, Corinne, *Dictionnaire des Symboles, mythes et croyances*, Paris, l'Archipel, 2005, p. 599.

inverse, à laquelle l'expression « une figure échappée d'un conte » fait allusion. Elle évoque un processus miraculeux, celui d'une matérialisation qui fait passer un être de papier à un être en chair et os. Une métamorphose semble avoir eu lieu. La matérialisation de Cherbonneau réalise une conception poétique essentielle d'Hoffmann, à savoir la proximité de la littérature et de la peinture.

Dans la préface des *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814-15), la transposition de la technique de Callot, dessinateur et graveur français du XVII^e siècle, est justifiée par sa capacité à insuffler la vie aux figures représentées : donner l'impression qu'un personnage est vivant est l'un des principes-clefs de l'écriture hoffmannienne⁹. Lorsqu'un événement ne peut pas être décrit avec des mots, il faut s'appliquer à créer un tableau expressif. Se réappropriant la maxime *ut pictura poesis*, Hoffmann stipule que l'écriture doit ressembler à la peinture. Le poète doit partir d'une surface plane pour créer des personnages quasi tridimensionnels¹⁰. Dans la fiction, ce projet passe par des parti-pris narratifs et stylistiques soulignant la porosité de la fiction et de la réalité. Par une description détaillée, le personnage acquiert une existence presque palpable. Dans « Le Vase d'or », des scènes de métamorphose brouillent aussi la limite entre le réel et l'irréel. La métamorphose, qui rend impossible un regard unique sur le monde, fait émerger un être à l'identité problématique, caractérisé par la dualité¹¹. Justement, Cherbonneau se promène dans la réalité comme si les personnages hoffmanniens n'étaient pas réels mais que le docteur, lui, l'était. Le brouillage implique une transgression entre différents niveaux du réel. Le motif du seuil ainsi mis en avant lie la métamorphose au questionnement identitaire. Fort du premier fantastique imprégné par les œuvres d'Hoffmann, un modèle de l'intériorité peut prendre corps dans le texte.

Bien qu'ayant des origines qui n'appartiennent pas à la seconde moitié du siècle (la mode des contes à la Hoffmann est passée dès 1840), Cherbonneau est décrit comme un personnage effacé, qui ne se fait pas remarquer. Cette « figure falote » pratiquerait donc une sorte de camouflage, s'intégrant bien dans le Second Empire. Ainsi, ce passage s'exprime sur la pertinence des personnages hoffmanniens dans la seconde moitié du siècle. Cependant, la réalité est stupéfaite de voir cette création, et sa présence est remarquée. Le personnage paraît double, portant en lui l'identité provenant d'ailleurs, et appartenant à deux périodes en même temps. De plus, Cherbonneau est à la fois mort et vivant, et son visage est double aussi. La réinvention de cette figure fait dès lors émerger son identité fragmentée qui renvoie à la fin du conte où le docteur sépare son corps de son âme pour prendre la place d'Octave. Ce passage est imprégné d'une attitude prospective : il apparaît au début du conte mais renvoie à la fin, ce qui le rend fuyant et difficile à

9 Voir « Intermedialität und Synästhesie in der Literatur der Romantik. Grenzgänge zwischen Imagination und Wahrnehmung: Das "romantische" Bewußtsein bei E.T.A. Hoffmanns "Der goldne Topf" », *Goethezeitportal*. Source numérique : <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektetpool/intermedialitaet/autoren/eta-hoffmann/der-goldne-topf/die-fantasiestuecke-in-callots-manier.html>.

10 *Idem*.

11 *Idem*.

délimiter, comme l'identité de Cherbonneau qui ne révèle son véritable dessein que par son subterfuge final. Hoffmann est ainsi lié à une pensée du double : le ressassement d'un répertoire de figures est indissociable de la réinvention et amène une pensée de l'être double. La récurrence et le ressassement d'une figure ou d'un enjeu fait ressembler les œuvres fantastiques à une tradition culturelle, et elles restent gravées dans la mémoire des lecteurs.

L'imaginaire transfictionnel

Par la transformation de son orientation antérieure et les renvois aux prédécesseurs, le fantastique psychologique invente des formes du double qui lui permettent d'œuvrer à un mécanisme de renouvellement qui devient une stratégie d'exploration du psychisme. Le fantastique donne une facette nouvelle à ses modèles car les effets de miroir n'empêchent pas la réflexivité. Les réinventions hybrident les univers fictionnels, l'œuvre et le réel. L'unité et l'unicité de l'œuvre, ainsi que son achèvement, ne vont plus de soi : elle est toujours en mouvement et permet un nombre infini de réappropriations. La transfictionnalité décrit les procédés de reprise de personnages, d'intrigues ou d'univers, et leurs interactions. Ce jeu d'emprunts et de reconfigurations décrit une relation de migration¹² et crée des interférences significatives qui passent par la modélisation : l'œuvre d'accueil évolue et l'œuvre-source apparaît aussi sous un nouveau jour. L'œuvre plurielle avec ses ramifications multiples rapproche les pôles de la réception et de la création. Cette mise en jeu des frontières est la conséquence d'un circuit où la reprise amène le changement. L'écrivain crée toujours en reprenant les fils d'autres écrivains et d'autres discours¹³ : voilà pourquoi le processus de création entre en résonance avec les préoccupations de l'œuvre fantastique.

La présence fantomatique de créations antérieures qui hantent le texte, et la logique de la mosaïque qu'esquissent les fragments, suggèrent un rapport étroit entre la transfictionnalité et la presse. En effet, la reprise d'un ensemble thématique, stylistique et autre, qui donne l'impression de circuler sans arrêt dans le même monde, permet de considérer la construction d'un monde commun comme phénomène médiatique. La transmédiaticité et la transfictionnalité s'enrichissent mutuellement et se déterminent. La construction d'un monde en expansion par chaque texte qui peut potentiellement donner suite à une récupération, des ajouts et des rebondissements, décrit l'interaction des œuvres fantastiques avec l'univers de la presse, ainsi que les mécanismes de renvoi entre périodiques. Les appréhensions médiatiques des univers diégétiques influencent la composition littéraire autant que celle-ci engendre des ramifications dans la presse. De ce fait, il

12 On consultera notamment Saint-Gelais, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 10.

13 « [L]a transfictionnalité travaille l'identité de l'intérieur, en proposant des entités qui ne sont ni tout à fait autres, ni tout à fait mêmes », *ibid.*, p. 22.

importe de réévaluer la différence entre la littérature et d'autres médias pour réfléchir à leurs échanges producteurs de sens. Le fantastique a une dimension transmédiate : les écritures journalistiques interviennent sur la perception des œuvres. La reprise y est un geste créateur.

La transfictionnalité témoigne de la disponibilité du matériau réinvesti¹⁴. Pratique employée par la littérature de genre autant que par celle considérée comme légitime, elle englobe des pratiques multiples. Elle conteste les limites entre les cultures savantes et populaires dans la mesure où elle fait voyager les emprunts entre les genres, les supports et les discours. Comme elle désigne une relation entre des fictions, la transfictionnalité crée des fictions à partir de fictions ; cette relation dépasse les limites – très incertaines – des différents types culturels. La transfictionnalité se caractérise par la dynamique qui opère au-delà des distinctions culturelles elles-mêmes en mouvement. Chaque fiction comportant à la fois des références au folklore et une mise en scène d'un domaine scientifique échange avec d'autres fictions aussi hybrides. Voilà pourquoi les relations transfictionnelles entre les univers diégétiques contribuent à la complexification des manifestations culturelles. Les emprunts construisent des textes où la transfictionnalité fait passer les articulations des cultures par le personnage. Celui-ci peut être un écrivain réel : la relation transfictionnelle, portée à son comble, rapproche la réalité et la fiction par la confusion de l'auteur, son œuvre et leurs imaginaires. Le fantastique ne puise pas seulement dans les œuvres hoffmanniennes, il transforme Hoffmann en personnage. Hoffmann est un écrivain réel complexe, inséparable des rumeurs sur sa vie et sa personne, et des discours élogieux ou des critiques le concernant¹⁵. Les ajouts donnent des indices sur la réception de l'auteur et de son œuvre ; la transfictionnalité entretient donc un rapport privilégié avec la réception. Les lecteurs peuvent activer ou non les potentialités plurielles du texte en termes de réinventions des cultures savantes et populaires d'une part, en termes d'attitude envers l'écrivain et de souvenirs de lecture d'autre part. Ils apportent leurs angoisses et leurs associations qui brouillent les identités d'Hoffmann personnage historique et personnage fictionnel. Hoffmann ne semble plus exister à lui seul, mais être lié à ses œuvres et aux récupérations par d'autres écrivains. Il coexiste avec ses doubles.

Dans « Une Nuit d'Hoffmann », Oscar Honoré fait de l'écrivain allemand le catalyseur d'une expérience proposant des réflexions sur une activité psychique mettant en jeu l'identité. La formation de la personnalité s'articule aux cultures savantes et populaires pour explorer la confusion des catégories d'éveil et de sommeil en suivant le jeune Ludwig, arrivé à un moment-charnière de sa vie. Après un rêve mystérieux et une histoire racontée par Hoffmann en personne, il

14 *Ibid.*, p. 19.

15 Comme l'explique Jean-Christophe Valtat, ce que l'on appelle la « fonction-auteur » se constitue de représentations consenties par l'écrivain, et d'autres représentations qui lui échappent : ainsi naît un écrivain imaginaire qui n'appartient plus entièrement à la réalité. Valtat, Jean-Christophe, « Mon Nom est Nemo. Transfictions verniennes », in Pinson, Guillaume, et Prévost, Maxime (dirs.), *Jules Verne et la culture médiatique. De la presse du XIX^e siècle au steampunk*, Paris, Hermann, coll. « Littérature et imaginaire contemporain », 2019, p. 242.

se rend compte qu'il doit assumer les conséquences de ses décisions parce que, à part dans un rêve, on ne revient pas en arrière pour corriger ses erreurs.

Le titre laisse persister une ambiguïté sur le rôle que joue Hoffmann à travers la préposition, car il peut signifier à la fois « une nuit à la Hoffmann, qui fait penser à Hoffmann » et « la nuit qu'un personnage nommé Hoffmann a passée ». Le conte enchevêtre ces significations : le retour à une écriture associée à l'écrivain s'articule à la fictionnalisation de ce dernier. Le conte s'ouvre sur un poème sur le lézard que le protagoniste est en train de composer. Il s'agit d'un animal parfois confondu avec la salamandre¹⁶, renvoyant à la mythologie et à l'alchimie. La salamandre peut être une référence au « Vase d'or » d'Hoffmann, l'archiviste Lindhorst étant une salamandre bannie de l'Atlantide. L'incipit ancre le récit dans l'imaginaire de l'Allemagne et de la Silésie à travers une description stéréotypée (« Ainsi rimait un jeune Teuton, d'un blond très-ardent [*sic*], et qui cultivait la muse germanique¹⁷ »), mais il introduit aussitôt le journal intime tenu par le héros Ludwig. Les éléments traditionnels semblent impliquer une dimension intime et l'arrêt sur soi, engageant l'identité. Dès lors, le ressassement des caractéristiques traditionnelles s'allie au psychisme. Tenir un journal est aussi une pratique savante : le conte crée un lien avec le discours médical de son temps en faisant allusion au journal de rêves. Le rêve est l'expérience centrale de l'œuvre, et c'est dans *Le Sommeil et les rêves* qu'Alfred Maury encourage la pratique du journal¹⁸.

La première apparition d'Hoffmann est fantomatique : elle interrompt la composition poétique et paraît annoncer un malheur (« une ombre soudaine éclipsa le soleil pour le lézard épouvanté, ce qui déranger fort le poète [*sic*]¹⁹ »). Hoffmann, dont l'identité n'est pas encore

16 Le récit « La Maison hantée, ou la salamandre » de Michel Yermoloff transfigure une expérience alchimiste : dans la salle d'un château, on entend des gémissements effrayants alors qu'elle est vide et que toutes les portes sont fermées. Le narrateur et son oncle, homme mystérieux qui croit aux sciences occultes, contrairement à son neveu incrédule, y passent une nuit. Le narrateur lit des journaux pour s'ancrer dans la réalité alors que l'oncle semble faire des calculs obscurs. Le lendemain, l'oncle raconte une histoire que le narrateur transmet au lecteur : un vieux comte et son apprenti Ivan se sont livrés, au XVIII^e siècle, à maintes opérations d'alchimie pour fabriquer de l'or. Grâce à l'aide d'Élise, qui mène une double existence de jeune fille amoureuse d'Ivan, et de salamandre, il se débarrasse de sa mégère Marie (on soupçonne une combustion spontanée). Ils y parviennent, mais l'apprenti cache l'or, tue le comte et prend son apparence. Il oublie la promesse de mariage faite à Élise, et le jour de son mariage avec une autre jeune personne, Élise tue Ivan. Yermoloff, Michel, « La Maison hantée, ou la salamandre », in *Mélanges et souvenirs d'histoire, de voyages et de littérature*, Paris, Hennuyer, 1858. Les contemporains perçoivent ce récit comme une œuvre écrite à la manière d'Hoffmann, selon un article paru dans *Le Monde illustré* (Dhormoys, Paul, « Bibliographie », *Le Monde illustré*, 21 avril 1860, p. 267).

17 Honoré, Oscar, « Une Nuit d'Hoffmann », *Le Musée de la littérature et des arts*, 30 janvier 1853, p. 66. Le personnage d'Hoffmann fait également l'objet d'une description puisant dans les clichés, mais le récit introduit en même temps des indices qui attirent l'attention sur les libertés prises avec les stéréotypes. Le narrateur raconte que le personnage « était un Allemand aussi, mais un petit Allemand fort pâle, qui paraissant vingt-cinq ans, et dont l'œil fixe et sauvage s'illuminait, en clignotant, d'une lueur de pénétration moqueuse et de génie », *idem*. La conjonction « mais » introduit une déviance de la norme. Par ailleurs, l'œuvre reste imprécise sur l'âge du Hoffmann fictionnel et du Hoffmann réel : « Il se consola en pensant qu'il aurait quelque chose d'intéressant, le récit d'une rencontre mystérieuse – à mettre dans son *Tagbuch*, à la date du 25 août 1797 », *ibid.*, p. 67. Italiques dans l'original. Hoffmann est né en 1776 et a donc vingt-et-un ans en 1797, alors que le narrateur le présente comme un jeune homme de vingt-cinq ans.

18 Voir Carroy, Jacqueline, « Observer, raconter ou ressusciter les rêves ? “Maury guillotiné” en question », *Communications*, n° 84, 2009, p. 141. Le récit fantastique date de 1853 ; cependant, Maury fait allusion à des pratiques médicales déjà existantes.

19 Honoré, Oscar, « Une Nuit d'Hoffmann », *Le Musée de la littérature et des arts*, *op. cit.*, p. 66.

révélée, ressemble à un être diabolique, mais ce sera lui qui ramène Ludwig sur le bon chemin. Après le passage du visiteur étrange, la situation initiale change. Ludwig se laisse tenter par le jeu et sombre dans le vice, mais Hoffmann le fait sortir du casino. Le conte maintient cependant l'aura diabolique d'Hoffmann, personnage obscur qui influence les gestes et les pensées de Ludwig par son regard, véhicule du fluide nerveux qui domine celui du héros. Le lexique du magnétisme renvoie aux œuvres d'Hoffmann, et est utilisé pour appréhender la tentation du jeu : à cause de l'influence magnétique, Ludwig ne peut pas s'empêcher de jouer. La volonté de Ludwig est atténuée, et tous ses actes ne sont pas dirigés par la raison : sa marche est « distraite²⁰ », et lorsqu'il joue, « il mit la main *convulsivement* dans son gousset, jeta son premier Frédéric d'or – et gagna²¹ ». Il suit Hoffmann « sans résistance et sous l'empire d'une muette curiosité²² ». Cet état précède le rêve qu'il fait chez Hoffmann. D'une part, Hoffmann renoue avec le magnétisme ; d'autre part, il est le point de départ d'une pensée de l'inconscient à travers le paradigme de l'involontaire qui entre en dialogue avec le discours médical de la seconde moitié du siècle. L'idée d'un personnage intermédiaire se dégage : Hoffmann permet de puiser dans les éléments constitutifs du premier fantastique pour les relier ensuite à la représentation d'une conscience où le libre arbitre est absent, appelant à repenser le rapport de l'homme au monde. Ce faisant, Hoffmann enchevêtre les cultures savantes et populaires. La position médiane d'Hoffmann est traduite sur le plan fantastique par l'ambivalence de sa conduite. Hoffmann est à la fois un personnage angoissant et un bienfaiteur. Il réunit les traits du diable, du magnétiseur et du « maître » qui l'éloigne du vice : « Il avait la fièvre, et il fallut que le profil aigu qui avait déjà coupé en deux la strophe inachevée, – s'avancât entre la lumière et lui, – pour qu'il se souvînt que la salle renfermait autre chose que des piles d'or et un tapis vert²³ ». Hoffmann altère l'état de la conscience de Ludwig afin que ce dernier s'interroge sur la manière de vivre. Il fait dialoguer la psychologie et une dimension moralisatrice qui rappelle le discours religieux : « La tentation lui échauffait la tête. Elle finit par concevoir et par enfanter le péché²⁴ ». Ludwig sait que le jeu de cartes, associé au Malin par les cultures populaires, est un vice. Sa culpabilité prend la forme d'une tache indélébile dans « ses régions intimes²⁵ ». Le conte introduit le surnaturel par cette tache qui apparaît avant l'endormissement et n'est plus mentionnée à la fin. Les croyances renvoient à une conscience en relation conflictuelle avec elle-même.

20 *Ibid.*, p. 67.

21 *Idem.* Italiques ajoutées.

22 *Idem.*

23 *Idem.* À travers l'utilisation des tirets, l'œuvre exprime la coupure que représente l'apparition d'Hoffmann dans la vie de Ludwig : Hoffmann affaiblit le lien entre le héros et la réalité, d'abord à travers la diminution de la volonté, puis par le rêve. Son irruption modifie la relation entre Ludwig et le réel. Le conte opère un retournement de ce comportement : ce qui paraît d'abord comme un moyen surnaturel d'ôter la raison à Ludwig (et renouerait donc avec les rumeurs concernant un pacte avec le Malin que Hoffmann aurait conclu, qu'il était le diable en personne, ou qu'il souffrait d'une maladie mentale) est en vérité une étape de l'élaboration d'un modèle du psychisme.

24 *Idem.*

25 *Idem.*

L' « inconnu²⁶ » emmène Ludwig dans sa maison : « Le bruit d'une clef, tournant dans la serrure de la porte passe d'un petit jardin, le tira de ses conjectures et le disposa au dénoûment [*sic*], qu'il souhaitait plus vivement de seconde en seconde²⁷ ». Le jardin où se brouille la frontière entre présence et absence mentale peut aussi renvoyer au « Vase d'or », notamment à la sixième veillée où Anselme, dans le jardin de l'archiviste Lindhorst, vit une expérience où le rêve et la réalité se confondent. Ce mélange est favorisé par la consommation d'alcool, qui fonctionne comme une allusion à l'image d'Hoffmann grand buveur²⁸ ; dans le conte, l'énumération des boissons est suivie par une allusion biographique à la pratique de la musique et du dessin par Hoffmann. Le tableau représentant un diable rasé qui se coupe les ongles développe le motif du brouillage : la figure mythico-biblique est humanisée, voire ridiculisée par une représentation inhabituelle, et Hoffmann, proche du diable, est considéré comme « autre²⁹ ». La frontière entre réalité et illusion est mise à mal³⁰, s'articulant à l'instabilité de la raison de Ludwig. Les facteurs qui ont une emprise sur sa raison sont la musique, l'alcool, le tabac et l'environnement étrange ; or, ils sont tous reliés à la figure d'Hoffmann et à la folie. Le conte part d'Hoffmann pour proposer une vision inédite d'un rêve déguisé et de la relation qu'il entretient avec la maladie mentale³¹. Hoffmann relie les connaissances tenues pour scientifiques de la première moitié du siècle, réinvesties dans le fantastique, aux connaissances en train de se constituer dans la seconde moitié du siècle. Il connecte les inspirations du premier fantastique à une nouvelle écriture afin d'explorer l'identité humaine.

Par sa musique, Hoffmann dirige le rêve de Ludwig. L'absence de volonté du héros se traduit par la figure de la marionnette : « Cette musique, dont les sons faisaient aller ses jambes comme par des fils d'archal, lui semblait usurper un pouvoir trop semblable à la fatalité, pour ne point émaner un peu de l'enfer [...] il ne lui resta plus qu'à considérer sa destinée en spectateur³² ». La volonté abolie prend une double signification de symptôme de folie et de moyen de penser l'acceptation des images du rêve. La porosité des états de la conscience aboutit à une pensée de la manière de contrôler un rêve, bien avant l'étude d'Hervey de Saint-Denys (*Les rêves et les moyens de les diriger*, Paris, Amyot, 1867). La musique est le véhicule de la volonté d'Hoffmann ; l'état de Ludwig, tout en puisant dans le sommeil magnétique, paraît aussi penser l'extase ou l'hypnose,

26 *Idem*.

27 *Idem*.

28 Dans la maison, on trouve des « bouteilles ambrées de johannisberg au long goulot, flacons verts d'absynthe [*sic*], cruchons de bière vides, noirs récipients cachetés de rhum et de vieux cognac, blanches carafes empaillées de marasquin couleur de sang, canons bronzés, qui avaient contenu du curaçao de Hollande », *ibid.*, p. 68.

29 *Idem*. Italiques dans l'original.

30 « À la lueur fauve du punch, le diable dont parlait le peintre, prit un relief extraordinaire. Ludwig le trouva même un peu trop vivant, après avoir trempé ses lèvres, à plusieurs reprises, dans la boisson alcoolique du peintre ou du musicien (son hôte pouvait passer indistinctement pour l'un ou pour l'autre) », *idem*.

31 Quand bien même écrivains et médecins portent un grand intérêt au sommeil artificiel dès la première moitié du siècle, le rêve comme expression d'un égarement mental voit d'importants travaux aliénistes à partir du début de la seconde moitié du siècle. La fiction les rapproche avant la publication de Moreau de Tours sur « L'identité de l'état de rêve et de la folie » en 1855.

32 Honoré, Oscar, « Une Nuit d'Hoffmann », *Le Musée de la littérature et des arts*, op. cit., p. 69.

deux états proches. Pour Jean-Martin Charcot, l'état d'hypnose est un moyen d'amener la guérison ; Hoffmann l'utilise dans le but d'exercer une influence positive sur Ludwig, mais son état de départ n'était pas pathologique. Il offre une aide désintéressée, dans un cadre intime, pour trouver le bon chemin dans la vie. La dimension psychologique de la formation de l'identité du héros s'enchevêtre aux dimensions religieuse et populaire, puisqu'il s'agit de faire de Ludwig un bon chrétien. Voilà pourquoi la tache, qui s'agrandit à mesure que Ludwig s'éloigne d'un mode de vie paisible et modeste, fait naître l'impression d'une scission : il a laissé derrière lui « ce Ludwig qu'il avait été³³ » et est devenu un autre, dévoré par une maladie³⁴ incompréhensible pour les médecins sollicités dans son rêve. Le suicide du héros coïncide avec son réveil (« La balle lui perça le crâne d'outre en outre et déchira le voile de son rêve³⁵ ») et le début d'un nouveau chapitre qui accentue l'importance de ce rêve pour la réorientation du mode de vie de Ludwig, soulignant ainsi le rôle d'Hoffmann dans la formation de la personnalité du héros. Hoffmann et Ludwig ont vécu la même expérience et leurs rôles sont désormais inversés, mais l'expérience commune les rapproche. L'identité de Ludwig est pensée à travers le récit personnel d'Hoffmann qui semble s'inspirer à la fois du merveilleux (« *Il y avait une fois un jeune homme, neuf comme vous aux choses de la vie, curieux des émotions poignantes et nouvelles, peut-être amoureux comme vous devez l'être, et pauvre comme je crois pouvoir le dire sans offense, – que vous le paraissiez³⁶* ») et de l'*exemplum*. Le récit reprend à son compte cette forme qui jouit d'un intérêt considérable à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle³⁷. L'*exemplum* a une dimension pédagogique et idéologique parce que « le but des *exempla* est de donner une “leçon morale”³⁸ ». Il propose un modèle à suivre ; Hoffmann reprend sa finalité morale et idéologique pour permettre à Ludwig d'entrevoir les conséquences de ses actes sans que sa vie en subisse les conséquences néfastes. Le conte propose deux aspects du ressassement : son caractère malfaisant, puisque l'être humain commet toujours les mêmes erreurs, et son aspect positif, car il est possible de travailler sur soi-même et de changer la personne que l'on est. Ludwig est « guéri de la passion qui commençait à le prendre³⁹ » ; le lexique médical inscrit le rêve dans le discours savant, tandis que cette reconversion renvoie aussi aux cultures populaires. Ludwig n'est plus le même : la répétition attire l'attention sur les changements survenus grâce à

33 *Ibid.*, p. 71.

34 « [I]l scruta, instinctivement et par une vieille habitude d'enfance qu'il n'avait jamais perdue, les régions intérieures, endolories par les suites du duel et du souper, et il remarqua, non sans terreur, que la tache livide s'était prodigieusement accrue et qu'elle semblait annoncer une corruption prochaine », *idem*.

35 *Idem*.

36 *Ibid.*, p. 72. Italiques ajoutées. Les *exempla* puisent aussi dans le merveilleux.

37 Voir Schmitt, Jean-Claude, « Trente ans de recherche sur les *exempla* », *Cahiers du Centre de recherche historique*, n° 35, 2005. Source numérique : <https://journals.openedition.org/ccrh/3010>. Sur l'*exemplum* comme histoire illustrative et phénomène littéraire de son temps, voir Brémond, Claude et al., *L'exemplum*, Turnhout, Brepols, 1996.

38 *Idem*.

39 Honoré, Oscar, « Une Nuit d'Hoffmann », *Le Musée de la littérature et des arts*, *op. cit.*, p. 72. Sur les articulations des cultures savantes et populaires dans l'*exemplum*, voir Brémond, Claude et al., *L'exemplum*, *op. cit.*, p. 101-105.

l'intervention d'Hoffmann. Ce personnage est pour Ludwig une sorte de guide, comme il peut l'être pour l'écrivain : il indique une possibilité, mais c'est à l'écrivain de faire ses choix. Hoffmann propose une expérience immersive et personnelle à Ludwig et à tout écrivain, qui fait naître des réflexions d'ordre psychologique.

Retours, revenances et confrontations

La figure du revenant, ainsi que les retours et les répétitions qu'exhibe l'œuvre fantastique au niveau linguistique ou narratif, mènent à la mise en scène d'un conflit. Ce qui fait retour appartient simultanément à deux logiques, mettant à mal la pensée manichéenne. C'est un défi lancé à l'appréhension du monde par les sciences uniquement, qui oblige l'homme à se rendre compte de sa propre ambiguïté. Dès lors, le retour implique un face-à-face avec l'autre et avec soi-même. Le questionnement ontologique amené par le retour est vécu autant comme une intrusion inquiétante que comme un événement désiré, pressenti et même provoqué par l'homme. Il implique des confrontations empreintes de tensions, mais il s'agit d'un entrechoquement fécond. Les œuvres transforment les retours en moteurs de réflexion sur la double nature de l'homme.

Comme le revenant trouble la vie du vivant qu'il a connu, celui-ci voit sa vie et sa conscience envahies ; la hantise le rend double. Par le revenant, le vivant est attaché au passé et s'interroge sur ce qu'il porte en lui. Le vivant est aussi amené à faire des conjectures sur le futur puisque le revenant l'invite à voir ce qu'il pourrait devenir après sa propre mort. L'apparition du revenant provoque l'écartèlement de l'homme. Par là, la revenance dialogue avec le discours médical : la double nature correspond à une intuition exprimée par les mythes, les légendes et les traditions, que l'on veut attester scientifiquement. Les aliénistes reconnaissent en la réitération le symptôme d'un dérangement mental. Le ressassement révèle des dysfonctionnements psychopathologiques, comme dans le cas de Felina la Tigresse, qui paie son désir de vengeance par la répétition inconsciente du geste meurtrier rendant visible l'intériorité ébranlée. Le médecin de l'asile conclut que la mort de Linfernet n'était pas un suicide grâce à l'observation de cette répétition. Le conte de Rozan problématise la lutte de deux natures en un seul être dont il souligne l'altérité par son sexe, son exotisme, les fantasmes érotiques que suscite Felina (ce à quoi son nom fait aussi allusion), sa nature sauvage et son internement. Le retour perpétuel du même geste renvoie à un conflit intérieur qui dessine un rapport conflictuel entre l'homme et le monde ainsi que de l'homme à lui-même. Les retours et les revenances enchevêtrent les discours savants et populaires pour affirmer que l'autre n'est jamais radicalement autre.

Se construisant à partir de ses propres écritures antérieures, le fantastique crée un lien avec le système de renvois des périodiques. Des formules récurrentes, telles « On lit dans [titre] »,

« [titre] publie l'œuvre de [écrivain] » sont des manifestations du retour d'un périodique à l'intérieur d'un autre, qui ancrent le fantastique dans la sphère médiatique. Toutefois, ce qui fait retour est fragmentaire et entretient des liens avec d'autres textes dans son support d'accueil. Cette forme de retour se joint à l'esquisse du psychisme humain dans le fantastique, dans la mesure où elle montre comment l'homme intègre des éléments de son monde à son identité. Ressasser les mêmes histoires et les mêmes images s'exprime aussi sur la dimension conservatrice du fantastique, qui côtoie sa part de créativité. Se servant de clichés et de stéréotypes comme matrice efficace pour inventer des expressions nouvelles de l'intériorité, le fantastique pose des questions importantes sur l'identité et les processus mentaux d'une façon très convenue. Des choses vieilles prennent un habillage neuf puisque la presse ressuscite des croyances en les abordant par les sciences qui les reformulent, afin de rendre admissible l'extraordinaire. Le fantastique s'applique à réaliser le même objectif à travers la fiction, mais il souffre d'une double déconsidération : quand les sciences du psychisme se développent, le fantastique perd son rôle d'avant-garde. Les cultures savantes s'occupent des croyances, et la littérature doit leur céder une place.

Dans les œuvres fantastiques, des structures en miroir ou des mises en abyme prennent la valeur d'une prise de distance avec le discours savant qui, sous le Second Empire, privilégie les modèles linéaires de l'évolution de l'humanité (c'est le modèle des trois états d'Auguste Comte), de l'avancée scientifique ou de l'écoulement du temps. Les retours proposent une voie différente pour représenter la relation de l'homme au monde et à lui-même. Forts de l'idée qu'il faut se dédoubler pour se connaître, se confronter à soi-même, les textes font du retour un mécanisme décisif. Dans « Le Lièvre de mon grand-père » de Dumas père, le parler culturellement marqué dans le récit fait par l'aubergiste apparaît au début de l'histoire : « [M]on grand-père chassa tant, chassa tant, chassa tant, que le gibier commença de devenir rare, rare⁴⁰ ». Par l'unique apparition de cette reduplication, la phrase reçoit de l'importance. Cet hapax assume une fonction amplificatrice, attirant l'attention sur l'activité de la chasse d'une part, sur la diminution du nombre du gibier d'autre part. Une hiérarchie est suggérée : le chasseur se croit supérieur à sa proie, mais le lièvre montre que non seulement il lui échappe aux sens propre et figuré, mais qu'il se situe aussi à l'intérieur du chasseur. Le lièvre géant est l'expression d'une dislocation psychique. L'oralité et la veillée dans le cadre de laquelle l'histoire du lièvre est racontée convoque les contes de fées (on songe au frontispice des *Contes de ma mère l'Oye* de Perrault⁴¹). La porosité de l'écrit et de l'oral renvoie au fait que les cultures populaires et orales n'ont pas le même rapport aux retours et aux ressassements que les cultures savantes.

Dans « Le Revenant » de Bénédicte-Henry Révoil, la revenance est un événement annoncé. Une famille américaine rencontre le personnage de Dalton dans les profondeurs de la forêt

40 Dumas, Alexandre, *Le Lièvre de mon grand-père*, Bruxelles, Lebègue, Schnée et Cie, coll. « Hetzel », 1856, p. 47.

41 Voir Fig. 27.

canadienne et s'attache à ce personnage. Cultivé et poli, il étonne ses nouveaux amis par sa croyance ferme à la métempsycose et se dit affligé par une malédiction héréditaire qui tue tous les fils aînés de sa famille. Il conclut une sorte de pacte avec la femme : celui qui mourra en premier se montrera à l'autre. Sa revenance semble confirmer l'immortalité de l'âme, et être la réalisation de la promesse. Elle est préparée par des allusions au double et donne lieu à la représentation d'une conscience par la mise en résonance d'une croyance de l'éternel retour et la suggestion.

Au début du conte, l'Américain se moque des croyances folkloriques et affirme que ni le fantastique, ni le merveilleux ne l'impressionnent. Pourtant, capable d'évoquer des éléments typiques des cultures populaires liés à la manifestation du surnaturel (« il m'est arrivé de traverser un cimetière de campagne, au milieu de la nuit, sans éprouver le moindre frisson⁴² »), il se montre imbibé du folklore et paraît double. La revenance de Dalton fait basculer ses convictions, car il admet désormais l'existence d'une cause surnaturelle. La marque indélébile qu'il garde des événements pourrait suggérer un esprit dérangé, ce qui renvoie également à une double nature du personnage, à la fois fou et lucide. De plus, Dalton revient plusieurs fois chez la famille : à chaque retour, il y est de mieux en mieux intégré. Il s'impose d'abord physiquement, puis il pénètre dans l'intériorité des personnages : ainsi, l'Américain pense à Dalton en son absence. En passant par le retour, le texte travaille l'intériorisation et élabore un personnage qui recèle en lui des éléments incontrôlables. Cette présence à l'intérieur du moi finit par ressembler à une possession quand l'Américain avoue qu'il ne peut pas s'empêcher de penser au récit énigmatique de la malédiction de Dalton. Les horreurs se sont emparées de lui. L'imaginaire médical de la contagion côtoie l'imaginaire populaire de la possession diabolique ; la malédiction héréditaire enchevêtre le folklore et renoue avec l'aliénisme. Le sort de Dalton s'inscrit dans les cultures populaires et savantes ; cette double inscription fait écho au lieu où se manifeste sa revenance. En 1865, le Canada est sous domination britannique et se compose de plusieurs petites colonies indépendantes. Sa réalité géopolitique marquée par le morcellement se joint à la coprésence, sur le plan linguistique et culturel, des communautés anglophone et francophone. Il s'agit d'« un pays largement construit par les représentations médiatiques⁴³ », la presse œuvrant à l'invention et la construction d'un territoire appréhendé à travers une véritable « imagerie canadienne [...], tenace, stéréotypée, reproduite à grande échelle et mondialisée⁴⁴ ». La Grande-Bretagne contraste avec les espaces encore sauvages au Canada que traverse la famille. L'Américain est attentif à la double nature de l'environnement, et alterne les aspects positifs et négatifs dans une description où les oppositions sont juxtaposées :

La nuit était fort belle ; une brise un peu froide avait succédé au vent brûlant de la journée. Le lac,

42 Révoil, Bénédicte-Henry, « Le Revenant », *Le Siècle illustré*, 2 mai 1865, p. 2010.

43 Pinson, Guillaume, et Prévost, Maxime, « Introduction. Jules Verne avant et après Jules Verne », in Pinson, Guillaume, et Prévost, Maxime (dirs.), *Jules Verne et la culture médiatique*, op. cit., p. 6.

44 *Ibid.*, p. 7. Les périodiques lancent ainsi une circulation de clichés qui donnent aux retours perpétuels une dimension proprement médiatique.

aussi clair et aussi poli qu'une glace, r[e]flétait dans ses eaux les arbres du rivage, et les teintes multipliées de leur feuillage, déjà rougi par les premiers vents d'automne. La tranquillité de la nuit n'était guèr[e] troublée que par le cri sauvage de la chouette, que les lumières de notre embarcation allaient effrayer au fond des bois, ou bien par le joyeux refrain de quelques-unes de ces vieilles chansons françaises, si souvent répétées dans les solitudes du bas Canada, et dont Pierre Larroche connaissait tout le répertoire⁴⁵.

La froideur de la brise s'oppose à la chaleur du vent ; la tranquillité est interrompue par le cri de la chouette. Le Canada est à la fois un pays pittoresque (adjectif qui, quand il est pris au sens de « ce qui fait image ou cliché », renvoie également au retour perpétuel) et un pays dangereux pour l'homme, comme l'atteste le récit de Larroche sur un groupe de jeunes gens ayant espéré trouver un Eldorado et qui sont morts de froid et de faim. Le territoire et la condition de Dalton semblent entretenir un rapport étroit qui brouille la limite entre l'homme et le milieu, soulevant la question de la responsabilité du lieu de la revenance. La double identité du pays qui inclut aussi sa situation spécifique au milieu du siècle (l'intérieur du Canada est inaccessible en remontant les fleuves ; des colonies existent sur les côtes mais le cœur du territoire ne peut pas être atteint) apparaît comme une manière de penser l'exploration de la psyché, difficile d'accès. Avant sa revenance qui fait coïncider la vie et la mort, Dalton apparaissait déjà comme un être réunissant des traits incompatibles, soit comme prédisposé à la revenance. C'est un chasseur aguerri, mais aussi un philosophe cultivé : Dalton affectionne l'exercice physique et le travail de l'esprit. Vivant, il s'intéresse à la mort.

Le récit construit son modèle du psychisme avec des mécanismes liés au retour et au double. Il propose plusieurs récits dans le récit : tout se passe comme si le texte se multipliait en son intérieur. Il joue aussi avec le terme de « revenant » à travers le gérondif : « En revenant, nous changeâmes de route. Le temps était devenu incertain; les pluies retardaient souvent notre marche, et certain jour, grâce à une averse tombée dans la soirée, nous nous trouvâmes encore, à dix heures du soir, sur les eaux, à une distance de plus de quatre milles de l'endroit où nous comptions nous reposer⁴⁶ ». L'apparition du gérondif se situe dans le contexte d'un retournement de situation qui met en danger la famille. Par ailleurs, plus l'histoire avance, plus la famille semble attachée à la répétition, au retour (« Notre voyage se termina sans encombre, et nous rentrâmes heureux et bien portants dans notre cottage du Niagara, où, eu égard à nos travaux, nous eûmes bientôt cessé de penser à Dalton⁴⁷ »). Le texte souligne la corrélation entre le retour et l'élaboration d'un modèle de l'homme avec une dimension inconsciente qui le rend double. Dès lors, il propose une réflexion sur la suggestion, car le couple s'attend à la revenance. L'acceptation d'un possible retour de Dalton habite déjà les personnages qui se transforment quand ils sont confrontés à un événement pas encore avvenu. Le conte lie les retours à la mise en scène de personnages dont il met à mal l'unité.

45 Révoil, Bénédicte-Henry, « Le Revenant », *Le Siècle illustré, op. cit.*, p. 2011. On corrige « reflétait » [sic] et « guèrs » [sic].

46 *Idem.*

47 *Ibid.*, 5 mai 1865, p. 2018.

4.2 Repenser le double

Autonomisations

Figure fréquente dans les mythologies, profondément ancrée dans les cultures populaires⁴⁸, le double évolue avec les évolutions propres au Second Empire. Quand bien même il reste attaché à des formes d'apparition telles l'ombre ou le reflet dans le miroir⁴⁹, il joue le rôle d'un personnage à part entière et devient un objet scientifique à partir du milieu du siècle⁵⁰. Son nouveau statut exprime la force avec laquelle il s'impose dans les œuvres et manifeste son autonomie : son intériorisation s'articule à son individualisation.

Dans les années 1850 et 1860, le double relève aussi du discours savant, coexistant avec son imaginaire légendaire et folklorique. L'intuition d'une dualité irréductible dont souffre l'être humain, le dualisme âme/corps et l'impression de rémanence de l'animalité prennent une forme spécifique : l'expérience de la dualité est considérée comme une expérience moderne. Le spiritisme exprime la dualité de l'homme par le périsprit, intermédiaire entre les mondes matériel et immatériel. L'aliénisme s'empare également du double : trois concepts au cœur des réflexions médicales de l'époque, les hallucinations, les automatismes et l'hérédité, font du double un modèle de pensée scientifique. Baillarger s'efforce de « donner un fondement positif au phénomène pathologique et au thème fantastique du dédoublement de la personnalité⁵¹ ». Ces dédoublements sont de plus en plus étudiés à partir du mitan du siècle⁵². Pour Baillarger, le délirant a une double nature, étant incapable de maîtriser ses facultés intellectuelles. Un autre agit en lui ; la sensation d'une dualité vient de l'assujettissement à une puissance qui le fait chanceler entre automatismes et actes volontaires. Morel transpose et étend la domination du moi dans sa théorie de l'hérédité, dans la mesure où la folie s'ancre en l'homme dès sa naissance. Il contribue à penser le mal invisible et pourtant là, ce qui renforce la pertinence du modèle du double dans les sciences du psychisme. L'intérêt pour la psyché du criminel ou la théorie de l'évolution se combine aux traditions

48 Voir Troubetzkoy, Wladimir, « Présentation de la question. La figure du double », in Troubetzkoy, Wladimir (dir.), *La Figure du double*, Paris, Didier érudition, coll. « Questions comparatistes », 1995, p. 10.

49 Ariane Gélinas cite Elaine Parisien pour qui le double est surtout une ombre ou un reflet au XIX^e siècle, tandis qu'il s'autonomise et s'individualise jusqu'à devenir homme au siècle suivant (Gélinas, Ariane, « Identité trouble : manifestations littéraires du double », *Postures*, n° 14, 2011, p. 71-72). Son article envisage toutefois la littérature en général, pas le fantastique en particulier. Le corpus propose de nombreuses situations où la réflexion dans une surface lisse (miroir, eau...) ou l'apparition de silhouettes mystérieuses participe à la mise en place du double comme possibilité de représentation d'une caractéristique de l'être humain. Nonobstant, on constate également une tendance à l'autonomisation à partir du milieu du siècle, au sens où l'entend Jean Le Guennec : dans les textes, le double est capable d'occuper le même rang que le sujet (Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient dans le récit fantastique, 1800-1900*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2003, p. 218). Les œuvres fantastiques du Second Empire laissent donc entrevoir un processus d'autonomisation en train de se faire, créant un espace dynamique, propice à penser la psyché.

50 On consultera à ce sujet Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient*, op. cit., p. 219.

51 Ponnau, Gwenhaël, *La Folie*, op. cit., p. 16.

52 Voir Ellenberger, Henri, *Histoire de la Découverte de l'inconscient* [1970], Paris, Fayard, 1994. p. 156.

populaires dans des récits fantastiques comme *Lokis*. Le héros, le comte Szémioth, montre à quel point tout le monde est double et porte un masque en société pour cacher son penchant criminel et sa nature sauvage. Le dérangement mental oppose le malade à lui-même, renvoyant ainsi à un décalage. Lorsque le moi ne peut pas coïncider avec lui-même, le double pointe les aspects problématiques de l'identité par la lutte de deux penchants dans un seul et même être qui se superposent partiellement. Leur concurrence ne masque pas leur interdépendance, et c'est précisément l'aspect anxiogène du double : l'autre est indispensable pour la constitution et l'affirmation de l'identité. Il n'est ni totalement autre, ni entièrement malfaisant. La mégalomanie délirante, entité psychiatrique du XIX^e siècle, éclaire le questionnement ontologique qui en résulte : « [U]n plus vaste débat qui se dessine autour des problèmes d'identité et de subjectivité, d'usurpation et de projection, dans les rapports de la folie à l'Histoire, entre *être* et *s'imaginer être*, *se croire*, *prétendre à* et *se prendre pour*. Si bien que l'interrogation ne serait pas tant le classique *qui suis-je ?* mais plutôt : *suis-je bien celui pour qui je me prends ?*⁵³ ». Le déphasage qui décrit la relation entre les identités ou les états d'âme, esquissé dans les textes, implique les thèmes de la transformation et du passage. Ce que deviendra un individu est déjà présent en lui.

Aurélia de Gérard de Nerval exprime la condition paradoxale de l'homme, à la fois spectateur et acteur. Réunissant les dimensions spirituelle et corporelle, le protagoniste est abordé à travers le double attaché au légendaire et aux superstitions tout en prenant appui sur le discours médical en représentant des expériences pathologiques⁵⁴. Dans ce récit, « le Double devient [...] l'objet d'une interrogation morale et existentielle⁵⁵ ». Le double est lié à une pensée du décalage entre la vision et la réalité (« À un événement de la vie réelle [de l'auteur...] correspond un événement vu en vision, comme un double, une copie légèrement différente, décalée, se produisant à un niveau différent, celui que Nerval appelle le "monde des esprits"⁵⁶ »). Le double est une image de soi et un principe de composition puisque la dualité travaille le texte entier. L'autonomisation du double se montre par la présence d'un faisceau de doubles stylistiques et narratifs, formant une logique qui en sous-tend une autre, plus visible. Le double permet de valoriser l'aspect psychique des sciences occultes et des croyances. Le sujet ne peut pas être envisagé à travers l'opposition stricte entre l'extérieur et l'intérieur. Cela permet aussi de penser l'autonomisation du double : le simulacre gagne en indépendance et se retourne contre le sujet, bien qu'il ne puisse pas exister sans lui. L'apparition du double, souvent provoquée par un état mental particulier, met en place une pensée de l'inconscient d'une part, de la diminution de la volonté d'autre part (l'autre a une emprise sur le moi). Elle fait ressortir la nécessité de revoir la définition de l'homme moderne.

53 Murat, Laure, *L'homme qui se prenait pour Napoléon. Pour une histoire politique de la folie*, Paris, Gallimard, 2011, p. 164. Italiques dans l'original.

54 Voir Mizuno, Hisashi, « Corps et âme dans "Aurélia" de Gérard de Nerval », *Romantisme*, n° 127, 2005, p. 64-65.

55 *Ibid.*, p. 67.

56 James, Tony, *Vies Secondes*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », [1995] 1997, p. 140.

L'autonomisation du double se manifeste encore par sa capacité à devenir le « fantôme inquiétant de l'écriture⁵⁷ », se logeant à plusieurs niveaux dans le texte. Celui-ci est double, hanté par les discours de son temps : justement, le double peut se manifester à travers une croyance populaire mise en dialogue avec le discours psychiatrique, comme c'est le cas dans « L'Œil invisible » d'Erckmann-Chatrion, où la superstition selon laquelle voir son double annonce la mort est indissociable d'une pensée de la psyché ébranlée. Les doublures dans les textes sont liées au fantastique qui obéit à un « fonctionnement double [...] – populaire et légitimé⁵⁸ ». Voilà pourquoi la présence de plus d'une forme du double mène vers une pensée de la multiplicité⁵⁹ et fait du double comme structure et comme outil une figure stratégique, capable de revêtir des significations nouvelles.

La prise en charge de la narration

La question identitaire posée par les œuvres fantastiques peut s'originer dans une entité narrative problématique qui devient le moteur du double. Le narrateur met en avant que se connaître en se regardant suppose le dédoublement. Suite à un événement bouleversant, le narrateur-personnage (jouant deux rôles en même temps) est devenu autre. L'expérience personnelle a pour conséquence qu'il se prend lui-même comme objet de réflexion, qu'il se pense ; de cette manière, il devient double⁶⁰. Le narrateur comme déclencheur et porteur de la figure du double pense les articulations des cultures, constituant une interface entre le familier et sa réinvention.

La ressemblance entre l'écrivain et le narrateur passe par le partage de leurs caractéristiques qui rapproche les pôles de la réalité et de la fiction. Les deux semblent appartenir à deux mondes qui se mélangent ; la logique du support médiatique transparaît à travers la fiction qui contamine tous les espaces du périodique. Le narrateur est la création de l'écrivain, mais il lui échappe quand il surprend par son comportement. Son ambivalence remet en question la domination du double par son créateur ; la relation conflictuelle entre un individu et son double mène à l'élaboration d'une représentation de la part inconnue de l'homme. La proximité de l'écrivain et du narrateur engage la fiabilité de ce dernier parce que l'intention ludique de l'écrivain semble évidente. Le narrateur se comporte comme un marionnettiste qui tire les ficelles et sert de guide de lecture en même temps qu'il contribue à rendre les événements racontés et lui-même ambigus. Par ses duplications, le narrateur fait comprendre que l'identité n'est ni stable ni assurée. Tout se passe comme si le

57 Troubetzkoy, Wladimir, « Présentation de la question. La figure du double », in Troubetzkoy, Wladimir (dir.), *La Figure du double*, op. cit., p. 24.

58 Huftier, Arnaud, « Le pansémique et l'interconique. Le leurre des desseins germaniques d'Erckmann-Chatrion », in Lysøe, Éric (dir.), *Erckmann-Chatrion au carrefour du fantastique, suivi de "Histoires et contes fantastiques" par Émile Erckmann-Chatrion*, Strasbourg, Presses universitaires, coll. « Europes littéraires », 2004, p. 208.

59 Pierre Bayard précise que le double implique la présence de trois entités, le moi, l'autre et quelqu'un dans le moi. Bayard, Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1994, p. 47.

60 On lira notamment Kovacshazy, Cécile, « Les doubles au XIX^e siècle », *Québec français*, n° 173, 2014, p. 31.

narrateur était une figure fugitive, aux contours poreux ; cette même impression se dégage quand il passe le sceptre à un second narrateur. Alors, la voix narrative se dédouble : le narrateur principal devient copiste⁶¹, il reproduit le discours de son *alter ego*, parfois en y apportant des modifications. Le second narrateur s'adresse souvent en même temps au narrateur principal et aux lecteurs : la double énonciation, procédé de communication sur une scène de théâtre, quand elle prend place dans le cadre d'une prise de parole rappelant la veillée, montre que la réinvention de traditions attachées au folklore peut entretenir un rapport étroit avec le double à travers le narrateur.

Les figures de cire, dont on fait des usages scientifiques (étude du corps et des organes) et populaires (exhibition pour le divertissement) au XIX^e siècle, se situent aux limites de l'humain. Quand elles favorisent la confusion entre l'être vivant et sa reproduction, elles se constituent en son double. Dans « Les Bonshommes de cire » de Blaze de Bury, l'animation des figures de cire en grandeur naturelle pendant la période de foire tente d'explorer la psyché ébranlée du héros. La narration se caractérise par de nombreux dédoublements qui soulignent l'identité complexe du protagoniste ainsi que la capacité des cires à s'exprimer sur l'être humain : le premier narrateur de la première partie cède la parole au protagoniste qui devient le second narrateur. Celui-ci, un colonel, prétend que son ami Max Wrangel a vécu l'histoire qu'il raconte, alors que ce mensonge a pour but de se distancier des événements mystérieux et de la douleur en les attribuant à son double. Les figures de cire près desquelles il doit passer la nuit, faute de chambre libre dans une auberge, sont des doubles de personnalités célèbres, notamment de l'histoire de la France contemporaine. Ces personnalités et leurs doubles renvoient à l'expérience personnelle et traumatisante du héros, un colonel profondément marqué par les horreurs de la guerre. Les images cauchemardesques de la Révolution entrent en résonance avec la bataille de Solférino à laquelle le colonel a participé :

Marat, hideux, son horrible guenille autour des tempes, se retournait en gémissant dans sa baignoire. Charlotte Corday brandissait son couteau. Je voulus crier : impossible ! ma voix étranglée ne sortait pas, et, parmi cette infernale cacophonie, à travers ce tumulte où se confondaient tous les bruits d'une halle, d'un club, d'une ménagerie, dans ce tohu-bohu et ce pêle-mêle où la *Marseillaise* heurtait *Vive Henri IV* [...]⁶².

La nuit, les figures semblent s'animer ; ainsi, les angoisses du colonel remontent à la surface. Les doubles des personnalités historiques liées à la souffrance et à la mort, comme Louis XVI ou Charlotte Corday, font émerger la double nature du héros à travers les peurs inconscientes. Les évocations de son cerveau sont valorisées comme révélatrices de l'intériorité. Le champ notionnel du surnaturel que mobilise l'animation des cires s'enchevêtre au discours aliéniste : l'un apparaît comme le double de l'autre. Bien que l'événement ne soit « ni très-neuf [*sic*] ni très-

61 La littérature fantastique a l'habitude d'exploiter la portée symbolique de ce métier : Anselme du *Vase d'or* est copiste chez l'archiviste Lindhorst ; Goliadkine du *Double* de Dostoïevski est également copiste, tout comme Akaki Akakiévitch du « Manteau » de Gogol, dont le nom évoque déjà la réduplication par la suite des explosives et des voyelles.

62 Blaze de Bury, Henri de, « Les Bonshommes de cire », in *Les Bonshommes de cire*, Paris, Lévy, 1864, p. 63. Italiques dans l'original.

original [*sic*]⁶³ », le conte réinvente le thème de l'animation et transpose le mythe de Pygmalion sur le plan psychopathologique. Il met en scène la vérité personnelle du surnaturel créé par l'homme dont la psyché apparaît comme mystérieuse en raison de la « disposition purement *idiosyncrasique*⁶⁴ » des humains, qu'éclairent le légendaire et les sciences du psychisme.

« Histoire de l'homme au gant blanc » de Michel Berend agence autour du narrateur-personnage des situations où se manifeste la figure du double. Le conte relate le triste sort du comte Alfred de K..., ami du narrateur. Celui-ci est intrigué par l'étrange habitude du comte de ne jamais se servir de sa main droite qu'il garde soigneusement emprisonnée dans un gant blanc. Un étrange secret de famille semble planer sur le comte. La piste de la malédiction et celle de la maladie génétique coexistent jusqu'à la fin lorsque, la nuit de ses noces, le comte disparaît et son épouse devient folle. Même le médecin L..., interrogé par le narrateur, ne lève pas le voile du mystère. Le narrateur intradiégétique manifeste son caractère fuyant, qui semble préparer ses duplications, dès le début de l'œuvre en évoquant les « terribles expériences involontaires sur ma propre personne dont il a été question au chapitre précédent⁶⁵ ». Il traverse l'intégralité du recueil et lie le conte fantastique aux autres récits qui le composent ; c'est le fil rouge, mais il véhicule l'idée d'un dépassement et d'un débordement, concepts qui permettent de penser le double. Cette transgression fait du narrateur un être insaisissable, et renvoie à un état pathologique. Le même narrateur est présent dans l'intégralité du volume, ce qui le rapproche de l'écrivain. Berend prétend que le livre est né d'un défi : écrire un livre en quarante jours, en rédigeant un chapitre par jour. Ce mode de création contraignant rappelle les conditions de travail des écrivains-journalistes. Le narrateur apparaît aussi comme le double de l'écrivain par le savoir qu'il possède, mais cela seulement parce que le narrateur se dédouble en un narrateur du passé et un narrateur du présent. Alors que le narrateur n'est pas encore allé rendre visite au comte dans sa maison, il dispose d'informations précises : « On ne le voyait qu'à l'amphithéâtre, à l'hôpital et aux cours ; le reste de son temps il le passait chez lui, entouré de ses livres, de ses instruments et d'une assez lugubre collection de squelettes, qu'il avait préparés lui-même⁶⁶ ». Tandis que le narrateur du passé ne pouvait pas avoir connaissance de ces informations au moment où les événements ont eu lieu, le narrateur du présent possède le même savoir que l'écrivain. Le partage des connaissances rend l'écrivain double, car « [i]l y a deux *moi*, ou – ce qui revient au même – un *moi* incomplet, aliéné, parce qu'une partie de lui appartient à un autre⁶⁷ ». On a affaire à une interférence des dédoublements, car le double de l'écrivain est le narrateur omniscient dont le double est lui-même dans le passé⁶⁸. Le narrateur attire

63 *Ibid.*, p. 27.

64 *Ibid.*, p. 76. Italiques dans l'original.

65 Berend, Michel, « Histoire de l'homme au gant blanc », in *La Quarantaine*, Paris, Lacroix, 1865, p. 59.

66 *Ibid.*, p. 60.

67 Kovacsazy, Cécile, « Les doubles au XIX^e siècle », *Québec français*, *op. cit.*, p. 32. Italiques dans l'original.

68 Quand le narrateur fait semblant de ne pas connaître la suite des événements pour rendre l'histoire plus captivante, il se dédouble parce qu'il porte un masque en se mettant dans la position qu'il occupait plusieurs années

l'attention sur l'écart entre ses connaissances d'alors et d'aujourd'hui en parlant du domestique Johann : « Il va sans dire que j'appris plus tard seulement à si bien juger ce modèle des serviteurs, lequel, lors de ma première visite, me fit simplement l'effet d'une caricature hideuse⁶⁹ ». Le narrateur a évolué en raison du savoir acquis au fur et à mesure. Alors qu'il apparaît comme un représentant du positivisme au début du récit et s'efforce de trouver des explications scientifiques (le comte s'est mis en tête une idée fixe, le fou qui l'accuse de ne pas être humain est en délire), il finit par remettre en question ses convictions. Les croyances gagnent en crédit : « Lorsque, passant devant le comte, je fis mon entrée dans ce salon, je commençai franchement à regretter ma curiosité et à trouver que les superstitieux commérages de la taverne pouvaient bien n'être pas sans fondement⁷⁰ ». Son hésitation scinde le narrateur en deux. Lorsqu'il enchaîne les interrogations, il paraît déchiré parce qu'il suggère des pistes d'explication qu'il remet en question ensuite⁷¹. Il donne l'impression de porter en lui deux tendances qui s'expriment, et dont aucune ne parvient à prendre le dessus sur l'autre. Leur irréductibilité souligne la double nature du narrateur.

L'écrivain se reflète dans le narrateur, et le comte lui-même a des traits en commun avec lui. Petit à petit, le narrateur apparaît comme le double de son ami. Au début du récit, le narrateur insiste sur l'étrangeté du comte, ses habitudes incompréhensibles et son naturel sombre. Mais si « les spectres seuls⁷² » pénètrent chez le comte, alors le narrateur est un personnage pas moins énigmatique. Les deux sont jeunes, étudiants en médecine et amateurs de littérature (ce qui consolide le lien entre le narrateur et l'écrivain). Leurs camarades de classe prennent le comte pour le fils d'un vampire ; le narrateur manifeste également une dimension vampirique en exprimant son « désir de pénétrer ce mystérieux personnage⁷³ ». Le narrateur se transforme en être malfaisant parasitique. Pénétrer le comte signifie le rendre double parce qu'il est habité par un autre, mais cet autre lui ressemble déjà. L'autre en le comte qui n'est pas vraiment autre rend compte de la complexité de cette relation. Car le comte se niche dans la conscience du narrateur sous forme d'obsession : quand ce dernier le quitte, il se dit « guéri pour quelques jours⁷⁴ », comme si son ami était une obsession. En plus des allusions à une sorte de curiosité monomaniaque – les détails de l'affaire mystérieuse de la main gantée « ne [lui] sortaient pas de la tête⁷⁵ » –, le narrateur glisse

auparavant. Il redevient celui qu'il avait été dans le passé avec le savoir qu'il avait eu à ce moment-là, mais comme il parle depuis le présent, il s'agit d'un leurre : le narrateur ne peut pas effacer les souvenirs, ce pour quoi une relation complexe entre les deux narrateurs, à la fois séparés par le temps et liés par leur savoir, se dessine.

69 Berend, Michel, « Histoire de l'homme au gant blanc », in *La Quarantaine, op. cit.*, p. 72.

70 *Ibid.*, p. 73.

71 « Quel pouvait être ce secret terrible que je n'avais pas su approfondir et dont la révélation causait la mort ? Le comte avait donc eu raison de dire que cette mystérieuse main droite était un malheur et un désespoir ?... Mais comment ? [...] Était-elle atteinte simplement d'un mal extérieur, cutané ? Comment alors l'annonce ou la vue de cette affectation eût-elle pu produire des résultats si effrayants ?... », *ibid.*, p. 109.

72 *Ibid.*, p. 60.

73 *Ibid.*, p. 66.

74 *Ibid.*, p. 93.

75 *Ibid.*, p. 94.

dans la folie. La soif de savoir, qui le pousse à mener une enquête sur le comte, fait qu'il se considère comme l'émule de Faust, comme son double. Ce côté diabolique coexiste avec une image qui y paraît diamétralement opposée, mais ils ont tous les deux leur origine dans la volonté de libérer la main emprisonnée. Le narrateur se comporte comme un amoureux envers son ami à qui il fait « la *cour*⁷⁶ ». À la fois bon et gentil, éminemment double, le narrateur met en place l'hybridation des identités et des discours. Le récit, qui repose entièrement sur lui, combine les duplications et fait ainsi un pas vers une pensée de la multiplicité des facettes de l'identité.

Le moi insituable

De la remise en question de l'unité et de l'unicité de l'homme résulte l'impression d'un moi dispersé. Le sujet constitue son identité par la confrontation à l'autre avec qui il partage des caractéristiques. Cette relation concerne souvent plus de deux personnages, ce pour quoi un filet complexe de liens semble exister qui pense la désintégration du sujet. L'enjeu de la fragmentation élargit le concept du double. La question de la multiplicité du moi se pose. Lorsque l'individu est tiraillé entre sa propre volonté et le sens du devoir ou les convenances sociales, il est comme scindé en deux, ce qui exprime son emprisonnement. Son moi se conforme et veut s'affranchir en même temps, mettant en scène un clivage psychologique. L'individu aux prises avec la société propose une réflexion sur la pression sociale qui sollicite le discours médical. Le héros du conte « Le Baiser d'un cadavre » de Camille Périer se sent tiraillé entre les obligations qu'implique son rôle de fils et d'héritier, et son amour pour son épouse défunte qui le fait accomplir des actes relevant d'une logique superstitieuse, selon sa mère. Cette dualité, causée par les restrictions imposées par la société bourgeoise, crée une ambiance de tension et fonctionne comme moteur de la revenance. La morte emmène son bien-aimé qui se divise en un corps mort qui reste sur terre, et une âme qui s'envole avec elle. Le héros vit à la fois dans le royaume des morts et dans celui des vivants, et cela dès le moment où il s'enferme avec le portrait d'Elmée parce que son comportement n'est pas toléré par sa mère et par la société. Le double peut donc être une stratégie pour le moi qui se dissémine pour s'assurer une forme de survie, voire d'immortalité. Quand le moi a plusieurs doubles, quelque chose de lui ne se perd jamais, et c'est justement en raison de cette dispersion que le moi paraît se dérober.

Dans « Mon ami Hermann », publié par Lucien Prévost-Paradol, le moi insituable, pensé à travers le double, problématise la responsabilité juridique et morale. Ce conte fantastique raconte le cas étrange d'Hermann qui, dès sa naissance, s'endort invariablement au coucher du soleil. Pendant son sommeil, son *alter ego* William Parker vivant en Australie est éveillé. Tandis qu'Hermann est

76 *Ibid.*, p. 66. Italiques dans l'original.

poli, gentil et bien éduqué, Parker est un criminel. Lorsque Parker est jugé pour meurtre, et exécuté, Hermann meurt en même temps que lui. Les deux personnages sont liés bien qu'ils vivent à deux endroits différents. Dès l'incipit, l'ancrage d'Hermann est rendu impossible par l'occultation du lieu où il habite : la ville d'X*** que personne ne trouvera jamais – car telle est la volonté du narrateur qui veut protéger son ami – ne permet pas de situer le héros dont le double vit dans un pays très éloigné, à la fois réel et irréel. L'éloignement spatial est la cause de leur déphasage, car Hermann et son double ne vivent pas sur le même hémisphère. Il renvoie à l'écart moral entre les personnages.

Hermann mène une vie solitaire. Sa condition le met à l'écart de la société à laquelle il essaie de s'intégrer en participant à des événements comme des bals auxquels il « communiquait si adroitement quelque chose de sa propre grâce et de sa propre souplesse [à sa compagne]⁷⁷ ». Les limites des corps des danseurs semblent floues ; Hermann paraît se dépasser lui-même en conférant à la danseuse des caractéristiques de ses mouvements. Ainsi, il étend son être jusqu'à un autre personnage. Cette pénétration qui, dans le cadre de la danse, paraît admirable, est de nature vampirique dans le cas de Parker. Il prend possession d'Hermann pendant son sommeil : ses rêves, si logiques et consécutifs qu'il se demande s'il s'agit bien de rêves, ressemblent à la vie. La nuit, Hermann est envahi par l'existence de l'autre avec qui il partage son âme (« je vis tour à tour des deux côtés et je ne saurais douter, bien que ma raison en soit étrangement blessée, que mon âme n'anime successivement deux corps et ne mène ainsi de front deux existences⁷⁸ »). Hermann a deux existences, et malgré les différences, elles se ressemblent : « [L]'une se passe ici avec vous et avec nos amis, l'autre bien loin d'ici, avec des hommes que je connais aussi bien que vous, à qui je parle comme je vous parle et qui me traitent de fou, comme vous allez le faire, quand je fais allusion à une autre existence que celle que je passe avec eux⁷⁹ ». Le cycle du soleil ne marque pas une limite absolue entre les deux vies ; par ailleurs, la mise à mal du repère temporel transparaît déjà dans la description de la danse d'Hermann qui fait que les jeunes femmes donneraient tout « pour valser avec Hermann jusqu'au jugement dernier, et encore un peu de temps après⁸⁰ ». Le moi ne s'inscrit plus dans une seule logique temporelle ; la publication du conte au feuilleton met en avant le caractère problématique du temps par la contamination de deux logiques temporelles coprésentes dans le périodique. Comme son sommeil ressemble à la mort, l'écoulement du temps est mis à mal. L'état entre la vie et la mort pose la question de savoir quand le moi cesse d'exister.

Hermann a honte des méfaits de Parker et aimerait tenir loin de lui cette part de son moi. Parker contrebalance le bien que fait Hermann par le mal : l'un ne peut pas exister sans l'autre puisque, ensemble, ils maintiennent un équilibre⁸¹. Hermann se déclare incapable de se

77 Prévost-Paradol, Lucien (H. Lugner), « Mon ami Hermann », *Journal des Débats*, 26 novembre 1858, p. 1.

78 *Idem*.

79 *Idem*.

80 *Idem*.

81 « Toutes ces qualités qui m'élèvent et qui m'ornent ici, je les expie là-bas par les vices contraires ; la nature, qui

méconnaître, ce qui cause son chagrin. Le narrateur ne comprend d'abord pas cette affliction puisqu'il pense qu'il lui sera bénéfique de se débarrasser de sa mauvaise moitié. Or, l'un ne peut pas vivre sans l'autre parce qu'ils ne font qu'un. L'intégration des oppositions dans un système où elles fonctionnent ensemble caractérise aussi la théorie philosophique élaborée par Hermann. Elle propose une synthèse de plusieurs domaines et rend manifeste la supériorité d'Hermann (« Il exposait si bien ses idées, il passait si bien de l'une à l'autre, et les cousait si bien toutes ensemble ; il mêlait avec tant d'art la médecine, la métaphysique, l'électricité, la psychologie, l'histoire, la météorologie, la morale et tout le reste des sciences divines et humaines⁸² »). La théorie fait écho à la double nature d'Hermann qui paraît avoir élaboré son système philosophique à son image. Le dialogue des disciplines populaires, savantes et entre les deux cultures reflète la complexité de l'identité du héros. Celle-ci passe par des allusions à une ressemblance entre Hermann et le narrateur, qui apparaît comme son double à certains égards. Quand le narrateur explique l'impossibilité d'une double existence, il propose un exposé fort d'un système de pensée hétéroclite qui ressemble en quelques points à celui d'Hermann qui entretient deux relations de double, dispersant des éléments constitutifs de son identité. Même après la mort d'Hermann, le narrateur ne l'oublie pas. Son ami existe à travers le souvenir et vit en le narrateur qui paraît presque possédé. Il commence à ressembler à un fou (« [Hermann] paraissait de plus en plus calme à mesure que je m'échauffais dans mes démonstrations ; si bien qu'en arrivant à sa porte, c'était lui qu'on eût pris pour l'homme sensé et moi pour le visionnaire⁸³ ») et Hermann est aussi pris pour tel.

La réponse à la question de savoir où commence et où s'arrête le moi est urgente à trouver lorsqu'il s'agit d'un crime. La responsabilité d'Hermann est engagée, mais son irrésolution témoigne d'une division interne : autant il déteste sa vie en tant que Parker, autant il aime celle en tant qu'Hermann. Les autorités convoquées pour juger Parker montrent à quel point la situation est délicate : l'avocat Hangthemall, aussi intransigeant que l'annonce son patronyme, s'oppose à un acquittement pour cause de folie, et souhaite que son verdict serve d'exemple. Le conte met en valeur l'ambiguïté de la condition d'Hermann qui peut être confondue avec le dérangement mental en même temps qu'elle semble caractéristique de l'homme :

Après tout, me disais-je avec un peu plus de résignation, ne sommes-nous pas, tout tant que nous sommes, un bizarre composé d'Hermann et de Parker ? La partie noble de notre nature peut-elle se séparer de nos parties inférieures et grossières, et ne portons-nous pas en nous une guerre civile où Hermann et Parker tentent tour à tour la fortune et mènent tour à tour notre destinée ? Aujourd'hui nous sommes Hermann, et demain Parker, quelquefois tous les deux ensemble, tant les motifs de nos actions sont mêlés et mobiles, tant nous sommes ondoyans [*sic*] et divers, tant le bien et le mal s'enchevêtrent profondément dans notre âme⁸⁴.

Le narrateur reprend les discours médicaux et sociaux sur l'atavisme du criminel, le retour

m'a comblé ici de ses bénédictions, s'est plu là-bas à me maudire », *ibid.*, p. 2.

82 *Ibid.*, p. 1.

83 *Ibid.*, p. 2.

84 *Idem.*

aux origines animales et aux bas instincts. Il part d'une intuition d'ambivalence de l'être humain et la dynamise par le concept de la guerre qui attire l'attention sur l'instabilité de l'identité. Hermann et Parker se transforment en métaphore de la dualité de l'homme. L'identité des personnages se disperse et devient impossible à être pensée comme étant couplée à un seul corps. Parlant à la première personne du pluriel, le narrateur s'inclut lui-même dans ses propos : comme Hermann, il est double. L'écrivain lui-même se dédouble en rapprochant les pôles de la réalité et de la fiction par le pseudonyme de H. Lugner⁸⁵. Le moi insituable, représenté par les dédoublements confinés à la multiplicité, s'interroge sur la fatalité. Les limites au pouvoir d'influence sur l'identité s'articulent au destin qui problématise la condamnation par la justice. En un temps où médecins et juges échangent et les premiers influencent les décisions des seconds, l'homme est pensé comme éminemment pluriel, proposant de reconsidérer sa définition.

4.3 Renouvellements

Double, diversité et changement

La reprise de discours et de productions culturelles et scientifiques dans les œuvres fantastiques constitue un geste de réappropriation qui caractérise leur poétique. Le fantastique fait des modifications et des déformations du double un mécanisme spécifique à son orientation psychologique : l'insistance que suggèrent les formes du double enclenche la réflexion sur l'homme. Le renouvellement à partir du double devient une voie vers la connaissance de soi. C'est un geste significatif, dans le sens où le fantastique reste très attaché aux clichés continuellement réaffirmés. Il s'agit d'un renouvellement dans la constance et de l'introduction d'une différence discrète. La reprise est aussi le premier pas vers le fantastique.

Le double est nécessaire pour aborder le réel, mais les transformations rapides du monde font que le double est chargé de la mission de dialoguer avec l'actualité. Il peut figurer l'aliénation mentale, étant l'une des possibilités d'expression dont disposent les écrivains. L'effet hypnotique de la répétition se transforme en pensée originale du fonctionnement de la psyché par la coprésence du discours médical et du folklore ; la répétition participe à l'implantation dans la conscience, puis au passage au stade inconscient. La perpétuation dans la différence veut offrir une échappatoire à la répétition perçue comme une fatalité. Dans la seconde moitié du siècle, lorsque la photographie se démocratise, la répétition est même associée à une perte de substance. D'un côté, le double

85 Ce nom pourrait être un jeu sur le mot allemand « Lügner », signifiant « menteur ». L'initiale « H » rapproche l'écrivain d'Hermann.

« atténuée la valeur de l'original⁸⁶ » car « la répétition donne dans la dérision⁸⁷ » ; de l'autre, la ressemblance parfaite des photographies semble permettre de tout savoir sur l'homme. Mais la copie exacerbe le réel, l'exagère et le dénature⁸⁸. La production de la différence par la reprise prend place dans le cadre d'une pensée du développement : la théorie de la dégénérescence par exemple envisage un processus d'aggravation des tares héréditaires de génération en génération. Une relation de filiation peut produire de la ressemblance avec des différences. La filiation implique la naissance d'un nouvel être, mais chacun est le reflet de ses parents. Cela pose la question de la pertinence du concept d'« individu ». Dans les textes fantastiques, la reprise des figures légendaires et folkloriques implique leur renouveau. La modification des types figés change le regard sur ceux-ci et fait réfléchir à leurs limites.

Le conte « Fantasmagorie » montre comment plusieurs formes du double se combinent pour le réinventer. Il interroge le processus de création littéraire et l'élaboration de savoirs sur la psyché par l'usage créatif du *Doppelgänger* et du plagiat. L'œuvre raconte l'« aventure incroyable, fantastique, fabuleuse et cependant véridique⁸⁹ » du narrateur anonyme qui se confond avec l'écrivain, confusion préparée dans le paratexte où ce dernier s'adresse à un ami dont il sollicite l'avis sur les événements. Un soir, le narrateur rencontre inopinément son double : « [J]'aperçus, de l'autre côté du trottoir un jeune homme de ma taille et de ma tournure, qui, sans affectation apparente, suivait invariablement ma route et semblait même régler son pas sur le mien. Je ne m'en inquiétai guère, et nous continuâmes à marcher, moi du côté des numéros pairs, lui des numéros impairs, en suivant tous deux une ligne identiquement parallèle⁹⁰ ». À première vue, la ressemblance des deux jeunes hommes est parfaite, et l'étrange sosie paraît annoncer le malheur, car la peur s'empare du narrateur. Néanmoins, le sosie imite moins le narrateur qu'il ne s'écarte de lui par des détails pour ensuite le dépasser, reléguant le narrateur au rôle d'imitateur inférieur à son double. Le narrateur se sent « non pas suivi, mais accompagné avec acharnement⁹¹ ». Le verbe « suivre » semble supposer une relation hiérarchique dans laquelle le narrateur serait celui qui impose la vitesse de la marche et occuperait une position supérieure. L'accompagnement en revanche met le narrateur et son double sur un plan d'égalité ; l'acharnement dont fait preuve son double – anonyme aussi – lui confère toutefois une puissance qui fait défaut au narrateur. La domination s'est annoncée dès le début par des écarts minimes : ainsi, la trajectoire parallèle montre que le double ne vise pas à coïncider avec lui. Le double instaure une relation de décalage entre lui

86 Grivel, Charles, « Champfleury : l'invention du réalisme photographique », in Bonnet, Gilles (dir.), *Champfleury Écrivain-chercheur*, Paris, Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences. Époque moderne et contemporaine », 2006, p. 67.

87 *Idem.*

88 *Ibid.*, p. 71.

89 Rochefort, Henri de (Henri de Luçai), « Fantasmagorie », *Le Mousquetaire*, 1^{er} février 1854, p. 2.

90 *Idem.*

91 *Idem.*

et le narrateur, soulignée par le fait qu'ils prennent la même direction mais marchent sur des trottoirs opposés. Le conte met en scène une évolution du double qui gagne en force.

Avec l'apparition du double, le narrateur paraît ressentir la nécessité d'affirmer son identité et sa présence. Cela se voit par la répétition d'adjectifs et de pronoms possessifs à la première personne du singulier. L'insouciance initiale disparaît quand le narrateur ne sait plus qui a le dessus en se demandant « quel était celui des deux qui suivait l'autre⁹² ». Il semble penser qu'une identité – dans le sens de mêmété – complète ne peut pas exister : c'est alors lui-même qui fait apparaître une relation marquée par la lutte. Cette pensée concurrentielle est responsable de l'articulation d'une perte d'identité et de l'écriture : « [Q]ue devins-je en reconnaissant sur lui des vêtements [*sic*] en tout semblables aux miens : même paletot bleu, même pantalon gris, même chapeau retroussé des bords. – C'était un plagiat complet. – Je me crus en pleines *Pilules du Diable*. À peine eus-je la force de me réciter ce fameux hémistiché de Jules Janin : *O imitatores, servum pecus*⁹³ !... ». Le rapprochement de l'humain et de la fiction par l'application du terme de « plagiat » à un personnage se configure en relation prismatique : le narrateur appréhende sa situation à travers les arts de la scène d'abord⁹⁴, la littérature ensuite. Cependant, l'auteur de la citation n'est pas Janin, mais Horace. Toutefois, l'avancée de l'aventure fantastique paraît justement assurée par la figure du double d'une part, les inspirations puisées dans les arts et reprises sans approfondissement d'autre part. Lorsque le double du narrateur entre dans sa maison, il poursuit la lecture du narrateur des *Voix intérieures*. Le conte ne précise pas que cet ouvrage est un recueil de poésies, publié par Victor Hugo en 1837. Une fois de plus, l'origine d'une reprise est occultée. Cette référence est aussi liée au questionnement ontologique à travers le double. Car le poète introduit la figure d'Olympio, son double. Dans ce recueil, « le moi dans le poème, le moi qui parle et qui parle de lui, se fonde perpétuellement sur sa propre impossibilité [...] si semblable à tous les autres – car nous ne va pas sans tous –, ce moi ne saurait, en fin de compte, se constituer comme sujet du discours, s'il n'est pas, aussi, différent et irréductible en sa différence⁹⁵ ». Le risque de l'imitation est d'oublier les sources des informations dans lesquels chacun semble pouvoir puiser librement. Le double devient dans ce conte le sauveur du narrateur. Même si le double a des traits effrayants et déstabilise le narrateur qui l'appelle son « fantôme⁹⁶ » et avec qui il se confond (« je le vis, ou plutôt je me vis⁹⁷ »), il lui sauve la vie. Comme le double est entré dans la maison du narrateur, et ce dernier a passé la nuit dans la maison en face, il n'a pas été tué lorsque, cette même nuit, le toit de sa maison s'est effondré.

92 *Idem*.

93 *Idem*. Italiques dans l'original.

94 *Les Pilules du Diable* est un spectacle dont la première représentation date de 1839.

95 Albouy, Pierre, « Hugo, ou le Je éclaté », *Romantisme*, n° 1, 1971, p. 54.

96 Rochefort, Henri de (Henri de Luçai), « Fantasmagorie », *Le Mousquetaire*, *op. cit.*, p. 2.

97 *Idem*.

La présence d'éléments traditionnels accompagnant la figure du double, comme la peur qu'elle suscite ou son apparition nocturne, entre en résonance avec le changement qui en naît. Le double peut aussi être une figure positive. Le narrateur invite à reconsidérer les créatures populaires à la fin du conte puisque les « spectres nocturnes⁹⁸ » méritent la reconnaissance. Le double se renouvelle en exhibant une facette inhabituelle et fait comprendre que le narrateur passe d'un état d'âme à l'autre. Son évolution l'amène à se comporter comme son double à qui il reprochait l'imitation, puisque le narrateur prend « le rôle d'agresseur⁹⁹ » pour rendre la pareille à son double. Quand le narrateur s'installe dans une maison en face de la sienne, il se comporte comme un intrus, accédant à un lieu qui ne lui appartient pas. Son regard plonge au fond de la chambre qui fonctionne comme une métaphore de l'espace intérieur du personnage. Le narrateur regarde en lui-même tout en pensant regarder l'autre ; à travers son double, une « révolution¹⁰⁰ » se déclenche en lui. Ce processus intérieur violent montre que l'autre met en danger son intégrité psychique, et sauve sa vie. La rencontre du double gagne ainsi en complexité : le narrateur a beaucoup de noms pour son double (sosie, fantôme, apparition, portrait...). Si l'œuvre fantastique confère au double des traits fréquemment repris dans la littérature, elle en fait aussi une figure qui initie des réflexions sur la déstabilisation du moi. La croyance en le double portant malheur est transposée sur le plan psychologique en mettant l'accent sur la manière dont les dédoublements sont liés à l'élaboration de connaissances de l'être humain.

Le cas des existences antérieures articule également une expression du double au questionnement ontologique à travers le renouvellement. Le double du passé influence le personnage du présent qui, de son côté, entre en communication avec lui et jette une nouvelle lumière sur lui. En même temps, sa propre identité apparaît sous un nouveau jour. Le double mental renvoie à un rapport émotionnel, à un lien psychologique fort, entre lui et le personnage. Leur lien peut être suggéré à travers la ressemblance des noms, comme c'est le cas dans *Callirhoé* de Maurice Sand : Marc s'appelait alors Markek, et la Margareth de l'Antiquité est Marguerite. Ces liens à travers le temps, combinés aux liens affectifs, impliquent des enjeux ontologiques. Sous le Second Empire, la réincarnation (terme forgé par Allan Kardec) et ses concepts proches fascinent les contemporains car ils posent la question de la préservation de l'identité, et peuvent mobiliser des concepts relevant du discours scientifique et médical (comme la transmission), ainsi que solliciter des discours populaires. Le conte « Révélation d'une vie antérieure¹⁰¹ » d'E. Danin reprend l'idée d'un cycle de renaissances, présente également dans la doctrine spirite, et souligne comment les différences dans la répétition influencent l'intériorité et le destin des personnages. Le narrateur et

98 *Idem.*

99 *Idem.*

100 *Idem.*

101 Dans la première livraison, le titre lit « intérieure », erreur rectifiée dans la livraison suivante.

protagoniste de l'œuvre est sujet à des absences :

Marchant dans une rue remplie de monde, par exemple, en parfaite santé, toutes mes facultés merveilleusement équilibrées, je perds soudainement le sens de tout ce qui m'entoure. Je vois, j'entends, mais il me semble que je suis invisible à l'endroit où je me trouve et transporté dans un autre lieu où je suis visible. Je sais tout ce qui se passe autour de moi, mais je sens que je suis séparé des êtres que je vois agir, et que, magnétiquement parlant, tous les liens qui m'attachaient à eux sont rompus¹⁰².

Ces états seconds s'expliquent lorsque le narrateur rencontre Marguerite, qui a perdu l'amour de sa vie avant les noces. Des similitudes entre Rodolphe et le narrateur la convainquent de la réincarnation ; le narrateur y croit aussi. Néanmoins, il choisit de valoriser son identité du présent et refuse d'épouser Marguerite, qui meurt de chagrin, ce que le narrateur ressent à distance. Les absences éloignent le narrateur de son monde pour le faire entr'apercevoir la vie de son double du passé. Les deux vies paraissent complémentaires et se superposent ; il s'agit d'une relation de décalage car l'absence n'est que partielle. Une partie du narrateur reste dans le présent (il continue de voir et d'entendre) tandis qu'une autre partie voyage. Le magnétisme se construit aussi autour d'une conception de l'homme comme être double. Il provoque une sorte de dédoublement du sujet puisque, durant l'état de conscience modifié, il détient un savoir auquel il n'a pas accès en état de veille. Le somnambule prend une personnalité nouvelle et se comporte comme un autre soi-même, posant par là la question du savoir que l'on peut avoir sur soi, c'est-à-dire de la possibilité de se gouverner et de se connaître. La perturbation du rapport de soi à soi ainsi que les sentiments d'insécurité et d'angoisse alimentent le côté spectaculaire de la pratique magnétique.

Pour le narrateur, son double antérieur est la source d'un déséquilibre vécu sur le mode de l'intrusion. Des pensées qui ne lui appartiennent pas lui parviennent ; elles ne sont pas nées en lui mais il les porte en lui. Dominé par son autre moi, il se sent possédé et vit dans un entre-deux : « [L]entement et comme à regret, mon âme errante semble revenir, les anneaux de la chaîne magnétique qui m'attache à la vie réelle se renouent un à un, et je reprends le cours habituel de mes occupations, mais non sans un sentiment de tristesse insurmontable¹⁰³ ». Le retour de son âme lui fait ressentir des émotions qui paraissent être celles de son double, et que le narrateur intègre dans sa vie. La tristesse causée par le rapprochement avec le moi antérieur change la façon dont le narrateur mène sa vie et se situe dans le présent. Il a besoin de liens avec d'autres êtres humains ; c'est un personnage que l'on voit souvent entouré d'autres personnages ou dans une foule. Même dans le présent, le narrateur se considère par rapport à autrui. Il a également recours à la littérature (« Des sensations semblables forment le fondement d'une histoire racontée dans un livre¹⁰⁴ »), mais la référence est obscure. Comme dans le conte d'Henri de Rochefort, le narrateur propose un renvoi tronqué, dépourvu d'explications. L'ouvrage projette son caractère énigmatique sur le narrateur,

102 Danin, E., « Révélation d'une vie antérieure », *Abeille impériale*, 15 octobre 1854, p. 177.

103 *Idem*.

104 *Idem*.

dont l'identité pose aussi problème. L'auteur n'étant pas cité, le statut du livre restant incertain, la référence littéraire tente de penser les conséquences de la relation étroite entre le narrateur et son double. Le livre a apporté du réconfort au narrateur, qui se sent désormais moins seul et qui prétend même que son expérience n'est pas une exception. Les nombreux points communs entre le narrateur et Rodolphe, comme la voix (« quand vous parlez, je crois entendre un ami¹⁰⁵ ») et la physionomie (« vous avez exactement la même expression de physionomie¹⁰⁶ ») montrent que Rodolphe est un double particulier. C'est l'une des réalisations du moi du narrateur qui ne peuvent pas habiter le même monde en même temps, car le narrateur est né au moment où Rodolphe est mort. Le double ne menace pas la vie du narrateur, mais ce dernier cause du chagrin à Marguerite qui ne survit pas lorsque, une seconde fois, elle ne peut épouser l'homme qu'elle aime. Le narrateur, « revenu à la vie sous une autre forme¹⁰⁷ », est le résultat d'une promesse de revenance faite par Rodolphe à Marguerite. Cette promesse, ainsi que la croyance en le malheur que cause un rite de passage non accompli, relèvent des cultures populaires. Mais l'œuvre conçoit l'identité comme « une structure et un processus, une mémoire et un projet, une réalité et une virtualité¹⁰⁸ ». Si chacun a son double mais ne s'en rend compte que par moments, alors il semble difficile de capter toutes les facettes de l'identité par une seule tentative de l'exprimer. L'identité demande que l'on ne cesse de s'interroger sur elle en reprenant des figures et des enjeux pour aboutir à des connaissances nouvelles.

Bien que le narrateur sache que son double est une part de lui, un choix semble s'imposer. Marguerite, qui ne peut pas oublier son amant et vit entre le passé et le présent, souffre tant que sa raison paraît égarée. Elle considère que son âme n'a pas vieilli, et attend le narrateur dans sa robe de mariée. Le narrateur ressent certes « un souvenir puissant, quoique confus, d'avoir adoré ces traits majestueux à une époque plus reculée, un sentiment de tristesse passionnée, un désir de [s]'élancer vers elle¹⁰⁹ » ; hélas, il est déjà fiancé. Il ne nie pas les souvenirs et souhaite qu'ils restent parce qu'ils complètent son identité du présent. Mais l'amour selon lui est mortel : il valorise la possibilité de faire des choix et de ne pas se laisser imposer son épouse. L'homme est-il aimé pour la personne qu'il est ou pour celle qu'il a été ? Ce problème est affronté par le dédoublement à travers la saisie fictionnelle des expériences. L'affirmation d'une identité procède de compromis et d'un mélange entre libertés et obligations. Le conte interroge la transmission et ses limites qui met le personnage en quête de soi : la prise de connaissance de la double nature initie l'esquisse d'un modèle de l'être humain qui défie le binarisme moi/autre, et dont l'identité paraît comme la négociation perpétuelle de ce qui se répète et de ce qui est créé.

105 *Ibid.*, 30 octobre 1854, p. 193.

106 *Idem.*

107 *Ibid.*, p. 194.

108 Costalat-Founeau, Anne-Marie, et Lipiansky, Edmond Marc, « Le sujet retrouvé », *Connexions*, n° 899, 2008, p. 7.

109 Danin, E., « Révélation d'une vie antérieure », *Abeille impériale*, *op. cit.*, p. 194.

Effets de spirale

La spirale est une structure se caractérisant par son mouvement spécifique qui la distingue du cercle, lié à la répétition, et de la droite, associée à une direction et à une évolution. Le double mouvement du fantastique, qui reprend les cultures savantes et populaires en introduisant de nouveaux enjeux¹¹⁰, s'engage dans une logique de spirale puisque les discours repris continuent de circuler sous une forme transformée et ne cessent d'être récupérés et modifiés. D'un côté, la spirale est ouverte et peut penser l'épanouissement progressif : donnant du relief au cercle, elle perce vers le haut et devient ainsi un concept stimulant dans le fantastique pour figurer l'évolution du personnage. Lorsque l'œuvre adopte une narration en spirale, elle met en scène le retour du personnage suite à des événements qui ont troublé son psychisme ou lui ont fait découvrir une part inconnue de lui-même. La spirale est aussi une façon d'envisager la manière dont l'être humain acquiert des connaissances : en adoptant une approche en spirale, il revient sur les enjeux et progresse en se rappelant ce qu'il sait déjà. C'est un concept apte à penser l'expansion et la dynamique. Toutefois, la spirale est aussi propre à évoquer l'enfermement et la maladie mentale. Par son mouvement, elle entraîne dans les profondeurs et illustre le glissement dans l'égarement de l'esprit. Le tourment intérieur, notamment l'obsession et la répétition compulsive, suscite l'imaginaire de la spirale. Sous le Second Empire, la dégénérescence et la spirale semblent aller particulièrement bien ensemble, car d'une part, cette dernière représente la transformation psychologique d'une façon suggestive, et d'autre part, elle figure l'entraînement ou l'aspiration¹¹¹ évoquant l'enfermement dans un déterminisme. L'absence de volonté, l'impuissance de l'homme à influencer sur tous les éléments de sa vie font que la structure de la spirale interagit avec des représentations de l'homme, proposées par les aliénistes. La spirale, qui avance en tournant, crée une profondeur dans le texte. Le fantastique qui procède aussi à la déformation de l'espace¹¹², confère au connu une profondeur inconnue. Gérard de Nerval associe les composantes intertextuelle et psychologique de la spirale dans *Aurélia* qui se construit par la transformation de trois grandes inspirations, Apulée, Dante et Swedenborg. La variation sur ces modèles mène à leur amplification¹¹³ dans l'œuvre où la réinvention des sources fait émerger une sorte de spirale de

110 Voir Bozzetto, Roger, « Le pourquoi d'un pluriel », *Europe*, n° 611, 1980, p. 39.

111 Notons que le tourbillon aquatique a inspiré Edgar Allan Poe à la combinaison de la spirale et de la peinture de l'intériorité ébranlée dans « A Descent into the Maelström » (1841).

112 Voir Mendelson, David, « Préface », in Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient*, *op. cit.*, p. 14.

113 Voir Nerval, Gérard de, *Œuvres complètes*, tome 13, éd. Jean-Nicolas Illouz, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2013, p. 17. Jean-Nicolas Illouz affirme aussi que « Nerval n'imité pas Apulée, Dante, ou Swedenborg ; d'une certaine façon, il les *revit*, s'engageant lui-même corps et âme dans son œuvre » (« “Un mille-pattes romantique” : *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Romantisme*, n° 161, 2013, p. 75. Italiques dans l'original).

l'imitation¹¹⁴ que Vincent Mugnier appelle la « spirale rhapsodique¹¹⁵ », c'est-à-dire les expressions nouvelles nées de la réinvention à partir de l'innovation. La spirale se traduit sur le plan narratif « par l'activation d'une tension pérenne du récit à destination d'une chute, d'un dénouement au demeurant invariablement ajourné, drame unique destiné à être rejoué avec variations¹¹⁶ ». Ce procédé est perceptible dans le passage racontant l'apparition :

Pendant mon sommeil, j'eus une vision merveilleuse. Il me semblait que la déesse m'apparaissait, me disant « Je suis la même que Marie, la même que ta mère, la même aussi que sous toutes les formes tu as toujours aimée. A chacune de tes épreuves, j'ai quitté l'un des masques dont je voile mes traits, et bientôt tu me verras telle que je suis... » Un verger délicieux sortait des nuages derrière elle, une lumière douce et pénétrante éclairait ce paradis, et cependant je n'entendais que sa voix, mais je me sentais plongé dans une ivresse charmante. – Je m'éveillai peu de temps après et je dis à Georges :

– Sortons.

Pendant que nous traversions le pont des Arts, je lui expliquais les migrations des âmes, et je lui disais :

– Il me semble que, ce soir, j'ai en moi l'âme de Napoléon qui m'inspire et me commande de grandes choses.

Dans la rue du Coq, j'achetai un chapeau, et, pendant que Georges recevait la monnaie de la pièce d'or que j'avais jetée sur le comptoir, je continuai ma route et j'arrivai aux galeries du Palais-Royal. Là, il me sembla que tout le monde me regardait. Une idée persistante s'était logée dans mon esprit, c'est qu'il n'y avait plus de morts; je parcourais la galerie de Foy en disant : « J'ai fait une faute, » et je ne pouvais découvrir laquelle en consultant ma mémoire que je croyais être celle de Napoléon... « Il y a quelque chose que je n'ai point payé par ici ! »¹¹⁷.

Ce passage situé vers le milieu de la seconde partie introduit la logique de la spirale par la répétition des épreuves et par l'évolution de la déesse qui en résulte : son changement tend vers une révélation finale qui donne une direction au mouvement conjoint du retour et du changement. La succession d'un mouvement en spirale et de l'expérience de la métempsycose invite à considérer cette dernière à travers la spirale aussi. Le narrateur mentionne deux fois qu'il porte en lui l'âme de Napoléon. Au début, il vit cette impression comme une force créatrice positive, mais elle maintient un statut ambigu entre la certitude et le doute. À la seconde mention, le verbe « croire » indique que le narrateur a pris conscience de la fausseté de son impression, et que ses connaissances sur lui-même ont donc évolué. Le passage présente la métempsycose comme un symptôme psychique¹¹⁸, mêlant les discours médical, mystique et populaire. Il fait ressortir de cet enchevêtrement la folie du personnage d'une part, son déplacement erratique d'autre part qui, notamment dans la seconde

114 *Ibid.*, p. 13 *sqq.* C'est à travers la mention de Dante que Nerval évoque déjà la spirale : les représentations picturales de l'enfer dantesque montrent les différents niveaux en adoptant la forme de l'entonnoir. Le passage d'un niveau à l'autre transforme les cercles en spirale. C'est ce que démontre aussi Jean-Nicolas Illouz : « Nerval écrivant *Aurélia* reproduit dans son cercle propre les odyssées métaphysiques du romantisme, elles-mêmes renouvelées du voyage de Dante, lui-même rejouant, sur le mode chrétien, le modèle antique de la quête initiatique » (« “Un mille-pattes romantique” : *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Romantisme*, *op. cit.*, p. 75).

115 Mugnier, Vincent, *Chaos et création dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval*, thèse soutenue en 2017, p. 36. Source numérique : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01761243/document>.

116 *Ibid.*, p. 305.

117 Nerval, Gérard de, *Aurélia, ou le Rêve et la Vie* [1855], in *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1993, p. 736-737.

118 Voir Mizuno, Hisashi, « Corps et âme dans “Aurélia” de Gérard de Nerval », *Romantisme*, *op. cit.*, p. 70. Voir aussi Murat, Laure, *L'homme qui se prenait pour Napoléon*, *op. cit.*

partie¹¹⁹, renforce l'expression de l'égaré de l'esprit. Le tourment, exprimé par les obsessions (l'« idée persistante » et la mégalomanie) et l'aggravation de la maladie mentale font que le narrateur s'enfonce dans la folie tout en gardant un lien avec le monde extérieur. C'est l'interaction de la réalité avec sa perception tordue par le héros (« il me sembla que tout le monde me regardait ») qui paraît accélérer un va-et-vient¹²⁰ et ainsi évoquer la spirale. Par l'âme de Napoléon, le héros devient double et approfondit le savoir sur son intériorité. Le double, la métamorphose et la métempsychose pensent chacun un aspect de la spirale et explorent la psyché ébranlée.

« L'Oreille de la chouette » d'Erckmann-Chatrion utilise également la spirale en combinant ses volets physiologique, psychologique et épistémologique. Un vieillard vivant dans une citerne semble avoir inventé un cornet micracoustique, appareil qui amplifie les sons. Il espère rendre le monde meilleur, éradiquer des fléaux en détectant des maladies et appréhender l'homme et le monde d'une nouvelle manière. Mais il est pris pour un fou par les autorités et mis en prison, où il se donne la mort. La cachette de l'inventeur anonyme se trouve loin du village d'Hirschwiller, dans la nature où l'homme a laissé son empreinte :

La seule chose qui soit vraiment remarquable dans ces ruines, c'est l'escalier d'une citerne taillée dans le roc. À l'inverse des escaliers en volute, au lieu de cercles concentriques se rétrécissant à chaque marche, la spirale de celui-ci va s'élargissant, de sorte que le fond est trois fois plus large que l'ouverture du puits. Est-ce un caprice d'architecture, ou bien quelque autre raison qui a déterminé cette construction bizarre ? Peu nous importe ! Le fait est qu'il en résulte dans la citerne, ce vague bourdonnement – que chacun peut entendre en appliquant l'oreille contre un coquillage – et que vous per[c]ivez les pas des voyageurs sur le gravier, le souffle de l'air, le murmure des feuilles et jusqu'aux paroles lointaines de ceux qui passent au pied de la côte¹²¹.

La particularité architecturale et la découverte changent à jamais la vie des personnages qui ont pénétré dans ce lieu surnommé « Oreille de la chouette », qui se distingue uniquement par l'escalier en forme de spirales qui s'élargissent. Par le rapport entre le vieillard, son invention et les caractéristiques acoustiques du lieu, une pensée de la psyché émerge grâce à la spirale. Tout d'abord, le cornet s'inspire du lieu où il a été inventé : l'entonnoir inversé que dessine l'escalier répond à la forme du cornet. Tant le lieu que l'invention appellent le sens de l'ouïe et invitent à découvrir une nouveauté qui défie les habitudes de perception : les escaliers en colimaçon ne s'élargissent généralement pas, et il existe des bruits que l'homme a l'habitude d'ignorer ou qu'il est incapable d'entendre. L'escalier met à mal la perception de l'espace par le jeu avec la perspective parce qu'il s'éloigne mais ne se rétrécit pas. Tout se passe comme si l'escalier réalisait simultanément deux mouvements contraires, l'éloignement et le rapprochement. La ressemblance du cornet et de la citerne jette le soupçon sur la réalité de l'invention, et par là sur la santé mentale du vieillard. Car l'amplification des sons pourrait ne pas venir du cornet, mais des propriétés

119 Voir Mizuno, Hisashi, « “Tout vit, tout agit, tout se correspond” ». La folie poétique dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 110, 2010, p. 341.

120 *Ibid.*, p. 343.

121 Erckmann-Chatrion, « L'Oreille de la chouette, conte fantastique », *Le Monde illustré*, 23 avril 1859, p. 266. On corrige l'original lisant « persevez ».

acoustiques de l'Oreille de la chouette. La spirale réalise le passage du lieu étrange vers l'intériorité, car sa forme est proche du pavillon de l'oreille humaine¹²². Lorsque le héros Christian pénètre dans la citerne après le suicide de l'inventeur, le passage par l'oreille aboutit à la découverte d'un manuscrit incomplet qui présente le cornet micracoustique. Le manuscrit était caché dans un vase cassé (« Ce débris présentait la forme d'un entonnoir, tapissé de duvet à l'intérieur¹²³ »). Cette mise en abyme d'un entonnoir dans un entonnoir renvoie au double et montre que l'entonnoir n'est pas seulement un objet qui sert de passage à un autre objet, mais aussi un contenant qui recèle des informations initiant des interrogations sur l'espace du dedans. L'entrée par l'oreille (de la chouette) signifie accéder à la tête. Remarquablement, ce n'est qu'à la seconde contemplation de la spirale que Christian découvre un nouvel aspect passé inaperçu la première fois (« L'escalier de la citerne me parut fort curieux, sa spirale élégante¹²⁴ »). Le retour à la citerne modifie la perception du lieu ; ce renouvellement concerne la spirale qui permet d'explorer la psyché de l'inventeur.

L'histoire ayant lieu dans les années trente, l'invention du cornet micracoustique suit celle du stéthoscope par René Laennec en 1816 ; le cornet et le stéthoscope se ressemblent dans leur fonction. Mais l'instrument du vieillard prévoit davantage d'applications et est plus ambitieux. Toutefois, le cornet n'existe que par la description incomplète que son inventeur en fait. Les détails à jamais perdus soulignent qu'il est impossible de tout savoir sur l'intériorité humaine ; néanmoins, le conte réfléchit aux façons dont on peut l'approcher. Un aspect essentiel est justement le double dont naît un renouvellement renvoyant à la spirale. Christian est le seul à revenir à la citerne et à se poser des questions sur le vieillard. Pour décrire son retour, les mêmes mots sont utilisés dans le texte, mais des connaissances nouvelles émergent. Lorsque le vieillard sort de sa citerne pour être conduit en prison, il monte l'escalier qui se rétrécit ; à cause de son emprisonnement, on peut dire que son monde se rétrécit aussi. Quand Christian descend l'escalier dont la spirale s'élargit, sa vision du monde s'élargit également, dans la mesure où son déplacement vers les profondeurs de la cachette du vieillard correspond à la descente dans les profondeurs de son esprit.

Les spirales apparaissant dans « Spirite » de Gautier font communiquer le passé, le présent et l'avenir : elles rappellent les arabesques sous le signe desquelles Edgar Allan Poe (qui se trouve dans la bibliothèque de Guy de Malivert) publie ses œuvres fantastiques, et décrivent les traces que laissent les bons patineurs sur la surface de la glace :

Le lac était couvert de patineurs. Trois ou quatre jours de gelée avaient suffisamment épaissi la glace pour qu'elle pût porter le poids de cette foule. La neige, balayée et relevée sur les bords, laissait voir la surface noirâtre et polie, rayée en tous sens par le tranchant des patins, comme ces miroirs de

122 Par ailleurs, le conte situant l'action dans la sphère germanique en raison des toponymes (Hirschwiller – qui devient Hirschviller dans la republication, « Hirsch » voulant dire « cerf » en allemand – et Geierstein ; « Geier » signifiant « vautour ») et des prénoms de certains personnages (Kasper Boeck, Pétrus Mauerer, Katel), il est possible de voir un rapport entre la forme en spirale du coquillage et l'ouïe à travers la traduction allemande de « pavillon de l'oreille » par « Ohrmuschel » (littéralement « coquillage de l'oreille »).

123 Erckmann-Chatrion, « L'Oreille de la chouette, conte fantastique », *Le Monde illustré*, 7 mai 1859, p. 294.

124 *Ibid.*, 30 avril 1859, p. 283.

restaurateurs où les couples amoureux griffonnent leurs noms avec des carres de diamants. Près de la rive se tenaient des loueurs de patins à l'usage des amateurs bourgeois, dont les chutes servaient d'intermèdes comiques à cette fête d'hiver, à ce ballet du *Prophète*, exécuté en grand. Dans le milieu du lac, les célébrités du patin, en svelte costume, se livraient à leurs prouesses. Ils filaient comme l'éclair, changeaient brusquement de route, évitaient les chocs, s'arrêtaient soudain en faisant mordre le talon de la lame décrivaient des courbes, des spirales, des huit, dessinaient des lettres comme ces cavaliers arabes qui, avec la pointe de l'éperon, écrivent à rebrousse-poil le nom d'Allah sur le flanc de leur monture¹²⁵.

La spirale s'insère dans une longue description du paysage hivernal parisien. Le narrateur se rapproche de plus en plus de la scène, de sorte que le lecteur est quasiment englouti par la description. Le rapprochement progressif ainsi que l'engloutissement évoquent la spirale avant même qu'elle soit mentionnée dans le texte. Guy « aimait à glisser sur le tapis blanc à peine rayé par l'acier des patins¹²⁶ ». Les rayures, ainsi que les termes « tranchant » et « mordre », recèlent une connotation négative qui évoque les cicatrices et les blessures. En même temps, les traces en forme de spirale évoquent le rêve de course et de vol¹²⁷, qui préfigure l'ascension au ciel de Guy et de Spirite. Les courbes comportant une dimension érotique, renforcée par l'exotisme de l'Orient qui apparaît à la fin du passage et relie le mouvement ondulant et la sensualité féminine. La spirale est donc liée à la fois à la douleur et à la femme, ce qui évoque la situation de Spirite qui se manifeste à Guy lors de sa promenade, en plein jour. Autour de la spirale s'articulent les oppositions, comme le fini (les bords du lac) et l'infini (les huit), l'ici (Paris) et l'ailleurs (les cavaliers arabes). C'est ainsi que l'œuvre montre comment Lavinia en tant que Spirite dépasse les catégories : à la fois morte et vivante, elle a une présence dans le monde de Guy, puis l'emmène au monde des esprits. La spirale se présente de ce fait comme une forme évocatrice liée aux mécanismes intérieurs.

Constellations mythologiques

Les œuvres fantastiques de la seconde moitié du siècle reprennent des mythes liés à la figure du double. À partir de références et d'emprunts, les écrivains créent de nouveaux mythes et leurs textes forment une mythologie moderne. La façon dont Prosper Mérimée conçoit les mythes renvoie à la figure du double que l'écrivain revisite dans *Lokis* où « l'exploitation littéraire et philologique du mythe atteint sa forme la plus énigmatique¹²⁸ ». Les mythes reçoivent un traitement personnel qui s'inscrit dans le temps de la rédaction de la nouvelle ainsi que dans les intérêts spécifiques de l'écrivain pour le folklore d'une part, pour l'ambiguïté de la nature humaine d'autre part.

L'identité vraisemblablement double de Michel Szémioth, dont la mère paraît avoir été violée par un ours, renoue avec le mythe de l'ours ancêtre des rois (Michel est comte) et ravisseur

125 Gautier, Théophile, « Spirite » [1865], in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p 1149.

126 *Ibid.*, p. 1148.

127 Voir Gautier, Théophile, *Œuvres complètes*, tome 5, éd. Alain Montandon et Corinne Saminadayar-Perrin, Paris, Champion, coll. « Textes de Littérature moderne et contemporaine », 2003, p. 296.

128 Pontier, Pierre, « Mérimée et l'interprétation du mythe », *Anabases*, n° 5, 2007, p. 60.

de jeunes filles. Dans la mythologie gréco-romaine, l'ours est l'attribut d'Artémis ; Atalante et Pâris ont été élevés par une ourse, variante de l'histoire qui raconte le sauvetage de Romulus et Remus par une louve. La métamorphose en ourse de Callisto était sa punition, tandis que sa transformation en constellation stellaire, la Grande Ourse, revient à une forme de reconnaissance. Les mythes se rapportant à l'ours comportent des aspects renvoyant au double : ainsi, Artémis est la sœur jumelle d'Apollon, et l'étymologie de son nom (*arktos* : ours¹²⁹) révèle son rapport étroit avec l'ours qui apparaît comme son double. Ces mythes montrent l'ambivalence de l'ours qui ressort également dans son évolution à travers le temps, et *Lokis* réinvestit la trajectoire du roi déchu, vénéré d'abord, condamné par l'Église ensuite. Cette œuvre fait du double un enjeu pathologique et fantastique en partant des discours légendaires et folkloriques. Bien que Mérimée « traite le thème du double d'une manière traditionnelle dans ce sens où l'histoire est racontée à la première personne par un témoin¹³⁰ », il propose une approche intéressante de l'homme par la mise en perspective d'aires culturelles différentes (l'ours joue aussi un rôle important dans les mythologies celte et germanique) et de discours savants et populaires.

Mérimée multiplie les formes du double ; par ailleurs, on connaît sa prédilection pour les fausses identités pour publier certains de ses ouvrages. Le professeur Wittembach lui ressemble par son apprentissage de la langue jmoûde et par son statut d'auteur. De plus, le professeur est le double de Michel en raison de son attraction pour Ioulka¹³¹. Le double devient aussi principe de composition et de narration, se situant « au cœur de la création littéraire. Non seulement il affecte en profondeur la psychologie des personnages, mais il détermine aussi le système narratif. On observe ainsi dans un très grand nombre de nouvelles l'apparition d'un double narrateur – quand il n'est pas triple, quadruple¹³² ». Les figures mythiques pensant la double nature de l'être humain (par exemple le Minotaure) sont reconfigurées de telle manière que l'œuvre fantastique prend une apparence mythique quand elle est mise en regard avec d'autres œuvres fantastiques (« la composition de l'œuvre obéit à la loi du dédoublement, de sorte que les nouvelles se combinent les unes les autres en un véritable kaléidoscope littéraire, édifiant l'œuvre non pas dans le chaos mais dans la fragmentation¹³³ »). Les mythes rendent accessible la complexité de l'homme et recèlent une puissance créatrice particulière pour l'écrivain du fantastique : Mérimée les associe à la

129 Pour une discussion de cette hypothèse étymologique, voir Miroux, Georges, « Artémis, Artamos, Artamésis, Artamein », in Miroux, Georges (éd.), *Les grandes Figures religieuses : fonctionnement pratique et symbolique dans l'Antiquité*, Besançon, Université de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires de l'université de Besançon », 1986, p. 128.

130 Wandzioch, Magdalena, « Le double du héros dans la littérature fantastique », in Pérouse, Gabriel-A. (éd.), *Doubles et Dédoublement en littérature*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1995, p. 205.

131 Voir aussi Siebers, Tobin, « Fantastic Lies: *Lokis* and the Victim of Coincidence », *Kentucky Romance Quarterly*, n° 28, 1983. On consultera également Requena, Clarisse, « Unité et dualité dans l'œuvre de Prosper Mérimée », *Les revues pédagogiques de la Mission Laïque Française*, n° 36, 1999, p. 89.

132 Ozwald, Thierry, « Mérimée ou la méprise du double : une esthétique du fragment », *Romantisme*, n° 69, 1990, p. 94.

133 *Ibid.*, p. 95.

transgression et au monstrueux¹³⁴, caractéristiques qui mettent en lien l'ours et le double dans *Lokis*. Les mythes sur l'ours et ceux sur le double y sont fragmentés, et leurs aspects recombinaés. Mérimée complexifie les articulations des discours savants et populaires en s'appuyant sur la croyance populaire du double qui cause la mort, et le mythe de Narcisse¹³⁵. Le comte est obsédé par une face de lui-même qui fait partie de son identité, comme Narcisse ne peut pas s'éloigner de son propre reflet et périt au bord de l'eau. La version du mythe donnée par Pausanias propose une autre forme de la figure du double en introduisant la sœur jumelle de Narcisse dont le héros déplorerait la mort précoce¹³⁶. Dans *Lokis*, le discours médical puise dans les débats sur la part animale de l'homme. Mais ce discours ouvre la voie à l'imaginaire populaire et mythologique de l'homme-bête : « Le comte Szémioth constitue un exemple parfait d'un neurasthénique obsédé par le sentiment de son animalité. Et cette obsession, cette hantise de la puissance de l'instinct, et le déterminisme biologique auquel il est assujéti, libèrent justement son double bestial¹³⁷ ». L'autosuggestion devenue motif fantastique (l'ours se manifeste parce que le comte en a peur ; la prophétie auto-réalisatrice montre bien comment le psychisme humain crée sa propre réalité) et le légendaire interfèrent. La multitude des fragments issus des cultures savantes et populaires confère à l'œuvre une apparence énigmatique et une complexité qui la rapprochent du mythe. Cette complexité est construite par un faisceau de références à la mythologie qui fonctionne comme un prisme à travers lequel *Lokis* tente d'appréhender la réalité lituanienne et la nature de l'homme, car les mythes ont selon Mérimée une « vérité relative¹³⁸ » que la fiction fait ressortir.

Sollicité par le comte de s'exprimer sur les phénomènes étranges qui se produisent en sa présence, Wittembach dit : « En vérité, monsieur le comte, vous me faites l'honneur de me prendre pour un Œdipe. Je ne suis qu'un pauvre professeur de linguistique comparée¹³⁹ ». Le personnage se transforme en figure mythologique et, à première vue, devient plus compréhensible parce qu'Œdipe est celui qui sait résoudre les énigmes, situation présente dans *Lokis*. Cependant, le professeur devient plus énigmatique par cette référence qui l'inscrit dans deux logiques temporelles (le temps mythologique et le temps historique) et deux endroits (la Grèce et la Lituanie) différents. Ancré dans la mythologie, Wittembach l'applique aux personnages qu'il rencontre. Ainsi, la sorcière dans la forêt est une « Circé lithuanienne¹⁴⁰ », nom qui la rend double et qui lie la mythologie à la

134 On lira Pontier, Pierre, « Mérimée et l'interprétation du mythe », *Anabases, op. cit.*, p. 68-69.

135 Voir Wandzioch, Magdalena, « Le double du héros dans la littérature fantastique », in Pérouse, Gabriel-A. (éd.), *Doubles et Dédoublement en littérature, op. cit.*, p. 205.

136 Pour une discussion des versions du mythe, voir Daneshvar-Malevergne, Negin, *Narcisse et le Mal du siècle*, Paris, Dervy, 2009.

137 *Ibid.*, p. 206.

138 Pontier, Pierre, « Mérimée et l'interprétation du mythe », *Anabases, op. cit.*, p. 74.

139 Mérimée, Prosper, *Lokis* [1869], in *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1978, p. 1065.

140 *Ibid.*, p. 1068. La tradition folklorique associe la forêt aux êtres extraordinaires, à l'épreuve et à l'énigme auxquels doit se confronter le héros, et donc au dépassement de soi. L'entrée dans la forêt évoque l'attitude réflexive de l'écrivain qui pense son propre travail.

nouvelle à travers le motif de la transformation de l'homme en animal. Le dieu Pirkuns est « le Jupiter *tonans* des Slaves¹⁴¹ », Ioulka est une « muse¹⁴² » et le comte a une « carrure herculéenne¹⁴³ ». Le professeur trouve des figures gréco-romaines qui correspondent à leurs équivalents lituaniens, ce qui suggère apparemment leur lisibilité pour les Européens. Néanmoins, la signification des mythes est très complexe ; la traduction relie « la culture “étrangère” pour le professeur Wittembach et ses lecteurs et la certitude de la connaissance et de l'interprétation, mais ces références mythiques sont aussi une importante clé de lecture d'une nouvelle qui se fonde sur le mélange des thèmes et par là même devient ironique par rapport au genre fantastique¹⁴⁴ ». Le dialogue des fragments mythologiques permet l'enchevêtrement des cultures populaires et savantes par lequel la nouvelle prend une apparence mosaïquée et mythique.

Le renouvellement du mythe de Narcisse se retrouve dans « Une métamorphose dangereuse » d'Henri Legay. Le conte s'appuie sur le mytheme de la métamorphose ou de l'imposture consistant à se faire passer pour un autre afin d'en tirer un profit. Astuce appréciée par Zeus, dont le gain est de nature sexuelle, elle est aussi employée par Victor-César Moulles, protagoniste du conte. Celui-ci souhaite épouser la « belle » Cordélia (prénom shakespearien annonçant un conflit) pour s'ennoblir par le mariage et oublier son ascendance modeste. Mais Moulles, fabricant de savon, est orgueilleux et fat. Une nuit, l'apparition d'un chat noir provoque un cauchemar. À son réveil, Victor-César se trouve physiquement changé jusqu'à être devenu méconnaissable. Il est confondu avec un voleur et doit se défendre devant les autorités. Le drame de l'identité se déploie à travers l'imposture et la métamorphose¹⁴⁵, thèmes mythologiques et enjeux ontologiques pensant le double. Moulles concentre en lui des fragments d'un mythe nouveau qui fait ressortir les constellations mythologiques présentes dans le conte. Le héros est désireux de se faire passer pour un autre dont l'identité lui paraît plus désirable : Moulles a honte de son métier de commerçant et s'invente un passé plus prestigieux à travers une fausse galerie d'ancêtres, à peine visibles sur des tableaux bon marché. Il est si focalisé sur la construction d'une nouvelle identité qu'« à force de vouloir faire croire aux autres que ces portraits étaient ceux de ses ancêtres, il en était presque arrivé à se le persuader à lui-même¹⁴⁶ ». Les efforts pour devenir un autre touchent à la psychopathologie, car c'est une « manie¹⁴⁷ ». Moulles veut se persuader de la vérité de ses propres mensonges et se livre à une sorte d'exercice mental qui avoisine l'autosuggestion : Moulles se

141 *Idem.*

142 *Ibid.*, p. 1072.

143 *Ibid.*, p. 1078. Pour le prisme mythologique et un exemple de son application par le comte lui-même, voir notamment Longo, Marco, « Avatars linguistiques et médiations culturelles dans les sources classiques et médiévales de *Lokis* de Mérimée », *Romanitas*, vol. 3, n° 1, 2008. Source numérique : http://romanitas.uprrp.edu/vol_3_num_1/longo.html.

144 Longo, Marco, « Avatars linguistiques et médiations culturelles dans les sources classiques et médiévales de *Lokis* de Mérimée », *op. cit.*

145 Voir aussi Brunel, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, coll. « Les Massicotés », 2003.

146 Legay, Henri, « Une métamorphose dangereuse », *Le Petit journal*, 25 octobre 1866, p. 4.

147 *Idem.*

trompe lui-même, et les apparences lui importent avant tout. Le récit invente une forme particulière d'auto-imposture qui remet en question la possibilité d'un moi authentique. Le texte souligne l'écart entre les identités désirée et réelle en insistant sur ses deux prénoms, qui renvoient aussi à la double nature de Moulles¹⁴⁸ : évoquant la gloire par leur étymologie (« victoire » et « empereur »), ils sont propres à flatter la vanité du personnage qui, toutefois, est ridiculisé en raison de cette vanité excessive. Son patronyme évoque un mollusque ou un être mou, il n'aime que lui-même et ment sur son âge parce que sa version de la réalité, qui devient sa réalité, lui convient mieux. Le conte problématise la relation du moi à lui-même : Moulles est un véritable moule, un creux qui n'a pas d'identité à lui-même mais qui peut réunir plusieurs traits inventés ou puisés dans le légendaire. Le héros, aussi fascinant qu'angoissant, devient une figure aux traits mythiques.

Le second dédoublement de Moulles se produit suite à l'apparition d'un chat noir et d'un cauchemar que le héros ressent comme un poids sur la poitrine. Ces événements s'inscrivent dans les croyances populaires et trouvent leur origine dans les mythologies : le chat noir apparaît par exemple dans la mythologie celtique, et le cauchemar est aussi une figure mythique. Hippocrate appelle le cauchemar « ephialte », nom qui remonte à Ephialtes, personnage de la mythologie grecque qui, de plus, a un frère jumeau. Les travaux de Claude Lecouteux ont également mis l'accent sur le rapport du cauchemar au double, le cauchemar s'inspirant du double qui quitte le corps du dormeur pour exaucer ses désirs¹⁴⁹. En effet, au XIX^e siècle, « le cauchemar se distingue comme un double ou un proche parent qui revient du monde des morts¹⁵⁰ ». L'apparition du cauchemar dans le récit fantastique met en avant l'agitation du personnage qui croit obtenir ce dont il a rêvé grâce aux mensonges, et souligne l'identité problématique de Moulles. Le cauchemar l'émeut tant que les traits de son visage se tordent et que son apparence se trouve complètement changée. Moulles s'enlaidit à cause de ce qu'il croit être une rupture du vaisseau sanguin. Il se contemple dans son miroir sans se reconnaître. Perturbé, il se comporte de manière suspecte aux yeux des gendarmes qui le prennent pour un criminel. On lui attribue l'identité du meurtrier du marchand de bœufs, M. Martoret, identité que Moulles récuse fermement.

Après que le miroir s'est brisé, le héros ne se contemple plus et se fie entièrement au jugement d'autrui. Il en a besoin pour savoir qui il est, mais il doit aussi défendre son identité. Moulles veut être un autre pour se procurer un avantage personnel, ce qui fait de lui un imposteur. Puis, il devient un autre qu'il ne voulait pas être, et qui est lui-même. En cela, il ressemble à Narcisse qui pense aussi que lui-même est un autre, mais tandis que Narcisse est engagé dans une relation amoureuse avec lui-même, Moulles entretient une relation de méfiance et de haine avec

148 Le patronyme semble s'orthographier comme un pluriel, ce qui constitue aussi une forme du double.

149 Voir Lecouteux, Claude, « Le Double, le Cauchemar, la Sorcière », *Études Germaniques*, n° 43, 1988, p. 398-399.

150 Terramorsi, Bernard, « La figure mythique du cauchemar », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 11, 2004. Source numérique : <http://crm.revues.org/1723>.

l'autre qu'il est devenu. La tension entre les identités voulue et non voulue s'exprime par le désarroi du protagoniste qui hésite entre persister à construire son identité de futur vicomte et se repentir de sa présomption. L'emploi fluctuant de la particule de noblesse illustre bien l'insécurité identitaire de Moulles qui semble se métamorphoser incessamment. Lorsque ses accusateurs l'appellent M. de Moulles, celui-ci répond à ce nom parce qu'il s'identifie au personnage auquel il se réfère. Cependant, son mariage avec Cordélia n'a pas encore eu lieu : c'est donc à la fois une identité imaginaire et une identité potentielle (il est « le futur mari¹⁵¹ »). Ayant compris le danger de la situation dans laquelle il se trouve projeté, Moulles se présente aux gendarmes sans particule de noblesse et paraît se reprocher sa vanité. Quand il se sent supérieur à son interlocuteur (c'est le cas de l'aumônier qui lui rend visite en prison), il utilise la particule ; lorsqu'il comparaît devant les juges et vise à prouver son innocence, il ne l'utilise pas. Il se révèle influençable : « Le cas était des plus étranges. Ces gens-là devaient être fous. Pourtant ils affirmaient la chose avec tant d'assurance, que le fabricant de savon faillit douter de son identité¹⁵² ». Dans ce récit, les identités sont imposées ou rêvées avec facilité, et elles atteignent le statut de vérité pour les personnages qui l'imposent. Victor-César est un véritable moule qui exprime en creux les préoccupations de la société de son temps. Sa capacité à révéler les angoisses de ses contemporains amorce une réflexion sur la manière dont le conte fantastique peut exprimer une vérité en s'inspirant du fonctionnement des mythes.

L'imposture identitaire s'enchevêtre à l'imposture scientifique. Le médecin de prison, une vieille connaissance de Moulles, lui explique que la seconde transformation soudaine qui le fait reprendre son apparence initiale vient d'une hémorragie nasale qui a fait disparaître la contraction des traits défigurants. L'identité – le conte le montre bien – est conçue comme une construction mentale et sociale, subordonnée aux motivations égoïstes. Lorsque le père de Cordélia ne reconnaît pas Moulles, on apprend qu'il vise uniquement à marier sa fille défigurée elle aussi. La « métamorphose singulière¹⁵³ » du héros se situe au carrefour du naturel et du surnaturel, à l'interface des discours savants et populaires. L'explication avancée par le médecin ne semble pas moins surnaturelle qu'une véritable métamorphose qui apparaîtrait comme la juste punition de la fatuité de Moulles. Son expérience de changement d'apparence se révèle être constitutive de sa personnalité : Moulles se débarrasse d'une facette de son identité, à savoir celle qui aspirait au titre de vicomte. Il paraît avoir tiré une leçon des événements, mais la dimension morale du récit est ambiguë puisque les apparences restent très importantes pour le personnage. Cette ambiguïté, ainsi que le brouillage des frontières entre invention et réalité, mensonge et création, qui montre la complexité du jeu de masques du protagoniste, soulignent l'ambivalence de son imposture. Lorsque, à la fin, on pense que Moulles a ressuscité quand il retrouve son apparence, le héros

151 Legay, Henri, « Une métamorphose dangereuse », *Le Petit journal*, 26 octobre 1866, p. 3.

152 *Ibid.*, p. 4.

153 *Ibid.*, 29 octobre 1866, p. 4.

acquiert un statut mythique. L'invention d'un passé, les arrangements avec la réalité, contribuent à la mystification de ce personnage. Son aventure tragicomique fait apparaître l'aura mythique de l'imposteur qui « amuse autant qu'il scandalise, non sans que finissent par se cristalliser sur sa figure les traits d'un véritable mythe¹⁵⁴ ».

La figure du double, à l'interface des discours populaires et médicaux, devient un outil de compréhension du psychisme. Ses réinventions aiguillent les écrivains du fantastique vers des problématisations du rapport de soi à soi pour souligner la multiplicité de l'être humain. Ainsi, les réinventions du double ouvrent la voie aux interrogations sur la mise en jeu de l'identité.

154 « Introduction. Arts et imposture », *À l'épreuve*, n° 4, 2017. Source numérique : <http://alepreuve.org/content/arts-et-imposture-0>.

Chapitre 5

Vampirismes

5.1 Les profondeurs du moi : présences dévoratrices

Du vampire au vampirisme

Les nombreuses formes de manifestation du double ont fait ressortir que cette figure offre des pistes de réflexion novatrices pour concevoir des modèles de la psyché humaine. Les écrivains du fantastique utilisent stratégiquement plusieurs emplois du double, qui devient un outil de renouvellement de la littérature fantastique, et un moyen d'investir à nouveaux frais les processus mentaux. Il s'agit d'une approche de décloisonnement qui permet l'ouverture du double à d'autres figures au carrefour des cultures savantes et populaires, comme le vampire. Dans les œuvres fantastiques de la seconde moitié du siècle, la figure du vampire dialogue avec les sciences de la vie psychique. Toujours doté de ses caractéristiques habituelles, issues des cultures populaires, le vampire se dématérialise¹ lorsque les écrivains mettent l'accent sur ses aspects médicaux et psychiques. Il est présent en tant que réseau évocateur, constitué d'un lexique, d'une ambiance et de situations, plutôt qu'en tant que personnage. C'est ce que l'on observe dans *Lokis* de Mérimée, où le vampire transparaît à travers le sang et le lieu des événements. L'écrivain « réutilise des situations déjà codifiées dans l'imaginaire et associées aux vampires² » ; c'est une œuvre vampirique sans vampire. En réinvestissant la superstition qui veut qu'il faille décrocher les miroirs ou les retourner « pour empêcher l'âme du défunt d'être absorbée par le miroir avant de réanimer ensuite le corps³ », Ernest d'Hervilly, dans le conte « L'horrible secret », donne au vampire une profondeur psychologique. Le docteur Pétersfield se remémore le cas étrange de Joë⁴ Glass qui, avant de se suicider, a laissé une lettre dans laquelle il avoue l'assassinat de son neveu Harry. Persécuté par l'image horripilante de l'enfant à ses derniers instants, apparaissant dans le miroir pour lui rappeler son crime, Joë a proscrit toutes les surfaces miroitantes de sa maison. Mais un soir, il perçoit le visage de sa victime dans les prunelles de son amante Nelly, découverte qui le pousse à se donner la mort.

1 Voir Sangsue, Daniel, *Vampires, fantômes et apparitions. Nouveaux essais de pneumatologie littéraire*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2018, p. 22-23.

2 Montclair, Florent, *Le vampire dans la littérature et au théâtre. Du mythe oriental au motif romantique*, Besançon, Presses du centre UNESCO de Besançon, 1998, p. 88.

3 Marigny, Jean, *La Fascination des vampires*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 Questions », 2009, p. 44.

4 On maintient l'orthographe du prénom telle qu'elle est proposée dans le texte.

Le sous-titre, « Extrait des mémoires du docteur Sam Pétersfield⁵ », attire d'emblée l'attention sur deux éléments développés dans le conte : l'extrait renvoie à l'aspect fragmentaire du texte, c'est-à-dire à l'existence d'un tout auquel le lecteur n'a pas accès. L'auteur agit comme une puissance dévoratrice qui a fait disparaître des parties du texte, ce qui le rapproche du vampire. Les mémoires introduisent une dimension personnelle par le retour sur soi. Enlever au texte une partie de sa substance et valoriser l'intériorité sont des procédés qui s'articulent dans l'œuvre autour de plusieurs personnages et de particularités stylistiques en rapport avec la vampirisation. Le texte met en place des situations dans lesquelles les traits typiques du vampire apparaissent chaque fois dans un contexte différent. Transposés et reconfigurés, ces traits ne caractérisent plus un vampire – personnage incarné et bien identifiable – mais s'appliquent à des phénomènes naturels qui prennent une aura surnaturelle. Ainsi, alors que le docteur Pétersfield se repose dans sa demeure, le vent « s'introduisait par le trou des serrures, par les fentes, par les plus minces interstices, dans l'intérieur des maisons, et arpentait les corridors, montait les escaliers, ébranlait les portes, en poussant des gémissements lugubres, des soupirs vraiment diaboliques⁶ ». L'ambiance dans la maison devient angoissante parce que le vent se comporte comme un fantôme en peine (il gémit), et dangereux (il fait penser au diable). Le folklore rattache la condition du vampire au diable, car il est l'une des créatures maléfiques du démon. Cependant, au XIX^e siècle, le vampire est aussi lié au fantôme, terme qui regroupe tous les êtres vampiriques⁷. Le vent paraît subreptice et insidieux, capable d'inspirer la peur parce qu'il gagne en force et prend possession des maisons qui sont des représentations métaphoriques de l'intériorité. Les visions de Glass elles aussi s'aggravent et le possèdent. En dépit de ce comportement vampirique du vent, le docteur semble calme. On comprend toutefois vite qu'il ferme les yeux et les oreilles pour ne pas percevoir ce qui le tourmente et le préoccupe : les bizarreries de Glass chez qui aucun objet n'a de surface brillante. La consommation de la boisson alcoolique est présentée comme un moyen de se protéger et de se couper du monde. Le « buveur convaincu⁸ » se laisse envoûter par le cristal de son verre qui le met dans un état proche de l'hypnose. Il s'exclame : « Je m'isole au moyen d'une libation sage, moi ! l'eau-de-vie, d'un jaune doré, qui tremble dans la coupe, voilà mon paratonnerre⁹ ! ». L'alcool remplit une fonction précise : éloigner le souvenir. Le docteur se coupe du monde quand il est « enseveli dans [s]a chaude douillette¹⁰ ». Cependant, la boisson n'empêche pas le docteur de

5 La première publication dans la presse lisait « Saint-Pétersfield », erreur corrigée dans la version en volume.

6 Hervilly, Ernest d', « L'horrible secret. Extrait des mémoires du docteur [Sam] Pétersfield », *L'Éclair*, 13 août 1868, p. 1.

7 Voir Sangsue, Daniel, *Vampires, fantômes et apparitions*, *op. cit.*, p. 7. Le neveu est justement appelé « fantôme sans pitié, d'abord confus, puis plus distinct ». Hervilly, Ernest d', « L'horrible secret. Extrait des mémoires du docteur [Sam] Pétersfield », *L'Éclair*, 22 août 1868, p. 2.

8 Hervilly, Ernest d', « L'horrible secret. Extrait des mémoires du docteur [Sam] Pétersfield », *L'Éclair*, 13 août 1868, p. 1.

9 *Idem.*

10 *Idem.*

souffrir d'une véritable obsession qu'il essaie de nier tant bien que mal. Dans un soliloque, il se pose des questions auxquelles il répond avec une certaine véhémence, comme pour s'empêcher de réfléchir (« Comment peut-on se passer de miroir ? [...] Au diable ! Pourquoi me creuser encore la tête ? Joë n'a pas besoin de glace, moi j'abuse de cet ustensile de toilette, et voilà tout¹¹ ! »). Pétersfield ne veut pas « [s]e fatiguer l'esprit¹² », car le désengagement est plus facile à vivre. Mais il reste fasciné malgré lui par les événements étranges qui ne cessent de le hanter. Le besoin de chaleur pourrait venir du fait que les événements épouvantables le font toujours trembler ; par ailleurs, le verbe « ensevelir » rapproche le docteur d'un mort-vivant. Glass s'est incrusté dans la pensée de Pétersfield qui finit par lui ressembler, et il y mène une vie propre. Il se meut librement dans la conscience du docteur, comme le vent se déplace dans les maisons : « [L]e vrai nom de cet individu qui, tout à coup, surgit dans ma mémoire, est Joë Hinam¹³ ». Le personnage est incapable de maîtriser certaines pensées, dévoré qu'il est par le souvenir encore dix ans après les faits¹⁴. Écrire ses mémoires lui paraît nécessaire afin de se débarrasser d'un élément perturbant. Les mystères se nourrissent néanmoins de sa substance.

Le neveu est également vampirisé par son oncle qui lui inspire de la peur. Joë le déteste parce que son innocence contraste avec sa propre perversité. Avant sa naissance déjà, il semble avoir été un personnage sombre ; il évite la lumière, c'est un être de la nuit, comme les vampires. Après l'assassinat, il est « une ombre, ou peu s'en faut, jaune et plissé comme du vieux parchemin¹⁵ ». La comparaison avec une ombre fait ressortir son côté sournois qu'il partage avec la figure du vampire : en public, Joë fait mine d'aimer son neveu ; le docteur est certain que l'absence de miroirs et l'ambiance de mal-être sont dues à son deuil. Joë se dématérialise et se déshumanise par la description que Pétersfield propose de cet être qui porte un masque en société¹⁶. Qui plus est, il signe sa lettre au docteur par « Joë Glass ». Pour tuer Harry, Joë procède de manière pondérée et systématique, s'assurant que personne ne pourra lui reprocher le décès. Mais la froideur avec laquelle il opère fait écho à la froideur du cadavre de la jeune victime ; sa mort paraît contaminer Joë au point de le pousser à quitter le monde des vivants. Joë est vampirisé par sa victime, bien qu'il ne regrette pas son crime, et cette vampirisation passe par des gestes et des pratiques qui renvoient au vampire. Sous l'effet d'une angoisse qui ronge et dévore le protagoniste, le neveu se comporte comme une influence vampirique. Ainsi, le lendemain de l'assassinat de son neveu, Joë le croit d'abord vivant, comme si Harry, pareil aux vampires qui ont échappé à la mort, s'était affranchi du

11 *Ibid.*, p. 3.

12 *Ibid.*, p. 2.

13 *Ibid.*, p. 1.

14 « Cette lettre, voilà dix ans qu'elle est en ma possession : je l'ai relue plusieurs fois, notamment, ces jours derniers en continuant d'écrire mes *Mémoires*, et chaque fois j'ai tremblé comme un enfant en la parcourant », *ibid.*, 22 août 1868, p. 1.

15 *Ibid.*, 13 août 1868, p. 3.

16 Les informations sur le physique des personnages sont lacunaires. Ils sont décrits par fragments, par exemple les cheveux blonds de Nelly, et paraissent de ce fait en train de se dématérialiser.

temps.

Un retournement similaire s'observe dans la relation entre Joë et Nelly : Joë la vampirise, lui inspirant un amour incompréhensible qui provoque un mauvais pressentiment chez le docteur. Cet amour est « violent¹⁷ », ce qui introduit une dimension malsaine dans leur relation. Nelly est sincèrement inquiète la veille du suicide de son amant ; la pensée de Joë la possède entièrement. Son suicide la laisse « presque tuée¹⁸ », entre la vie et la mort, comme un vampire. C'est elle qui renvoie à son amant sa hantise sur le mode vampirique. L'image du neveu est dans ses prunelles, comme si elle aussi était possédée par l'enfant. Joë plonge son regard dans ses yeux et croit que la rétine a conservé le visage d'Harry. Les yeux de Nelly recèlent la hantise du héros, en qui elle la ranime involontairement. Comme Joë, elle paraît menacée par l'idéalisation angélique, car c'est « un pastel vivant¹⁹ », une « divinité terrestre²⁰ ». Nelly possédée par l'inquiétude pour son amant et par l'image de l'enfant cause le retour de la dévoration mentale chez Joë. C'est à travers Nelly que l'œuvre déplace la vampirisation, qui ne part pas de Joë mais s'applique à lui, sur un mode plus discret. Le docteur, alerté par Nelly, non seulement fait intrusion chez Joë, mais semble aussi avoir des vues sur Nelly. Il ne peut oublier ses yeux, hanté par un regard comme Joë est hanté par celui de son neveu. Le docteur se comporte comme un vampire qui suce l'énergie sans laquelle Joë ne peut pas vivre, car c'est grâce à Nelly, pense le héros, que ses visions deviennent moins fréquentes.

Le texte pense le vampire avec ses moyens propres. Il commence par un vide signalé comme tel : une ligne pointillée rappelle au lecteur qu'il est face à un extrait, ligne qui, pour la même raison, se retrouve à la fin de l'œuvre. Les lignes pointillées envahissent aussi le cœur du texte qu'elles laissent ainsi troué, dévoré, vampirisé par une absence paradoxalement visible. Il s'agit d'un procédé étroitement lié à la figure du vampire puisque ce qui fait peur n'est pas ce que l'on voit, mais ce que l'on ne peut pas voir²¹. Les italiques, quant à elles, envahissent le texte d'une autre logique, développant la vampirisation au niveau de la police des caractères. Le vampire englobe plusieurs personnages et investit le texte entier, les italiques étant utilisées à la fois par le docteur²² et par Joë²³, et servant à mettre en avant une ambiance lugubre (« je ne suis pas *confortable*²⁴ », dit Pétersfield). De plus, l'éditeur des mémoires, anonyme, décide ce que le lecteur a le droit de lire. Il

17 Hervilly, Ernest d', « L'horrible secret. Extrait des mémoires du docteur [Sam] Pétersfield », *L'Éclair*, 13 août 1868, p. 3.

18 *Ibid.*, 22 août 1868, p. 1.

19 *Ibid.*, 13 août 1868, p. 3.

20 *Idem.*

21 Voir Sangsue, Daniel, *Vampires, fantômes et apparitions*, *op. cit.*, p. 47.

22 « Comme homme de science, j'ai pu faire mes observations, essayer de résoudre le problème, mais, *in petto*, sans indication visible ». Hervilly, Ernest d', « L'horrible secret. Extrait des mémoires du docteur [Sam] Pétersfield », *L'Éclair*, 13 août 1868, p. 2. Italiques dans l'original.

23 « Mais – *oh ! l'horrible secret va s'échapper de mes lèvres !* – mais avant d'aller à l'enterrement du *mioche* angélique, si prématurément réclamé par le ciel, je voulus me faire faire la barbe », *ibid.*, 22 août 1868, p. 2. Italiques dans l'original.

24 *Ibid.*, 13 août 1868, p. 2. Italiques dans l'original.

ressemble à une force obscure qui enlève à l'œuvre une part de son identité, et s'explique dans une note de bas de page : « *Nous supprimons dans la lettre de l'infâme Joë Glass le récit infernal de son crime. Les détail[s] sont réellement trop effroyables. (Note de l'éditeur du Mémoire)*²⁵ ». La dimension vampirique se combine à une pratique fréquente dans les travaux érudits et savants. D'un point de vue littéraire, le texte construit une forme positive du vampirisme, qui maintient ses caractéristiques mais est transformé en expression enrichissante. Pétersfield cite des auteurs prestigieux qui lui permettent de trouver un moyen d'appréhender les événements fantastiques : « Tout ceci est bien le fait d'un singulier maniaque, j'en conviens : d'un malade aux nerfs douloureusement tendus, peut-être ; mais chacun a ses idées, n'est-ce pas, son penchant à choyer, comme dit Hamlet²⁶ ». Les mots d'autrui lui apportent du réconfort (« “Vivons ! *pendant que nos genoux ne tremblent pas encore,*” comme dit Horace²⁷ »). Les sources réconfortent, mais dispensent le héros de penser par lui-même. En raison des idées et des formules préconstruites, aucune libération n'est possible : le docteur est vampirisé par les opinions d'autrui. On perçoit le danger des lectures qui s'incrument dans la conscience et paraissent justifier un comportement condamnable. Dans sa lettre, Joë écrit : « Je lisais très-distraitement [*sic*], je l'avoue, *Émile* de Rousseau, ce doux philosophe qui enseignait si bien la manière d'élever des enfants et d'en faire des hommes, et qui mit les siens à l'hôpital. Singulière contradiction²⁸ ! ». Il suggère que la littérature entérine son crime, et que c'est en partie à cause d'elle que le projet d'assassinat a été réalisé. Du reste, l'horrible secret n'est pas l'assassinat, mais la hantise surnaturelle qui en résulte. Bien qu'il ne se repente pas de la mort de son neveu, Joë souffre et suscite la pitié. D'autres, comme le grand Rousseau, sont aussi des êtres à double face, pense le protagoniste qui vit sa double nature comme une injustice qui lui a été donnée à la naissance : « Le contraste permanent de son innocence avec ma perversité cachée, innée, me rendait féroce envers lui dans l'intimité²⁹ ».

Le champ lexical du sang, qui se concentre dans un passage de la seconde livraison où Joë dévoile sa vampirisation, évoque un trait traditionnel de la figure du vampire. Arrivant chez Joë, Pétersfield constate : « Son visage contracté infernalement, était hideux à voir. Il avait les yeux entr'ouverts, montrant leur globe ensanglanté. – Apoplexie, murmurai-je. Et je me préparai à le saigner³⁰ ». Le sang indique le mal-être du héros et doit contribuer à son soulagement. Il renvoie à la fois à la force et à la faiblesse de Joë et relie les différentes interprétations du vampirisme, dynamisante et paralysante : d'un côté, Joë confesse que « [s]on regard paralysait les mouvements

25 *Ibid.*, 22 août 1868, p. 2. Italiques dans l'original. On corrige une faute d'orthographe lisant « détailr ».

26 *Ibid.*, 13 août 1868, p. 2.

27 *Idem.* Italiques dans l'original. Cet exemple montre que le texte est doublement vampirisé, par les italiques et le discours puisé ailleurs.

28 *Ibid.*, 22 août 1868, p. 2.

29 *Ibid.*, p. 1.

30 *Idem.*

de son sang³¹ » ; de l'autre, il confère à son crime hideux la noblesse d'une œuvre littéraire et propose une citation hors contexte qui s'apparente à une manière de se déculpabiliser (« "Le sang s'en va de mes mains," eût dit Lady Macbeth à ma place³² »).

Joë et le docteur tendent vers une explication psychologique des événements : Joë pense qu'il a besoin de temps pour se remettre du crime et qualifie les apparitions d'hallucinations ; Pétersfield accuse les nerfs. Cependant, Joë hésite entre l'hallucination comme phénomène mental normal quoique terrifiant, et comme manifestation du surnaturel. Le docteur, en insistant sur la peur des miroirs, ouvre la piste du vampire qui n'a ni reflet ni ombre (les miroirs étant vus comme les réflecteurs de l'âme). Harry devient le miroir de Joë et lui renvoie une face de lui-même. Les vampirisations multiples et réciproques rendent le vampire difficile à localiser. Il s'articule à des états psychiques particuliers, comme le désir de vengeance ou l'obsession inavouée. La figure du vampire est réinventée à partir de ses éléments traditionnels ; l'écrivain transpose un savoir déjà formulé³³ pour faire du vampirisme une approche de l'intériorité humaine.

L'imaginaire botanique

La dimension vampirique, qu'affichent également certaines formes du double, se combine aux métaphores botaniques. Celles-ci mobilisent autant les croyances populaires que les sciences pour évoquer des aspects attachés à la figure du vampire. Au XIX^e siècle, la botanique est un domaine scientifique en plein essor, qui garde des liens avec des croyances et des légendes. Des écrivains du fantastique comme Charles Nodier ou Élie Berthet³⁴ s'y consacrent, et enrichissent leur production littéraire de concepts issus de l'étude des plantes. Mais la dynamique de la botanique, qui se manifeste par un grand nombre de découvertes, fait sans cesse basculer les systèmes de classification dont plusieurs coexistent. En recourant aux innovations scientifiques comme le microscope, en absorbant les discours de son temps et en se diffusant via la presse, la botanique s'inscrit dans l'époque moderne. Donnant à penser les origines des pathologies mentales, l'imaginaire végétal propose une façon alternative d'aborder l'intériorité. Le narrateur du conte « Le Violon de faïence » présente l'idée fixe de Dalègre, qui ne vit que par et pour les faïences, à travers une comparaison puisant dans la botanique :

31 *Idem.*

32 *Ibid.*, p. 3.

33 Jarrot, Sabine, *Le vampire dans la littérature du XIX^e au XX^e siècle. De l'Autre à un autre soi-même*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1999, p. 21.

34 Berthet a laissé une note dans laquelle il loue les vertus de l'étude de la botanique pour l'éducation des filles : « L'étude la plus charmante pour une femme, et surtout pour une jeune fille, est celle de la botanique. Cette science s'apprend avec une extrême facilité par la pratique, et l'on se crée ainsi une source de jouissances intarissable, en même temps que l'on jette un peu de poésie dans l'existence, si dure et si brutale pour tous. J'aime beaucoup la botanique, et je m'efforce de communiquer ce goût à mes petits-enfants ». Cette note est consultable sur le site <https://www.traces-ecrites.com/document/elie-berthet-adepte-de-botanique/>. Que l'on songe aussi à Goethe et son *Essai sur la métamorphose des plantes* (1790).

Il en est des passions innocentes comme des frêles plantes grimpantes qui s'accrochent à un chêne, entourent le tronc, se développent, grimpent aux branches, y attirent de nombreux animalcules, et finissent par vaincre ce géant superbe, roi de la forêt. Dalègre ne remarqua pas tout d'abord que la poursuite des cerfs, des chevreuils et des sangliers l'enthousiasmait moins que jadis, et que petit à petit ses yeux s'habituèrent à réfléchir intérieurement une céramique brillante, aux couleurs réjouissantes³⁵.

Le narrateur illustre le passage d'un état inoffensif à un état potentiellement létal. La relation entre les plantes grimpantes et le chêne est monstrueuse : la différence de taille fait ressortir l'aspect angoissant et sournois des plantes grimpantes qui, en dépit de leur fragilité, parviennent à s'emparer d'une proie beaucoup plus grande qu'elles. Le fait que leur nom ne soit pas spécifié, contrairement à celui de l'arbre, les rend mystérieuses. Les animalcules, encore plus petits, participent à la mise à mort de l'arbre, comme si les plantes grimpantes étaient dotées de raison et les commandaient. L'apparence trompeuse des plantes semble mettre en garde l'homme orgueilleux qui, lui aussi, se croit roi. Les plantes grimpantes font l'objet d'un article que Darwin publie dans le *Journal of The Linnaean Society of London* (« On the movements and habits of climbing plants », 1865). Leur développement et leur comportement sont similaires à l'évolution de la maladie mentale de Dalègre. La plante grimpante et le chêne appartiennent tous les deux au règne végétal. Ainsi, on comprend que le danger qui menace l'homme ne lui est pas inconnu, mais lui ressemble. Cette idée se traduit par la métamorphose progressive de Dalègre qui, physiquement et mentalement, devient de plus en plus semblable à son ami. La comparaison botanique se réfère à Dalègre, bien que Gardilanne soit dévoré par la même passion. Cependant, ce dernier est déjà malade lorsque Dalègre le rencontre. De cette manière, la relation malsaine des héros est pensée sur le mode du parasitisme végétal : Gardilanne « embobine » Dalègre, comme les plantes qui entourent l'arbre. La silhouette de Gardilanne grand et maigre, rappelle même la tige d'une plante grimpante. L'aggravation de la passion concerne aussi la relation entre les héros qui se dégrade au fur et à mesure. Gardilanne abuse de la naïveté et de la gentillesse de son ami qui finit par lui mentir au sujet des faïences. Ils ne se font pas confiance et se retrouvent concurrents pour la possession du violon. Leur rivalité, qui mobilise le vampire comme concept psychopathologique désignant la passion dévorante et la relation interpersonnelle, renvoie à la lutte pour la survie. Les animaux et les plantes doivent se battre ; survit non pas le plus fort, comme le prouve la plante grimpante, mais le mieux adapté : la théorie darwinienne s'articule à l'imaginaire vampirique³⁶.

35 Champfleury, « Le Violon de faïence », *La Presse*, 27 novembre 1861, p. 1. Des différences notables existent entre la version publiée en feuilleton, et celle publiée en volume qui ne précise pas qu'il s'agit de plantes grimpantes, par exemple. Voir ce passage dans *Le Violon de faïence. Les enfants du professeur Turck. La sonnette de M. Berloquin*, éd. Michael Weatherilt, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1985, p. 64.

36 La figure du vampire paraît digne d'être utilisée dans les réflexions scientifiques, et pas seulement dans le domaine de la botanique : quand Moreau, dans *Du Hachisch et de l'aliénation mentale*, évoque le vampirisme en parlant du rêve (« Les vampires sont des exemples frappants de ce fait psychologique si curieux [...] parce qu'il prouve que chez certaines organisations, avec certaines prédispositions, la modification du sommeil peut convertir une perception de la veille en une véritable idée fixe, une pensée délirante » ; Moreau de Tours, Jean-Jacques, *Du Hachisch et de l'aliénation mentale : études psychologiques*, Paris, Fortin et Masson, 1845, p. 254), il articule réflexions scientifiques et croyances populaires.

L'évolution qui passe dans un premier temps inaperçue (« ne remarqua pas tout d'abord » ; « petit à petit ») met en jeu la raison humaine, incapable de reconnaître l'approche de la menace, et fait écho à la délicatesse des plantes grimpantes. Elles ne parviennent à l'emporter sur le chêne qu'après un certain temps, se nourrissent de la substance de la plante-hôte et prospèrent au détriment de l'arbre. Les verbes « s'accrocher » et « entourer » portent un imaginaire érotique qu'active également le vampire, connu pour être à la fois un prédateur et un séducteur³⁷. Prendre le dessus et permettre le triomphe d'une puissance insidieuse met en lien l'imaginaire botanique et cette figure folklorique que la nouvelle fantastique réactualise. Les résonances vampiriques dans l'œuvre deviennent un modèle pour représenter la naissance de la passion, ce qui leur confère une fonction quasi mythique.

L'entrée « vampire » dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* n'indique pour le sens figuré que l'application aux humains et aux mammifères. Dans la nouvelle, l'ensemble se composant des sciences psychiques et botanique ainsi que de la dimension vampirique imprègne le tissu verbal. Le concept du vampire apparaît autant pour décrire Dalègre (qui manque de volonté et se laisse entraîner par les plaisirs à Nevers) que pour explorer l'intériorité de Gardilanne (dormant peu la nuit, s'incrutant dans le corps de son ami³⁸ à qui il transmet sa passion, comme le vampire transmet sa condition, il se rapproche d'un vampire tout en étant vampirisé par sa passion). Le roi de la forêt est vaincu par les plantes grimpantes ; tant Gardilanne que Dalègre sont appelés « roi³⁹ » à un moment donné. Le texte maintient l'ambiguïté sur qui joue le rôle de la plante et qui celui du chêne. Cette ambiguïté est développée au moyen d'une métaphore végétale qui souligne le côté vampirique de Gardilanne qui « avait jeté insidieusement une petite graine de sa propre passion dans l'esprit de son ami, où s'agitaient d'autres passions, et la petite graine avait germé, commençait à poindre, et devait donner de larges feuilles qui étoufferaient les passions voisines⁴⁰ ». La croissance de la plante se produit de manière analogue au développement de la passion monomaniaque qui, comme l'identité⁴¹, se déploie dans la durée. La naissance de la maladie et sa transmission sont appréhendées par l'imaginaire botanique dont des détails dans l'expression, comme l'adverbe « insidieusement » ou l'étouffement, renvoient au vampire. Cette dernière sensation est aussi provoquée par le cauchemar, figure mythique liée au vampire. À la fin de la nouvelle, le vampirisme psychique et l'obsession pathologique éclatent dans l'évocation de la mandragore :

37 Voir Marigny, Jean, *La Fascination des vampires*, *op. cit.*, p. 25. Une idée de possession se dégage également ; dans « Les Fous », Jules Lermina le montre clairement : « C'était une possession ; l'idée avait pris racine en moi ; elle germait, grandissait ». Lermina, Jules, « Les Fous », *Le Gaulois*, 10 octobre 1869, p. 3.

38 Dans la version publiée en volume, Gardilanne veut que son œil passe dans les yeux de Dalègre. Voir Champfleury, *Le Violon de faïence*, *op. cit.*, p. 61.

39 Tandis que Dalègre est le roi de la ville de Nevers, Gardilanne est le roi de l'échange.

40 Champfleury, « Le Violon de faïence », *La Presse*, 27 novembre 1861, p. 1.

41 On consultera Achard-Bayle, Guy, *Grammaire des métamorphoses. Référence, identité, changement, fiction*, Bruxelles, Duclot, coll. « Champs linguistiques », 2001, p. 107.

La faïence lui apparaissait sous la forme d'une sorte de mandragore affreuse, planant au-dessus de la France, ayant ses pattes appuyées à la fois sur Rouen, Strasbourg, Moustiers et Nevers, malheureuses villes qu'elle tenait sous sa domination. Les habitants de ces villes étaient eux-mêmes des êtres en faïence, brillants et polis, mais qui, pour ne pas gâter leur émail, étaient obligés de n'avoir aucun rapport entre eux. C'étaient des êtres froids, condamnés à l'égoïsme, ne parlant pas, vivant dans une absolue immobilité et craignant la mandragore⁴².

Cette vision affreuse s'impose à Dalègre lorsqu'il se rend compte de son idée fixe. La réalité lui apparaît comme un cauchemar, alors que les images oniriques représentent un fait pathologique réel. L'imaginaire botanique s'articule aux discours populaires et savants, éclairant l'état altéré de la conscience du héros. En raison de son apparence anthropomorphe et de ses effets hallucinogènes, la mandragore relève de croyances populaires mais véhicule aussi une dimension mythique par son rapport avec la création⁴³. L'assujettissement des villes renommées pour leurs faïences instaure une relation terrifiante entre l'animé et l'inanimé. L'animation de la mandragore et la transformation des humains en objets souligne l'ambiguïté de la plante, à la fois ancrée dans le sol et voyageuse, souterraine et visible à la surface ; elle symbolise la naissance et l'épanouissement aussi bien que la fragilité et la mort. La mandragore concentre cette ambivalence et revêt une dimension vampirique, comme si elle transmettait son identité de faïence aux hommes dans une ambiance terrifiante. Les processus transformateurs, propres aux plantes mais aussi à la condition de vampire, portent atteinte à l'identité.

L'illustration de la genèse de l'état pathologique du protagoniste de l'« Esquisse de la Vie d'un virtuose » de Charles Barbara, passe par un ensemble singulier d'images issues de la botanique et renvoyant au vampire. Ce récit relate la chute du jeune Ferret, qui grandit sous l'influence de son père. Celui-ci lui inculque des idées aberrantes ainsi que la nécessité absolue de devenir un violoniste d'exception. L'enfant est dépourvu de talent, privé d'amour et de compréhension ; les exigences du père se transforment en monstre vampirique aux allures surnaturelles et pathologiques. Le narrateur souligne que « [q]uelques détails sur son origine et ses débuts dans la vie sont essentiels à l'intelligence de l'épisode où sa raison est restée ensevelie sous les mécomptes⁴⁴ ». L'importance de la question des origines amène le narrateur à s'intéresser au père du héros. L'origine est en rapport avec les racines d'une plante et les conditions dans lesquelles elle peut pousser. Le père fournit le sol et l'engrais à la singularité de son fils : « Mais combien peu l'unique rejeton de cet homme singulier ressemblait à son père ! En l'assimilant à la branche malade d'un arbre vigoureux, l'image n'eût été malheureusement que trop fondée⁴⁵ ». L'arbre généalogique, représentation savante de l'histoire d'une famille, est généralement réservée aux riches. La famille

42 Champfleury, « Le Violon de faïence », *La Presse*, 4 décembre 1861, p. 2. Ce passage est repris inchangé en volume.

43 Voir Amartin-Serin, Annie, *La création défiée. L'homme fabriquée dans la littérature*, Paris, PUF, coll. « Littératures européennes », 1996, p. 35.

44 Barbara, Charles, « Esquisse de la Vie d'un virtuose », *Revue française*, 20 septembre 1857, p. 322.

45 *Ibid.*, p. 324.

Ferret vit toutefois dans la misère. La métaphore souligne que le fils est une part du père ; leur lien est indissociable. Or, une branche malade affecte la santé de l'arbre entier, et ne peut porter des fleurs et des fruits. Comme le héros est fils unique, la lignée s'arrête avec lui. L'interdépendance du père et du fils, introduite par l'imaginaire végétal, prend ensuite la forme d'une exploitation vampirique et pose la question de la liberté à décider de la personne que l'on veut être et de la vie qu'on désire mener, entre l'inné et l'acquis, le déterminisme et le hasard.

La réflexion sur les origines passe par une métaphore botanique :

L'enfant vient au monde avec le germe des fleurs et des fruits qu'il portera un jour ; à des rares exceptions près, il annonce dès le principe à quelle classe d'hommes il appartiendra plus tard. La volonté, l'énergie, la passion ne s'acquièrent pas : elles se cachent dans les jeunes poitrines comme le feu dans les entrailles d'une montagne, et se trahissent toujours par de la fumée et des éclairs⁴⁶.

Étymologiquement, le terme de « germe » s'appliquait d'abord à l'homme et à la plante⁴⁷ ; puis, il est rattaché à la maladie⁴⁸ vers 1860, époque de la publication du récit. Le germe est aussi utilisé en philosophie dans le cadre d'une pensée de l'évolution de l'homme qui s'interroge sur la « cause première⁴⁹ » de la vie. Le récit fantastique semble d'abord adopter une perspective fataliste : l'homme devient ce qu'il lui est donné de devenir. L'apparence rassurante de la prévisibilité et de la lisibilité du destin humain révèle son côté angoissant par la métaphore botanique parce que l'être humain n'a aucun pouvoir sur lui-même. Il est comme habité, vampirisé, par sa propre destinée. L'image du volcan qui fait éruption esquisse un modèle de l'homme comme être stratifié, dont certains traits ne se voient pas avant leur éruption. La plante elle aussi se cache d'abord sous la terre et donne à penser à la fois les talents et les puissances dangereuses que l'homme recèle en lui. Elle a précédé l'homme sur la Terre dont elle symbolise la part sombre, originelle et sauvage⁵⁰. Le récit développe la métaphore botanique par une allusion aux mythes de création en mettant l'accent sur l'influence du père :

Il en usa avec son fils comme le sculpteur fait avec la maquette de cire prête à toutes les formes et à toutes les empreintes : il le pétrit, le modela à son image, lui inocula ses idées, ses préjugés, voire ses aspirations ambitieuses, sinon son tempérament et ses passions. L'enfant, avec sa nature molle et spongieuse, bercé au bruit de légendes absurdes, frappé incessamment du spectacle d'un désintéressement voisin du désordre, s'imprégna des idées les plus fausses sur la vie, des opinions les plus erronées sur les arts, d'un enthousiasme inconsidéré pour les artistes, toutes choses qui prirent racine en lui et y prospérèrent, on peut dire, comme du chiendent dans une terre grasse⁵¹.

La vie de Ferret est dévorée par une passion implantée dans son cerveau, puis assimilée et faite sienne. La pédagogie du père comporte une dimension prométhéenne qui exprime son influence vampirisante. L'effet liste, créé par l'asyndète et la polysyndète, ainsi que par la répétition

46 *Idem*.

47 Le cnrtl indique comme signification originelle « premier rudiment d'un être organisé végétal ou animal ».

48 « [M]icro-organisme susceptible d'engendrer une maladie », *idem*.

49 *Idem*.

50 La végétation dangereuse liée à une forme de vampirisme apparaissait déjà à travers le terrain laissé à l'abandon dans « Le Cabaliste Hans Weinland » d'Erckmann-Chatrion.

51 Barbara, Charles, « Esquisse de la Vie d'un virtuose », *Revue française*, 20 septembre 1857, p. 324.

du déterminant « toutes », renvoie à un potentiel danger : l'homme ne peut pas résister à certaines influences, et son identité dépend d'autrui. Le père laisse en son fils une marque indélébile (« à mesure qu'il avait grandi, ses premières impressions, à l'instar des caractères qu'on incise sur l'écorce des arbres, s'étaient proportionnellement développées et fortifiées en son âme⁵² »). La blessure et l'incision évoquent la morsure du vampire. La comparaison avec une mauvaise herbe montre que les idées prennent racine de façon non contrôlée. L'inoculation d'idées fait écho à la transmission de la condition vampirique. Mais prendre racine n'est que le début de l'état pathologique. C'est un processus ambivalent qui, dans l'œuvre, prend deux formes. La première forme est négative, car la métaphore des racines, tentaculaires et sournoises, décrit l'installation d'une idée fixe qui condamne bientôt le héros à l'immobilisme. Néanmoins, le texte innove en conférant en même temps une connotation positive à la métaphore biologique qu'il rattache à la figure du vampire dans le cas de la jeune femme dont Ferret tombe amoureux : « [C]ette paisible vie de ménage était sa réelle vocation ; elle avait pour lui des charmes de plus en plus puissants et l'enlaçait peu à peu de liens invisibles qui se glissaient jusqu'au fond de son cœur et s'y enracinaient⁵³ ». La jeune fille exerce sur le protagoniste une puissance bénéfique ; l'enlacement, qui rappelle les plantes grimpantes, évoque la fortification mutuelle des deux personnages. La tendresse et le calme ancrent Ferret dans le monde. Le récit remet en question l'indépendance de l'individu, ainsi que son unité. Mais comme il s'interroge sur la formation de l'identité et la genèse de l'égaré mental sans trancher sur le partage de l'inné et de l'acquis, du don et du travail, l'identité humaine reste mystérieuse. L'homme peut-il quelque chose pour ou contre son sort ?

Infiltrations, hantises et suggestions

Dans les œuvres fantastiques de la seconde moitié du siècle, le vampirisme est un processus pathogène puisant dans les répertoires traditionnels et les sciences du psychisme. Ainsi, le vampire se mêle à d'autres concepts situés au carrefour des cultures, notamment le double évoqué en rapport avec les pratiques magnétiques. Les textes décomposent fréquemment le vampirisme en trois processus, l'infiltration, la hantise et la suggestion, qui d'une part enchevêtrent les discours populaires et savants et brouillent les pistes entre le phénomène fantastique et le phénomène médical, et d'autre part explorent l'inconscient. Ces processus sont liés au vampire par l'infiltration : une puissance entre dans un espace et l'habite, puis une assimilation partielle intervient sur la conscience. Selon les croyances superstitieuses, la morsure du vampire ne change pas complètement la victime, mais sa nature se trouve modifiée parce qu'elle devient vampire elle-même. Dans le cas du médecin qui sonde le malade en fouillant dans son passé ou en pratiquant la

52 *Ibid.*, p. 325.

53 *Ibid.*, p. 328.

chirurgie, l'infiltration est une méthode savante. Elle implique le mouvement car elle évoque le déplacement discret d'une puissance sournoise, et suggère sa discrétion. Le vampire devant se mouvoir pour se nourrir (« le déplacement est consubstantiel au vampire⁵⁴ »), il est lié à la suggestion et renvoie à un transfert. Le terme de « suggestion » apparaît sous le Second Empire⁵⁵ ; la science médicale semble par ailleurs confirmer la possibilité d'intrusion⁵⁶. Le médecin s'introduit dans la psyché du patient, car il se comporte comme un « thérapeute suggestionneur⁵⁷ » : « Les gens se magnétisent les uns les autres inconsciemment et involontairement [...] où le plus faible est toujours dominé par le plus fort. Le pouvoir inconnu, dont le magnétiseur est l'instrument, est à double tranchant : il peut être orienté vers le bien ou vers le mal. Le mauvais magnétiseur est une sorte de vampire moral⁵⁸ ». Il s'agit d'une prise de possession de l'espace mental d'autrui ; la hantise résulte d'une telle invasion. L'homme hanté par une pensée se comporte comme s'il était persécuté par un vampire et il peut transmettre cette hantise ; une idée se transmet sur le même mode que la condition du vampire et, qui plus est, cette transmission mobilise les concepts de l'hérédité et de la dégénérescence⁵⁹. Les aliénistes envisagent l'hérédité comme une puissance maléfique qui, en maints points, rappelle la figure du vampire⁶⁰.

La nouvelle « Gertrude » réfléchit aux formes de vampirisation et aux mécanismes de transmission de la croyance aux vampires. Inquiétés par la tristesse et la pâleur de Gertrude, ses parents font venir le docteur Cornélius Pall. La jeune fille lui confie sa peur des vampires et croit que deux de ses amies ont été leurs victimes. Le médecin s'applique à la convaincre de l'inexistence des vampires et conclut que ses symptômes sont dus à l'amour. Quelque temps après, Gertrude épouse un étudiant dont elle est amoureuse, mais elle meurt le jour des noces. Sa plaie au cou, ainsi que sa pâleur, poussent la plupart des villageois à crier au vampire et à profaner la tombe d'Ulrich Brumath qui avait voulu demander Gertrude en mariage mais pour qui celle-ci n'avait aucune inclination. Le médecin cependant pense que le meurtre a été commis par Wilhelm Rist, autre prétendant éconduit ayant médité une revanche et qui, bourrelier de son état, disposerait d'un instrument propre à causer une blessure telle que celle constatée chez Gertrude. L'explication des événements par l'apparition d'un vampire est corroborée par de nombreux indices et paraît aussi plausible que l'hypothèse d'un meurtre passionnel. La nouvelle met en place une double reconfiguration des thèmes de l'infiltration, de la hantise et de la suggestion ; la figure du vampire se fait le véhicule de la connaissance de l'intériorité.

54 Sangsue, Daniel, *Vampires, fantômes et apparitions*, op. cit., p. 46.

55 Voir Carroy, Jacqueline, *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets*, Paris, PUF, 1991, p. 157.

56 Voir Ponnau, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique* [1990], Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 297.

57 Rigoli, Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 20.

58 Ellenberger, Henri, *Histoire de la Découverte de l'inconscient* [1970], Paris, Fayard, 1994, p. 193.

59 On lira Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient dans le récit fantastique, 1800-1900*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2002, p. 254.

60 Voir Coffin, Jean-Christophe, *La Transmission de la folie, 1850-1914*, Paris L'Harmattan, coll. « L'Histoire du social », 2003, p. 33.

Plusieurs éléments constitutifs du vampirisme s'articulent autour du médecin. Pall est un personnage énigmatique : c'est un « vieux médecin, ami de la famille, dont la réputation de bonhomie et de savoir s'étendait à plus de dix lieues à la ronde⁶¹ ». Aimable à première vue, il revêt pourtant des caractéristiques qui le rapprochent d'un vampire. Son âge et son apparence (il est « grand, long, sec, jaune, maigre⁶² ») font de lui un mort-vivant. De plus, « on pouvait se demander, en voyant l'ampleur apparente de ses vêtements, si c'était bien un corps de chair et d'os qu'ils étaient destinés à recouvrir ; d'épais sourcils surmontaient, dans son visage, deux yeux d'un gris sale, dont l'expression étrange n'était tempérée que par une douceur extrême, et chaque sourire du vieillard dénotait autant de bonté que de spirituelle malice⁶³ ». Le docteur réunit ainsi des traits contradictoires qui justifient la comparaison, voire la confusion avec un vampire. Toutefois, il pourrait tout aussi bien en être la victime : sa maigreur serait le résultat d'un vampire suçant son sang, ce à quoi renvoie également son nom se prononçant comme « pâle ». Des signes ambivalents montrent que le vampire imbibe l'intrigue dont il est le moteur : il s'y infiltre par des allusions et des situations. La première chose que l'on voit de Pall dans le texte est justement son infiltration dans la famille Keller (il est appelé par le père sans que ce dernier ait prévenu Gertrude) et sa volonté d'influencer les croyances des personnages.

La nouvelle s'ouvre sur un dialogue en discours direct entre Gertrude et Pall qui sont d'abord des voix fantomatiques sans corps. Pall s'applique à convaincre son interlocutrice d'abandonner la croyance aux vampires (« vous qui êtes aujourd'hui une grande jeune fille, pleine de sens et de raison, comment pouvez-vous ajouter foi à toutes ces folles croyances⁶⁴ ?... »). En l'absence d'arguments solides, la démarche du docteur s'assimile à la suggestion. Pall adopte une posture d'autorité et affirme ne plus croire aux vampires parce qu'il est adulte ; les vampires peuvent exister ou non, ce qui change est l'attitude envers eux à travers le temps. Le docteur occulte cependant son propre passage de la croyance au refus. La nouvelle évoque des éléments associés à la suggestion, comme le rapport dominant-dominé, un personnage masculin et un personnage féminin, ainsi que le transfert d'une conviction. Toutefois, ces éléments y sont problématisés.

La conversation entre Gertrude et le docteur laisse entrevoir une possible hantise de ce dernier. Alors que les premières répliques du docteur traduisent son assurance, il chancelle progressivement dans son opinion. Il semble avoir tellement peur des vampires qu'il évite de les nommer (« vous ne voudrez croire aux... – Aux vampires, docteur ?... – Oui, aux vampires⁶⁵ ! »). Ce comportement se fonde sur la superstition qui veut que le nom fasse apparaître la chose ; la nouvelle souligne la dimension psychologique de cette conduite, Pall tentant se protéger de ce dont il a peur.

61 Stenio (Charles de Viel-Castel), « Gertrude », *La Mode nouvelle*, 11 février 1856, p. 285.

62 *Idem.*

63 *Idem.*

64 *Idem.*

65 *Idem.*

C'est pourquoi sa volonté de convaincre la famille Keller de l'inexistence des vampires paraît comme une expression de sa hantise : habité par la croyance dans les vampires dès son enfance (c'est aussi le cas de tous les villageois et des membres de la famille Keller), il est toujours hanté par leur existence et, de ce fait, adopte des méthodes suggestives. La manière dont il s'adresse au père (« J'en suis certain, *entendez-vous*⁶⁶ ») montre qu'il parle avec insistance et adopte « un ton doux et persuasif⁶⁷ ». L'enchevêtrement des champs lexicaux de la médecine et de la guerre (« C'est donc deux adversaires qu'il aura à combattre, deux malades de plus qu'il lui faudra guérir, deux esprits prévenus qu'il devra convaincre⁶⁸ ! ») manifeste la violence de sa démarche. Pall combine la force et la subtilité, ce qui le rend suspect : d'un côté, il « veut à *tout prix* les *arracher* aux préoccupations qui les dominent⁶⁹ », de l'autre, son « air franc et convaincu⁷⁰ » parvient à éloigner Gertrude et son père de la croyance dans les vampires. Étant donné la grande influence qu'exerce le docteur, le père et sa fille procèdent à une sorte d'autosuggestion. Au lieu d'effectivement ne plus croire aux vampires, ils tentent de s'imposer une vision du monde encouragée par Pall. Ainsi Gertrude, qui avait d'abord défendu la croyance aux vampires⁷¹, dit : « [J]e ne veux plus croire aux⁷²... ». Elle peine désormais à prononcer le mot, comme le docteur. Son père la prend comme modèle (« Je vais faire comme toi, je ne veux plus y croire⁷³ »). La croyance semble devenir une question de volonté ; les personnages veulent influencer sur elle par la raison. Le vampire comme figure populaire angoisse autant qu'un meurtrier maléfique, qui partage la même démarche impitoyable et inflige des blessures similaires. L'histoire que raconte Pall au sujet d'une fille qui se croyait hantée par un vampire mais qui, en réalité, est morte lentement d'un empoisonnement, incite d'autant plus le père et Gertrude à l'autosuggestion, c'est-à-dire à laisser leur propre conscience être envahie par l'opinion d'autrui. Cette histoire devient le prétexte d'un enseignement dispensé au nom de la raison : elle permet à Pall de s'infiltrer dans les structures de pensée des personnages. L'empoisonnement est la métaphore de l'infiltration et de la suggestion que pratique le docteur. Pall voit dans l'effet de sa pratique sur Gertrude et sur son père une victoire contre la croyance – une victoire d'ordre médical, puisqu'il assimile la croyance à une maladie mentale dont il aurait guéri la jeune fille et son père. La suggestion devient une possible solution pour affronter un monde cruel, comme le montre bien l'exemple de la mère et de la foule. Profondément touchée par la mort de sa

66 *Ibid.*, 21 février 1856, p. 337. Italiques ajoutées.

67 *Idem.*

68 *Ibid.*, 1^{er} mars 1856, p. 378.

69 *Idem.* Italiques ajoutées.

70 *Idem.*

71 Gertrude est offensée lorsque le docteur, d'une façon paternaliste, lui fait comprendre que la croyance aux vampires est ridicule : toute une communauté peut-elle se tromper ? La nouvelle montre ainsi que les croyances, transmises d'une génération à l'autre, ont une utilité et une vérité personnelle. Gertrude, et surtout sa mère, tiennent à la croyance au vampire qui fait partie de leur identité et leur permet d'être intégrées dans la société de Raustein. La croyance a de ce fait une importance aux niveaux singulier et collectif.

72 Stenio (Charles de Viel-Castel), « Gertrude », *La Mode nouvelle*, 1^{er} mars 1856, p. 380.

73 *Idem.*

filles uniques, la mère gère sa douleur en la transformant en violence dirigée contre Ulrich Brumath. Le décès de Gertrude n'a en effet de sens pour elle et les autres habitants de Raustein que dans le cadre d'une interprétation populaire. L'œuvre met en relief autant la dimension chrétienne⁷⁴ que la dimension populaire : la pâleur de Gertrude et de ses amies mortes précédemment constitue, pour ceux qui croient aux vampires, une preuve de leur existence, et tout le village se rassemble autour de cette croyance (« à Raustein on croyait aux *vampires*⁷⁵ !... »). Et le narrateur d'ajouter :

Oui, aux vampires qui, la nuit, pâles et sombres spectres altérés de sang, sortent lentement de leurs tombes, se dirigent vers les lieux habités, rampent comme de vils serpents..., se glissent le long des haies, des chemins bas, lentement, silencieusement, et arrivent, les monstres, jusqu'aux seuils des maisons où se trouvent des jeunes filles..., pénètrent furtivement à travers les fissures des murailles jusqu'aux chambres des jeunes vierges, et une fois là, profitant du sommeil de celles qu'ils veulent flétrir, déposent d'affreux baisers sur le cou de leurs victimes, leur rendent toute résistance impossible par l'effet d'un magnétisme étrange..., et de leur bouche visqueuse, empoisonnée, exhalant comme une odeur de tombe, sucent lentement, et à longs traits, comme en le savourant, le sang pur et frais de celles qu'ils souillent⁷⁶ !...

La pâleur révèle un indice ambigu : elle caractérise à la fois le vampire et sa victime. La scène lugubre et terrifiante est profondément empreinte de l'imaginaire folklorique : les champs lexicaux du glissement et de la délicatesse renvoient à l'infiltration qui interagit avec leur effet magnétique. L'abolition de la volonté des filles est le prérequis de la suggestion magnétique. Le vampire est amalgamé à des figures mythiques, tels le cauchemar et le monstre. La nouvelle suggère que la jeune fille est hantée par la mort de Brumath ; les apparitions nocturnes pourraient être causées par son sentiment de culpabilité. Ulrich s'est montré trois fois et a suscité des symptômes de vampirisme (« j'ai senti mon sang se glacer dans mes veines... il me semblait alors que la vie se retirait de moi⁷⁷... » ; « Après ces affreuses nuits, je m'éveillais avec une tristesse que je ne puis vous dire, avec une pâleur qui m'a souvent terrifiée... Mon père, ma bonne mère, ayez pitié de moi, mais j'ai peur... j'ai peur qu'Ulrich Brumath, ne soit un VAMPIRE⁷⁸ !... »). Les parents sont convaincus qu'un vampire est venu sucer le sang de leur fille. Mais chez la mère, une dimension pathologique se joint à cette conviction : « [T]out annonce clairement chez elle, une pensée fixe, immuable⁷⁹ ». Elle est focalisée sur le vampire, lequel renvoie à une relation problématique à la mort⁸⁰ ; elle ne peut pas accepter le décès de Gertrude. Elle détourne son attention de la souffrance vers la vengeance – en cela, elle agit comme Rist – en s'acharnant sur le cadavre d'Ulrich : « Voulez-vous, leur dit-elle, avec une exaltation qui puisait sa source et sa violence dans son extrême douleur, voulez-vous que je vous dise où nous trouverons le vampire qui

74 Les vampires abhorrent les signes religieux, selon la croyance populaire : Gertrude est cependant mise en rapport avec le christianisme. Son père lui voue un « culte qui allait jusqu'à l'adoration » (*ibid.*, 11 février 1856, p. 286) ; elle dort sur un « lit virginal » (*ibid.*, 1^{er} mars 1856, p. 377) et son mari « la soulève pieusement » (*ibid.*, p. 385).

75 *Ibid.*, 11 février 1856, p. 286. Italiques dans l'original.

76 *Idem.*

77 *Ibid.*, 21 février 1856, p. 341.

78 *Idem.*

79 *Ibid.*, 1^{er} mars 1856, p. 379.

80 Voir à ce sujet Sangsue, Daniel, *Vampires, fantômes et apparitions*, *op. cit.*, p. 24.

a mordu mon enfant, le monstre qui me l'a tuée ?... Venez avec moi, au cimetière de Raustein ; venons arracher de son tombeau le corps d'Ulrich Brumath, c'est lui qui est devenu vampire⁸¹ !... ». La foule entre dans un état second. En délire, les villageois se comportent comme des bêtes féroces. Bien qu'ils ne trouvent ni vampire ni cadavre sanglant, « ils sont encore convaincus et croient toujours que c'est un vampire qui a tué la malheureuse Gertrude, et que ce vampire n'est autre que Ulrich Brumath⁸² ! ».

La nouvelle insiste sur la coexistence de différentes interprétations. Il s'agit de voir pour quelle raison on adhère à l'une ou à l'autre, la façon dont on peut être amené à changer d'avis, et quel en est l'impact sur les relations interpersonnelles. Les trois processus composant la vampirisation s'entrelacent et fonctionnent comme moteur des événements qui juxtaposent le vampire, figure populaire, et son abstraction psychopathologique.

5.2 La maîtrise de soi en cause

La zone obscure de la psyché

Par la figure du vampire, les œuvres fantastiques remettent en cause la maîtrise et la connaissance de soi et conçoivent la conscience comme un ensemble complexe. Les trois processus qui composent le vampirisme psychique, et la figure du double qu'il mobilise, soulignent la pertinence de la notion de profondeur. La mise en scène d'une intrusion, suivie par l'activation de processus mentaux spécifiques, aborde la question de l'inconscient *via* la figure du vampire. La zone obscure se réfère également aux réflexions sur les facettes de l'identité. Elle représente un danger, car elle ressemble à la condition vampirique : discrète, elle sème le trouble et la peur. Cette discrétion du vampire se traduit dans les textes par la présence de motifs traditionnels. Le vampire psychologisé stimule l'imagination du lecteur, intrigué par les réinventions de cette figure. De plus, il s'inscrit sournoisement dans la conscience du lecteur, qu'il hante peu à peu. Par ailleurs, il est présent dans la presse : le criminel est comparé à un vampire, et la vampirisation d'une victime par le crime est ce que l'on reproche aux récits « criminogènes⁸³ ». Dans les œuvres fantastiques, les vampires « représentent symboliquement ce qui nous touche le plus intimement⁸⁴ » et transcrivent l'horreur de la monstruosité du moi et de la cruauté du monde moderne où l'inexplicable et l'horreur vampirisent la stabilité rassurante. La menace n'est pas une entité matérielle, mais un danger diffus qui plane sur tous. Ainsi, le vampire devient une représentation possible du monde

81 Stenio (Charles de Viel-Castel), « Gertrude », *La Mode nouvelle*, 1^{er} mars 1856, p. 387.

82 *Ibid.*, p. 389.

83 Kalifa, Dominique, *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, p. 197.

84 Marigny, Jean, *La Fascination des vampires, op. cit.*, p. 56.

intérieur. L'impression d'absence de contrôle est placée sous le signe de la science aliéniste et des croyances superstitieuses car la vampirisation de la volonté échappe à toute explication purement scientifique. L'effondrement psychologique du personnage se confond avec celui de la victime d'un vampire, vidée de son sang. Dans « Oh ! La Musique ! » de Victor Corandin, le narrateur-protagoniste craint la musique après un événement inexplicable, survenu chez un couple de musiciens. Il s'introduit en cachette pour écouter ses amis jouer de leurs instruments, mais s'endort dans le fauteuil. Il fait un rêve à la fois drôle et angoissant, dans lequel images oniriques et réalité se confondent. Le pouvoir soporifique et enchanteur de la musique est mis en rapport avec un état altéré de la conscience : « Eh ! bien, comprenez-vous à présent pourquoi le son du piano me fait frissonner ? Croyez-moi, depuis cette piètre aventure, quand je vois une femme tripoter son grand morceau, je me pince, pour me tenir en haleine jusqu'à la fin⁸⁵ ».

La figure du vampire se manifeste à travers l'évocation d'un étranglement au cou et introduit la dimension fantastique de l'aventure : « Soudain, j'éprouve au cou une sensation d'étranglement qui me tire de ma léthargie, mais à peine ai-je ouvert les yeux, que mon cauchemar me semble continuer sous une autre forme⁸⁶ ». L'apparition, qui suit directement l'endormissement du personnage, renvoie à son rôle décisif pour l'évolution du cauchemar s'amalgamant à celle du vampire. Les difficultés respiratoires sont associées à la figure mythique du cauchemar dans ses représentations populaires comme être malveillant qui s'assoit sur la poitrine du dormeur ou de la dormeuse. La douleur au cou entraîne une sorte de réveil dans le sommeil, elle dynamise le narrateur qui sort de sa léthargie, comme s'il passait d'une forme de mort à une forme de vie. La surprise du vampire qui surgit renvoie à l'inconscient. Après cette sensation, les événements du rêve deviennent de plus en plus absurdes (« deux voltigeurs français croisent la baïonnette !... Un autre, la main passée dans ma cravate, me secoue trop familièrement de son bras nerveux, décoré d'une sardine jaune ! Plus loin, s'abritant derrière l'armée, deux jocrisses en tablier blanc, mâle et femelle, contemplant cette scène d'un œil stupide mais satisfait⁸⁷... »). Le narrateur se croit accusé d'être un voleur ; avant de s'endormir, il avait en effet adopté un comportement suspect. Invité par son ami Adolphe à surprendre son épouse en s'installant furtivement dans le fauteuil pendant qu'elle joue du piano, il est entré sur la pointe des pieds dans un appartement qu'il ne connaît pas, habité par une femme qu'il n'a jamais vue. Cette conduite s'apparente à celle d'un vampire s'introduisant chez une belle femme. La farce ne réussit toutefois pas : quand le narrateur se réveille, il apprend que le couple est parti à la campagne. Les événements restent énigmatiques : le caporal qui apparaît en rêve semble avoir réellement amené le narrateur au poste de police et, le narrateur quittant Lyon et ne revoyant jamais le couple, le mystère n'est pas éclairci.

85 Corandin, Victor, « Oh ! La musique ! », *La Vie lyonnaise*, 10 octobre 1868, p. 4.

86 *Idem.*

87 *Idem.*

Des détails préparent l'allusion au vampire qui est faite au milieu de la nouvelle, laquelle commence *in medias res* ; le lecteur fait intrusion dans la conversation des personnages et s'infiltrer dans le tissu narratif sans que l'on s'adresse jamais à lui mais, par sa discrétion, il devient le second interlocuteur du narrateur. En outre, les on-dit encadrent l'allusion au vampire. La rumeur sur l'épouse (« famille propre, figure honorable et dot assez ronde ; mais, disait-on, la tête un peu carrée et l'esprit très-pointu⁸⁸ ») ou sur la mésaventure du narrateur (« J'allais devenir la fable du dilettantisme, à Lyon⁸⁹ ») prend la même forme de diffusion que celle de la condition vampirique avec laquelle elle partage aussi le processus de transmission. Le texte lui-même paraît vampirisé, vidé de sa substance, ce qu'exhibent les nombreux points de suspension. Dans l'incipit, ils passent de trois points à cinq points, augmentant d'autant le vide et traduisant ainsi la préoccupation croissante du narrateur-protagoniste. Celui-ci développe un comportement aux traits pathologiques parce que son endormissement a eu sur lui des effets néfastes (« Je tremble toujours que la virtuose, s'interrompant pour inspecter son auditoire, ne vienne à s'écrier tout-à-coup [*sic*] : Hé ! mais, là-bas... voici un monsieur qui dort... Joseph !... allez chercher la garde⁹⁰ !! »). Il fait automatiquement le lien entre son endormissement et l'accusation dont il est victime, et la peur le poursuit pendant son état de veille. Les allusions au vampire dévoilent ainsi ce qui, à sa propre insu, tourmente le personnage.

Les allusions aux aspects folkloriques du vampire subissent des changements significatifs. « Les Morts se vengent » de Claude Vignon enchevêtre les vampirismes physique et psychique pour concevoir un personnage tourmenté dont l'intériorité invite à s'interroger sur les pratiques scientifiques au prisme de l'imaginaire populaire, ainsi que sur les modalités de résurgence des forces qui sommeillent en l'homme. Le docteur Maynard subit une crise terrible lorsque, le soir de la Toussaint, la jeune Pauline le surprend en l'embrassant sur la joue et en prenant son cou entre ses mains. Il explique sa réaction étrange par un événement survenu dans sa jeunesse : alors étudiant en médecine, il peinait à retrouver son appartement après une soirée alcoolisée, le jour des Morts. Il s'est retrouvé dans l'amphithéâtre de la faculté de médecine où deux cadavres, un vieillard disséqué et une jeune fille à peine décédée, se sont animés. Le vieillard a accusé les vivants de ne pas respecter les morts, condamnant les pratiques chirurgicales ; la fille s'est jetée sur lui, l'a pris au cou et mordu à la joue. Le docteur s'est alors réveillé chez lui, fiévreux, entouré de ses amis qui proposèrent d'abord des explications naturelles et rassurantes, mais qui doutèrent de leur version des événements en voyant que sa blessure à la joue ressemblait à une morsure.

Le docteur est « grand et maigre, jadis blond, mais maintenant gris, dont les tempes creusées, les cheveux rares et la taille courbée, faisaient un vieillard, bien qu'il n'eût guère que la

88 *Ibid.*, p. 3.

89 *Ibid.*, p. 4.

90 *Idem.*

cinquantaine⁹¹ ». Les symptômes d'un vampire traditionnel et du vampirisme psychique coïncident. L'ambiance de mort et d'angoisse qui domine dès l'incipit (« C'était le jour de la Toussaint, il faisait froid déjà, et les feuilles jaunies tombaient, poussées par la bise sur les allées du jardin⁹² ») articule les croyances païennes et chrétiennes. Tout se passe comme si la tristesse du docteur, avant que l'incident avec le baiser ne se produise, imprégnait déjà la nature : celle-ci reflète un épisode douloureux et perturbant de la vie du docteur. Toutefois, la société qui se réunit chez Mme de M*** tente de bannir à tout prix le froid et la tristesse, montrant qu'elle tient à être divertie. Le docteur est forcé de participer aux jeux et les personnages sont surtout intéressés par l'amusement. La société esquive les questionnements désagréables, susceptibles de la confronter à l'existence, dérangeante et angoissante, d'une zone obscure de l'âme humaine. Elle n'accepte pas la blessure invisible du docteur et, au lieu de lui offrir de l'écoute et de prendre son traumatisme au sérieux, esquisse un chemin de guérison qui passe par l'oubli. Personne ne se demande si ces conseils sont adaptés à la situation ou aux sentiments du docteur. Lorsque Maynard ne se présente pas à la soirée de Toussaint l'année qui suit son récit, la société évite soigneusement de parler de lui. Le docteur se distingue des autres, et cette différence le marginalise (« Tandis que les jeux s'organisaient autour de lui, et à mesure qu'ils devenaient plus bruyants, il semblait s'isoler en lui-même pour donner audience à des rêveries ou à des souvenirs graves, presque douloureux⁹³ »). La société craint la solitude, et si elle se réunit le jour des Morts, le besoin de compagnie et de distraction expose ses croyances superstitieuses d'une part, sa culpabilité d'autre part. En effet, la souffrance du docteur est visible (sa sévérité, sa cicatrice en forme de morsure, son vieillissement précoce), mais les gens choisissent de ne pas en identifier les causes. Leur refus de sonder les profondeurs de l'être humain (Mme de M*** pense que l'attaque du docteur est « subite⁹⁴ » et se demande « quelle douleur avait pu saisir *tout à coup* le docteur Maynard⁹⁵ ») trahit leur hantise. Les angoisses inavouées de la société sont problématisées à travers les événements fantastiques vécus par le docteur qui affronte un enjeu remettant en question les pratiques de son métier, sa vision du monde et son identité.

Lorsque le docteur Maynard se retrouve dans l'amphithéâtre, il pense que les cadavres vont se plaindre du traitement que leur réservent les vivants. Le héros manifeste une conscience diffuse de sa culpabilité avant même que le premier cadavre disséqué ne s'anime. En effet, déjà lors de sa sortie au cabaret avec ses amis, il met l'accent sur leur amusement, donc sur l'oubli des morts. La soirée alcoolisée n'est pas propice au recueillement. Pour souligner l'importance des événements qui doivent faire réfléchir, le docteur exclut l'alcool comme explication (« Moi, je n'étais ni de ceux

91 Vignon, Claude, « Les Morts se vengent », in *Minuit !! Récits de la veillée*, Paris, Amyot, 1856, p. 10.

92 *Ibid.*, p. 9.

93 *Ibid.*, p. 11. L'expression « à mesure que » introduit l'idée d'une incompatibilité entre le docteur et la société, le bonheur de celle-ci étant le malheur du héros.

94 *Ibid.*, p. 12.

95 *Idem.* Italiques ajoutées.

qui à travers les fumées de l'ivresse gardaient assez leur raison pour se conduire, ni de ceux qui l'avaient entièrement perdue⁹⁶ »). Il précise que « les fumées de l'ivresse s'envolèrent⁹⁷ » lorsqu'il se trouve enfermé avec les morts. Les manifestations de la peur qui s'empare de lui quand il ne trouve pas la porte de sortie dans l'obscurité ressemblent aux symptômes d'une vampirisation qui mobilise l'imaginaire populaire ; les allusions au sang (l'événement lui « glaça le sang dans les veines⁹⁸ ») et à la sensation de perte de son énergie vitale (« je me sentais mourir⁹⁹ ») évoquent le vampire. La crainte de l'égaré mental le saisit aussi. « J'eus peur d'être fou¹⁰⁰ », avoue le docteur qui se sentait alors « sans force ni raison¹⁰¹ ». Tout en recourant à des éléments issus du folklore (les morts se réveillent à minuit, l'amphithéâtre est plongé dans l'obscurité), le protagoniste puise dans le discours médical. Les cultures savantes et populaires se combinent dans son récit et font émerger une psyché qui recèle des enjeux identitaires, psychologiques, sociaux et éthiques que le vampire interroge.

L'expérience inexplicable amène le docteur à remettre en question la pratique de l'autopsie¹⁰². Qu'elle ait eu lieu au début du XIX^e siècle n'est pas un hasard : le jeune Maynard assiste à la création de nouvelles cimetières qui, dans le cas de la capitale, ne se trouvent plus à l'intérieur de la ville. L'éloignement physique des morts modifie la manière dont les vivants conçoivent la relation avec les défunts, et est emblématique de la volonté d'instaurer une distance émotionnelle avec la mort, attitude qui contraste en grande partie avec le Second Empire où les cimetières sont très fréquentés à la Toussaint par exemple. Alors que Maynard n'a pas réfléchi au respect que les médecins doivent aux morts qui leur permettent d'acquérir des connaissances nouvelles, le vieillard lui décrit la souffrance des morts sous le scalpel. Sa voix perçante, qui répète que l'heure de la vengeance est venue, semble infliger au héros les blessures que lui-même a subies, et évoque les dents pointues du vampire. « – Que cherchent-ils dans ma tête ?... la pensée peut-être¹⁰³ ?... », se moque le vieillard, semblant nier la possibilité de comprendre le psychisme par l'autopsie, alors que la théorie de l'organogenèse prévaut dans les années 1850 et 1860. Ne ressentant que de la haine pour les vivants, déçu par les médecins, le vieillard ordonne à la fille de se venger avant qu'elle aussi ne subisse le même sort : « – Alors je sentis les deux mains de la morte m'étreindre le cou d'un cercle glacé... et, à la joue... [...] j'éprouvai une douleur si aiguë, que la pensée ne peut la concevoir. Ce fut d'abord une morsure, faite avec des dents qui semblaient des

96 *Ibid.*, p. 16.

97 *Ibid.*, p. 18.

98 *Idem.*

99 *Ibid.*, p. 20.

100 *Ibid.*, p. 19.

101 *Ibid.*, p. 20.

102 « Le caractère de profanation attaché à la dissection des cadavres est exagéré après coup alors même que cette opération est devenue banale ». Le Guennec, Jean, *Raison et Dérison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2003, p. 34.

103 Vignon, Claude, « Les Morts se vengent », in *Minuit !! Récits de la veillée*, op. cit., p. 21.

diamants de glace ; puis une succion horrible, qui aspirait ma vie¹⁰⁴... ». Le cannibalisme et le vampirisme se confondent¹⁰⁵. Le docteur se rend compte de la brutalité et de la violence de la science qu'il exerce. Il trouve une autre manière d'être utile à autrui, sans faire d'autopsies. L'événement traumatisant, qui l'a profondément changé, permet de comprendre la façon dont les souvenirs modifient la personne que nous sommes pour nous-mêmes et pour autrui. La nouvelle fantastique dépeint donc une psyché où se cache une partie obscure. Les images effroyables qu'elle contient font du héros à la fois un être vampirique et vampirisé, devenu cela même qui a tenté de le tuer : un mort-vivant tourmenté.

Les limites de l'être humain

L'homme, qui ne connaît pas l'étendue de la puissance de son psychisme, peut être surpris par l'explosion soudaine de forces accumulées en lui. Il recèle des capacités intérieures et des mécanismes qui font surface dans des situations ébranlant sa conscience. Alors, il paraît se dépasser lui-même, son intériorité excède par sa puissance la frontière même de son corps. Le cas du parasitisme mental montre que l'homme rencontre ses propres limites quand il ne peut pas contrôler tous les facteurs qui l'influencent, mais il souligne aussi que la maladie mentale a un caractère merveilleux, l'individu portant le surnaturel en lui. Les limites de la raison sont pensées à travers les déclinaisons des concepts de la frontière et du seuil dans « La Vengeance d'une araignée » de Jules Lermina. Damien est employé dans l'administration. Dans son petit bureau, une horrible araignée a tissé sa toile et exerce une fascination toute particulière sur le héros. Celui-ci ne parvient pas à la tuer et se croit persécuté par ce « monstre, quelque chose de sombre et d'informe qui marchait rapidement sur la toile, puis s'arrêtait tout-à-coup [*sic*] pour s'enfuir un moment après dans sa tanière¹⁰⁶ ». Terrifié, Damien trouve du refuge chez le narrateur. Suite à un accès de délire qui lui fait croire que l'araignée suce son sang, alors que c'est un médecin qui est en train de le saigner, Damien meurt. La nouvelle aborde la pathologie mentale par un mouvement de rétrécissement autour du personnage qui passe des limitations physiques aux limitations mentales.

Les événements fantastiques sont encadrés par une scène à la Brasserie des Martyrs. Le narrateur qui, comme son public, a personnellement connu Damien (« Vous vous souvenez encore de Damien¹⁰⁷ »), montre à quel point l'aventure de son ami l'a marqué. D'une part, la pression à raconter, exercée par son public, est telle que le narrateur se sent envahi (« ils insistèrent tant et si bien que je me décidai¹⁰⁸ ») par une puissance qui le soumet en abolissant sa volonté, ce qui rappelle

104 *Ibid.*, p. 22.

105 Voir aussi Sangsue, Daniel, *Vampires, fantômes et apparitions*, *op. cit.*, p. 66.

106 Lermina, Jules, « La Vengeance d'une araignée. Imité d'Edgar Poë [*sic*] », *Le Diogène*, 25 août 1861, p. 3.

107 *Idem.*

108 *Idem.*

le vampire. D'autre part, toujours hanté par les événements, il est habité par des souvenirs troublants. Ce double vampirisme psychique donne l'impression que le narrateur est acculé ; son embarras fait écho à la situation dans laquelle se trouve Damien avant de rencontrer l'araignée. Le narrateur insiste sur un trait vampirique chez Damien qui s'en sert pour faire du bien. Ainsi, Damien « devinait votre besoin avant que vous ne l'eussiez exprimé¹⁰⁹ », pénétrant les autres grâce à son intelligence et son empathie. Cependant, la porosité des frontières entre les consciences entrave bientôt l'épanouissement personnel. Injustement, Damien connaît la souffrance : « [L]a ruine, la misère, la mort d'une maîtresse, tout enfin se réunit contre lui ; dès lors son teint se plombait, ses yeux se creusèrent ; sa gaieté passée se changea en une sorte d'ironie funèbre ; lui parlait-on, il semblait à peine entendre, et causer tout bas avec ceux qui n'étaient plus¹¹⁰ ». Par leur imprévisibilité et leur violence, amenant le héros aux limites du supportable, ces coups durs prennent la forme d'une puissance maléfique. Ils changent le physique et la psyché de Damien, incapable de contrôler ce qui informe pourtant son identité. Les limitations de son pouvoir imposent à l'homme de se retirer, ce qui a pour conséquence chez Damien que deux mondes se superposent et coïncident en partie. Leurs frontières se brouillent, telles celles entre la raison et la folie, entre l'animé et l'inanimé, brouillage mis en avant au travers du vampirisme.

Damien est obligé de changer radicalement son mode de vie. Désormais, « il passait ses journées à gratter d'une plume ennuyée et fébrile un papier qu'on lui donnait blanc et qu'il devait rendre noir¹¹¹ » dans « une petite pièce sombre ; elle avait une grande fenêtre, mais elle donnait sur une cour tellement étroite qu'en étendant le bras on touchait le mur opposé ; à peine y voyait-on assez clair dans les jours de soleil et l'hiver, une lampe lui était indispensable¹¹² ». Confiné à son espace de travail, qui ressemble à une cellule de prison, Damien est restreint dans ses mouvements et dans sa vie (il gagne peu d'argent). Les signes de folie n'apparaissent explicitement dans le texte qu'avec l'entrée sur scène de l'araignée, figure du mal ; toutefois, les limitations commencent avant. Les expériences-limites¹¹³ portent Damien aux limites de la raison et montrent que les hommes modernes sont déséquilibrés (l'administration favorise l'aliénation), et que le monde dans lequel ils vivent est horrible, frappant injustement les innocents. La peur de l'aliénation, intrinsèquement liée au vampirisme¹¹⁴, introduit le comportement monomaniaque. Effectivement, au moment où Damien s'aperçoit de la présence de l'araignée, celle-ci domine ses pensées. La

109 *Idem*. La manière dont Lermina conçoit sa production fantastique fait écho à cette pénétration : « Il trépane le crâne et regarde agir le cerveau ; et il y voit des spectacles mille fois plus étranges que les fantômes ridicules, blancs dans le noir, mille fois plus effrayants que les goules pâles ou les vampires verdâtres du bon Nodier ». Claretie, Jules, « Préface », in Lermina, Jules, *Histoires incroyables* [1885], Paris, Boulangier, 1895, p. IV.

110 *Idem*.

111 *Idem*.

112 *Idem*.

113 Voir Oppenheim, Daniel, *Littérature et expérience-limite*, Paris, Campagne Première, coll. « En question », 2007.

114 Viegnès, Michel, *La chimère et le philosophe. Penser avec le fantastique*, Dijon, Éditions Universitaires, coll. « Écritures », 2019, p. 120.

rencontre coïncide avec un certain désenchantement du « dandy¹¹⁵ » obligé d'exercer un métier dépourvu de sens. Le travail de l'araignée au contraire, à qui le bureau appartient plus qu'à Damien, donne un sens à sa vie. Sa toile « grise, lourde et épaisse¹¹⁶ » est décrite comme « une des sept merveilles du royaume des Araignées¹¹⁷ » alors que l'utilité et la beauté du travail de Damien ne sont pas évidentes, ce pour quoi il ne s'épanouit pas. Tandis que Damien travaille pour un système obscur, l'araignée travaille pour elle-même, et le fruit de son travail se teinte de surnaturel. Par les adjectifs qui la décrivent, la toile semble refléter l'état d'âme de Damien : la couleur et la lourdeur notamment traduisent son abattement, et l'épaisseur renvoie à la résistance de la toile. Quand Damien tente de la brûler, elle ne prend pas feu immédiatement, ce qui semble souligner sa supériorité. Petit à petit, l'araignée devient le double de Damien qui lui montre tous les jours ce qu'il n'accomplira jamais. Parce qu'elle représente une meilleure version du héros, elle interroge la frontière entre l'homme et l'animal et pointe les limites du langage. Damien peine à nommer ce qui le hante, et l'impossibilité de produire un discours cohérent met en jeu sa relation avec le narrateur et le monde. L'araignée se transforme en animal mythique qui transgresse les limites entre réel et irréel quand Damien s'écrie : « Eh bien écoute *Elle* n'est pas là, *elle* est rentrée dans son trou, mais si tu la voyais, *elle* est horrible, avec son corps gros comme une noix, velu et armé de longues pattes... tiens ! tiens¹¹⁸ ! ». Damien recourt à des gestes (il montre l'araignée du doigt) pour ne pas nommer l'animal qui a pris possession de son lieu de travail et de sa conscience. La typographie – le recours aux italiques et aux majuscules – accentue la dimension problématique de la production du discours (« L'ARAIGNÉE était là¹¹⁹ »). L'animal échappe à l'entendement et est humanisé (l'araignée semble réagir lorsque l'on parle d'elle¹²⁰) et psychologisé. L'araignée défie aussi l'écriture : les italiques et les majuscules véhiculent l'angoisse de Damien. Le texte imprimé devient le vecteur d'un état d'âme complexe. Les lettres explorent leurs propres limites en termes de taille (les majuscules) et de verticalité (les italiques).

Les manifestations d'une folie partielle (« je devinais une monomanie¹²¹ ») sont insérées dans un réseau d'allusions au vampire. La description souligne la pâleur de Damien face à l'araignée avant d'insister sur l'amélioration temporaire de son état, lorsqu'il croit que l'araignée est morte, évoquant le sang qui « remontait aux joues de Damien ; ses yeux rayonnaient, un soupir de

115 Lermine, Jules, « La Vengeance d'une araignée. Imité d'Edgar Poë [sic] », *Le Diogène*, 25 août 1861, p. 3.

116 *Idem*.

117 *Idem*. Le transfert d'un concept du monde des humains à celui des araignées suppose que les deux mondes se ressemblent. Il s'agit d'une plaisanterie inquiétante parce que la différence entre l'homme et l'animal tend à s'estomper.

118 *Idem*. Italiques dans l'original.

119 *Idem*.

120 « En effet, comme se rendant à l'appel de la voix qui parlait d'elle, l'Araignée sortait de l'angle où elle s'était blottie.. », *idem*.

121 *Idem*. Le vampirisme est une monomanie, selon Nodier. Chelebourg, Christian, *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2006, p. 140. On pense aussi à l'expression « avoir une araignée dans le plafond ».

soulagement sortit de sa poitrine : – Si *elle* était morte¹²² !... ». La nouvelle élabore une relation d'interdépendance entre Damien et l'araignée : l'un doit tuer l'autre pour survivre. En raison d'une impossible coexistence, les limites du personnage et de l'araignée se brouillent. La scène de vampirisme telle que Damien l'imagine repousse encore les limites de leurs corps : « [J]e sentis qu'elle arrivait à mon visage... ses bras se suspendirent à mon cou... et elle m'embrassa ! Je courus hors de mon bureau... elle me poursuivait... c'était derrière moi comme le galop d'un cheval furieux... elle était là... je la sentais, je la voyais... Je m'enfuis sans savoir où j'allais... [...] tiens ! tiens ! son bras... là... sous la porte... elle va m'atteindre¹²³ ! ». La nouvelle insiste sur le vampirisme psychique pour décrire une sorte de délire d'interprétation¹²⁴ dans lequel le vampirisme physique renvoie à la possession psychique. Le héros prend un acte médical visant la guérison pour un acte de malveillance, semant le doute sur le docteur. Celui-ci se comporte aussi comme un vampire, car Damien meurt sinon à cause de, du moins après, la saignée. Le narrateur ne confirmant ni ne niant la présence de la patte d'araignée, le surnaturel reste une possibilité, comme si les limites du réel étaient repoussées. En étudiant le psychisme comme une porte vers l'inconnu ou l'étrange¹²⁵, la nouvelle explore le caractère obsessionnel du comportement humain. Les actes de vampirisme mettent à mal l'unité de Damien, et la chaîne des contaminations vampiriques (d'abord, Damien est contaminé par l'araignée, puis le narrateur par l'histoire de Damien) met en relief l'impossibilité de se prémunir contre l'invasion psychique et de défendre son intégrité physique et mentale.

La malédiction de l'hérédité

Le succès des théories de l'hérédité et l'intériorisation du vampire coïncident dans la seconde moitié du siècle. Leur mise en relation montre que le vampire emprunte ses caractéristiques à son époque¹²⁶. La transmission de la condition vampirique et l'hérédité obéissent à des mécanismes similaires, mettent en jeu les mêmes atouts de l'homme (notamment la maîtrise de soi) et problématisent la tension entre libre arbitre et fatalité. Le concept aliéniste peut se confondre avec un concept des croyances populaires pour « rappeler que la science n'a pas le dernier mot, que l'esprit humain ne se laisse pas si facilement maîtriser que la matière¹²⁷ ».

La malédiction est prononcée par une puissance supérieure suite à une faute. Elle a pour but de corriger le comportement de la personne concernée ainsi que celui d'autres personnes, par exemple la progéniture. La punition répétée met en relief l'importance de la perpétuation de la

122 *Idem*. Italiques dans l'original.

123 *Ibid.*, p. 4.

124 On consultera à ce sujet Le Guennec, Jean, *Raison et Déraison*, *op. cit.*, p. 112.

125 Voir Alonso, Ana, « Notas sobre las *Histoires incroyables* de Jules Lermina », in Méndez, Pedro, et Palacios, Concepción (éds.), *La nouvelle au XIX^e siècle. Auteurs mineurs*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 32.

126 Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient*, *op. cit.*, p. 246.

127 Le Guennec, Jean, *Raison et Déraison*, *op. cit.*, p. 21.

mémoire de la faute commise en suggérant qu'il est possible d'hériter la faute de ses ancêtres. Le vampire est lui-même un être maudit, dans le sens où il souffre de sa condition qu'il n'a pas choisie. Dans les œuvres fantastiques, la maladie dans son appréhension populaire et la malédiction, telle qu'elle est mise en scène dans les contes de fées ou dans les contes merveilleux par exemple (on pense à *La Belle aux bois dormant* de Charles Perrault), se ressemblent. La proximité de l'hérédité et de la malédiction se profile sous forme d'interrogation sur les origines : si le destin individuel est déterminé par les ancêtres ou une puissance supérieure, alors la source du mal est mystérieuse. L'hérédité qui remplace le *fatum* antique¹²⁸ est la réponse positiviste à ce mystère, mais l'énigme construite par les allusions au vampirisme persiste. Cela se voit chez le comte Szémioth de *Lokis*, dont la condition est héritée. Le vampire y est « apparenté à toute sorte de revenant à tout ce qui représente la résurgence d'un passé enfoui et violent¹²⁹ ». La question de la bestialité biologique ou morale rappelle justement les débats des aliénistes sur l'hérédité¹³⁰, dans la mesure où l'on insiste sur les origines anciennes du comte. Mérimée part du folklore, crée un nouveau mythe et pense ainsi le psychisme.

« Jettatura » propose des réflexions sur l'hérédité en articulant les sorts de Paul et d'Alicia autour du mauvais œil qui paraît exercer sur la jeune fille une influence vampirique. Mais en même temps que le conte établit un ensemble de renvois au vampire à travers le personnage de Paul qui se croit maudit, il insiste sur l'hérédité dans la famille d'Alicia dont les joues se vident de sang lorsque Paul la regarde. Les indices d'une maladie héréditaire qui s'est déjà manifestée en Angleterre (« je me porte mieux¹³¹ » dit-elle dans sa lettre à Paul qui affirme : « [E]lle est visiblement en meilleure santé¹³² », contredisant l'explication par la superstition). L'hérédité est révélée d'une part dans un songe prémonitoire où la mère Nancy apparaît en blanc et ausculte la poitrine de sa fille. Morte un an après la naissance de sa fille, Nancy semble avoir légué sa phtisie à Alicia. Celle-ci n'aura pas le temps d'épouser l'homme qu'elle aime, contrairement à sa mère : le conte paraît montrer une aggravation d'une génération à l'autre, comme la prévoit aussi la théorie morélienne¹³³. D'autre part, le commodore fait un lien explicite entre la santé de la mère et celle de sa fille : « Belle, dangereusement belle [...] ; elle me rappelle, trait pour trait, sa mère, la pauvre Nancy, qui mourut à dix-neuf ans. De tels anges ne peuvent rester sur terre : il semble qu'un souffle les soulève et que des ailes invisibles palpitent à leurs épaules ; c'est trop blanc, trop rose, trop pur, trop parfait ; il

128 Voir Viegues, Michel, *La chimère et le philosophe*, op. cit. p. 201.

129 Carpenter, Scott, « Vampirisme et production littéraire. Se nourrir du sang des autres », in Fonyi, Antonia (dir.), *Prosper Mérimée*, Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « La revue des Lettres modernes », 2010, p. 29.

130 On lira Chabot, Jacques, *L'autre moi. Fantômes et fantastique dans les Nouvelles de Mérimée*, Aix-en-Provence, Édisud, 1983, p. 297.

131 Gautier, Théophile, « Jettatura » [1856], in *Romans, contes et nouvelles*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », p. 407.

132 *Ibid.*, p. 413.

133 « Elle pensait à M. d'Aspremont et se demandait si vraiment elle vivrait assez pour être sa femme ; non qu'elle ajoutât foi à l'influence de la jettatura, mais elle se sentait envahie malgré elle de pressentiments funèbres : la nuit même, elle avait fait un rêve dont l'impression ne s'était pas dissipée au réveil », *ibid.*, p. 464.

manque à ces corps éthérés le sang rouge et grossier de la vie¹³⁴ ». Le sang est le véhicule de l'hérédité¹³⁵ et, dans le corps, un signe de vie parce que lié à l'énergie vitale. Alicia, maudite depuis sa naissance, porte la mort en elle. Lorsque le sang quitte le corps, il renvoie à la morsure du vampire : « Paul, éperdu, fixait sur Alicia un long regard plein de passion et d'enthousiasme. – Tout à coup la jeune fille pâlit ; une douleur lancinante lui traversa le cœur comme un fer de flèche : il sembla que quelque fibre se rompait dans sa poitrine, et elle porta vivement son mouchoir à ses lèvres. Une goutte rouge tacha la fine batiste¹³⁶ ». Un ensemble de signes est à la fois une allusion au vampire et un symptôme clinique. La pâleur, le sang ainsi que le regard fixe qui fait penser à un regard pénétrant, dénotent la nature maléfique de Paul et la maladie pulmonaire parfaitement naturelle d'Alicia. La douleur « lancinante » et la flèche évoquent simultanément les dents pointues du vampire et décrivent les symptômes dont souffre la jeune fille. Cependant, le conte ne décrit jamais les dents de Paul ; ce sont celles d'Alicia sur lesquelles il s'attarde ; par-là, il construit une réflexion sur l'ambiguïté des symptômes analysés au prisme de facteurs qui influencent l'interprétation du monde. Le narrateur raconte qu'Alicia « était d'une blancheur extrême ; seulement deux petites taches semblables à deux feuilles de rose du Bengale tombées sur une coupe de lait nageaient sur sa pâleur. Ses yeux brillaient d'un éclat insolite, allumés par les dernières flammes de la fièvre ; mais le cerise de ses lèvres était beaucoup moins vif, et pour y faire revenir la couleur, elle les mordit de ses petites dents de nacre¹³⁷ ». Alicia se comporte en vampire envers elle-même pour donner une impression de vie et de santé. Il s'agit d'un indice du fait que Paul n'est pas un malfaiteur à l'origine de sa faiblesse, et cette scène ouvre sur une remise en doute de la toute-puissance de la science médicale. De fait, celle-ci est dépeinte comme impuissante et inapte à reconnaître cette maladie pulmonaire pourtant très répandue à l'époque (« l'état devenait inquiétant, sans que le médecin anglais appelé par sir Joshua pût constater de maladie bien caractérisée : c'était comme une sorte d'évanouissement de la vie, de palpitation de l'âme battant des ailes pour prendre son vol, de suffocation d'oiseau sous la machine pneumatique, plutôt qu'un mal réel, possible à traiter par les moyens ordinaires¹³⁸ »). Le conte propose d'examiner la maladie autrement que sous l'angle des symptômes : la question des origines, que soulèvent la malédiction et l'hérédité, esquisse une classification par cause.

Le commodore Ward, qui est le premier à prononcer le mot « vampire » (« – On n'épouse pas les vampires, quelque bonnes que soient leurs intentions¹³⁹ »), met en rapport la croyance en la jettature et cette figure folklorique. Malgré ses tentatives pour résister à l'attrait du raisonnement du

134 *Ibid.*, p. 425.

135 Voir Viegnès, Michel, *La chimère et le philosophe*, op. cit. p. 243.

136 Gautier, Théophile, « Jettatura » [1856], in *Romans, contes et nouvelles*, op. cit., p. 450.

137 *Ibid.*, p. 457.

138 *Ibid.*, p. 479.

139 *Ibid.*, p. 455.

comte d'Altavilla qui le contamine de sa croyance comme un vampire transmet sa condition, le commodore trouve ses explications convaincantes. Tirailé entre les explications naturelle et surnaturelle, le commodore souffre pour sa nièce et, après sa mort, affiche des symptômes qui ressemblent à ceux d'Alicia : « Quant au commodore, un changement remarquable s'est opéré dans sa personne. Son glorieux embonpoint a disparu. Il ne met plus de rhum dans son thé, mange du bout des dents, dit à peine deux paroles en un jour, le contraste de ses favoris blancs et de sa face cramoisie n'existe plus, – le commodore est devenu pâle¹⁴⁰ ! ». Paul étant mort, le commodore ne peut pas être vampirisé par le mauvais œil. Le conte hisse le vampirisme à un niveau psychologique et envisage une forme particulière de la transmission de la maladie dont les mécanismes renvoient au vampire : tout se passe comme si la maladie prenait la forme d'une malédiction familiale. Le phénomène de la contagion, pensé au moyen de la figure du vampire, reconfigure la maladie héréditaire en la faisant apparaître comme une malédiction fantastique, articulant ainsi cultures populaires et savantes.

La malédiction familiale, réinterprétée en termes pathologiques, est au cœur du conte « Une Légende fatale » de Ponson du Terrail¹⁴¹. L'œuvre invente une modalité particulière d'articulation des sciences de la vie psychique au légendaire à travers la malédiction lancée sur la famille de Kérouare : « [S]i un Kérouare, aîné ou fils unique, néglige de se marier avant l'âge de vingt-cinq ans, il mourra l'année suivante, et, dans le premier cas, le fief passera aux cadets ; dans le second, le nom s'éteindra¹⁴² ». Lors d'une soirée, Roger de Kérouare, âgé de vingt-cinq ans moins deux mois et fiancé à la baronne de Damfrein, révèle l'origine de la malédiction. Son aïeul, Paul¹⁴³ de Kérouare, tombe amoureux de Marguerite quand il a dix-neuf ans. Sa mère Yseult, qui a peur de vieillir et de paraître moins belle que sa future bru, envoie son fils à la guerre. Capturé et réduit en esclavage, Paul conclut un pacte avec le diable pour revoir sa mère et sa fiancée une dernière fois. À son insu, son patron Saint-Paul parvient à racheter son âme. Suite à sa défaite, le diable fait croire à la mère repentante qu'elle peut sauver l'âme de son fils en lui donnant la sienne, marché qu'elle accepte. Mais le soir, après les retrouvailles de Paul, de sa mère et de sa fiancée, Saint-Paul apparaît

140 *Ibid.*, p. 482.

141 Cet écrivain « est bel et bien à classer dans la catégorie des auteurs de littérature fantastique ». Alfu, « Fantastique ou illusion de fantastique chez Ponson », *Rocambole*, n° 37, 2006, p. 55. Cependant, cet article n'évoque pas le conte en question, qui ne semble pas encore avoir attiré l'intérêt de beaucoup de chercheurs.

142 Ponson du Terrail, Pierre Alexis vicomte de, « Une Légende fatale », *Bulletin de la Société des gens de lettres*, janvier 1854, p. 29.

143 L'identité des prénoms des héros de « Jettatura » et d'« Une Légende fatale » ne semble pas fortuite : les réflexions étymologiques sur le prénom de Paul dans le conte de Gautier soulignent son origine à la fois païenne et chrétienne ; ce trait peut être rapproché du vampire qui, lui, est lié à la tradition païenne et aux croyances chrétiennes. Paul apparaît ainsi comme double, identité renforcée par son impression d'être habité par un être diabolique. Dans le cas de Paul de Kérouare, la nature double découle directement de la malédiction : la faute passée reste enfouie dans les hommes de la famille de Kérouare, jusqu'à ce qu'il se déclare après leur vingt-cinquième anniversaire. Chacun des hommes porte le mal en lui, et par son comportement et ses choix, le mal éclate ou n'éclate pas. Cependant, de nombreux facteurs interviennent, comme la personnalité ou les circonstances culturelles et politiques (Roger quitte sa fiancée pour participer aux émeutes au début de la monarchie de Juillet). De ce fait, l'emprise sur le mal est limitée, car elle dépend de facteurs non contrôlables par l'individu.

et dit : « Dieu te pardonne ta faute en faveur de ton amour maternel ; mais, afin que nulle autre ne t'imité, il condamne tous ceux de ta postérité qui, destinés à perpétuer ton nom, ne se marieront point avant l'âge de vingt-cinq ans, à mourir dans l'année qui suivra¹⁴⁴ ». Après avoir raconté cette légende, Roger reçoit une lettre qui le rappelle à la maison et doit partir, ce qui rend impossible son mariage dans les délais imposés par la malédiction. Un jour, on apporte à sa fiancée un mouchoir taché de sang et une bague : Roger est mort. « La légende avait achevé son œuvre¹⁴⁵ ».

Le caractère scientifique de l'hérédité et sa dimension populaire offrent une nouvelle façon d'envisager la relation entre l'homme et ses prédécesseurs pour s'interroger sur le libre arbitre. Roger commence son récit par une formule empruntée aux contes de fées (« Il était une fois, au temps des croisades, une châtelaine du nom d'Yseult de Kérouare¹⁴⁶ »). L'influence des traditions littéraires semble ainsi profondément ancrée dans le personnage de Roger que le narrateur décrit en termes de traits et de caractéristiques hérités, notamment sa richesse. Roger souligne lui-même qu'il a hérité de son courage, car être brave est « un bien faible mérite quand on s'appelle Kérouare¹⁴⁷ ». Roger montre que ses ancêtres, et surtout la malédiction, font partie de son identité, comme s'il portait en lui un passé qui n'était pas le sien mais qui se mêlait à son destin. Entre unité et pluralité, le personnage fait comprendre que le passé de sa famille n'est pas toujours conscient mais peut faire éruption et susciter des émotions : « [J]'examinais *involontairement* les portraits de famille qui sont accrochés aux murs du salon, et jamais peut-être je ne m'étais senti autant de respect pour ces graves et muets personnages, page historique rappelant tous les règnes par les costumes, depuis le haubert et le casque des croisés jusqu'aux habits rouges brodés d'or des mousquetaires du roi¹⁴⁸ » ; « *malgré moi*, j'ai rappelé cette légende populaire qui pèse sur notre famille depuis cinq siècles¹⁴⁹ ». La malédiction, en cela semblable à certains résultats des sciences de la vie psychique, met en relief l'impuissance de l'homme à décider de son sort.

Le conte recèle de discrètes allusions à la malédiction, qui renvoient à une limite ou à un obstacle. Paul, esclave au sens propre, est aussi l'esclave des circonstances, et sa liberté restreinte renvoie à la fatalité. Le patronyme de Mme de Damfrein, hérité de son premier époux, comporte le terme de « frein » qui se laisse comprendre de plusieurs manières : tout d'abord, son interprétation des événements se limite au prisme de la tradition, car elle croit à la légende racontée par Roger. Ensuite, par son observation des convenances sociales, elle retarde le mariage, ce qui paraît enclencher la tragédie. Finalement, la situation juridique de l'époque est telle que la majorité légale pour se marier est fixée à 25 ans pour les hommes. Avant cet âge, le consentement des parents est

144 Ponsoon du Terrail, Pierre Alexis vicomte de, « Une Légende fatale », *Bulletin de la Société des gens de lettres*, *op. cit.*, p. 33-34.

145 *Ibid.*, p. 35.

146 *Ibid.*, p. 29.

147 *Ibid.*, p. 35.

148 *Idem.* Italiques ajoutées.

149 *Idem.* Italiques ajoutées.

nécessaire, or on ne voit pas Roger demander l'autorisation à son père. L'absence de sa mère pourrait également renvoyer à ce problème ; quant à la mère de Paul, à l'origine de la malédiction, ses coquetteries instaurent un rapport quasi vampirique entre elle et son fils. Yseult se voit à travers Paul et pense que le fait que son fils grandit entraîne son vieillissement et la perte de sa beauté. L'un prospère au détriment de l'autre : « [L]a noble dame était un peu vaine de sa beauté, et trouvait que son fils grandissait beaucoup trop et paraissait la vouloir pousser par les épaules vers cette antichambre de l'âge mûr que les poètes, gens très-courtois [*sic*], ont surnommé la deuxième jeunesse¹⁵⁰ ». Son conflit intérieur entre la coquetterie et l'instinct maternel lui inspire une ruse qui a pour fondement le sang, symbole aussi bien du vampire que de la tradition familiale : « [I]l épouserait Marguerite, mais dans quelques années et lorsqu'il aurait, sur un champ de bataille, gagné ses éperons de chevalier, et prouvé qu'il ne mentait point à son sang¹⁵¹ ». La coexistence de deux volontés montre la scission interne qui renvoie à l'inconscient. Yseult décrit la guerre dans des termes qui font rêver le jeune homme facile à influencer qui réussit à prouver « que son sang était noble et bouillant¹⁵² ». La mère regrette finalement son égoïsme et accepte d'échanger sa beauté contre le bonheur de son fils. Néanmoins, l'épée de Damoclès est suspendue au-dessus de tous les hommes de la famille, alors que c'est la mère qui a commis une faute. La légende a conditionné un comportement social, car la malédiction menace le nom de famille de disparaître. La réflexion sur la persistance des traditions se joint au projet d'élaboration d'une modalité fantastique de l'hérédité à une époque où l'homme moderne vit entre tradition et changement, entre hasard et déterminisme.

5.3 Expériences pathologiques

Comportements obsessionnels

Le fantastique psychologique envisage l'homme comme un être abritant des processus et des dynamiques invisibles. L'énigme de la vie psychique prend une forme fantastique dans « Le Lièvre de mon grand-père » de Dumas, où le vampirisme pense le fonctionnement de la culpabilité du héros. Ce conte relate la persécution de Jérôme Palan, suite au meurtre de son rival Thomas Pichet, par un grand lièvre blanc. Pendant plusieurs mois, le héros tente avec acharnement de tuer le lièvre, croyant qu'il va se sentir mieux quand la bête serait morte. Suite à la bénédiction de son fusil par un prêtre, Jérôme tue le lièvre, mais au lieu de remercier Dieu, il passe la soirée à festoyer¹⁵³. Alors le

150 *Ibid.*, p. 30.

151 *Idem.*

152 *Idem.*

153 Selon la croyance populaire, le lièvre est l'animal créé par dieu ; le lapin, sa contrefaçon, est l'œuvre du diable. Néanmoins, le lièvre est considéré comme un mauvais présage. Voir Sébillot, Paul, *La Faune* [1906], Paris, Imago, 1984, p. 39.

lièvre ressuscite et, encore plus grand qu'avant, poursuit sa victime. On retrouve leurs cadavres à l'endroit où le meurtre du rival avait été commis. Les caractéristiques du vampire sont associés au cauchemar dans ses représentations traditionnelles. Cette figure mythique renforce la mise en place d'un rôle spécifique du vampirisme psychique dans cette œuvre : le conflit psychique est décrit sur le mode d'une pensée parasitique née dans le protagoniste, qui se dirige contre lui.

Les références au vampire et au cauchemar s'enchevêtrent le plus étroitement dans les scènes du meurtre et de l'apparition du lièvre. Lorsque Jérôme et Thomas se rencontrent inopinément au carrefour (lieu propice aux apparitions de figures folkloriques) et que Thomas, qui avait fait tuer les chiens de Jérôme, s'approche de ce dernier, le héros dit : « Par le diable ! Thomas, ne fais pas un pas de plus ! Thomas, ne me tente pas¹⁵⁴ ! ». La première exclamation rapproche Jérôme d'un être malfaisant, et le vampire se range aux côtés du Malin. Auparavant, le narrateur avait insisté sur l'irrégiosité croissante du protagoniste ; il interdit à sa famille de manifester sa foi, est surpris avec des « lectures anti-chrétiennes¹⁵⁵ » et ne respecte pas la croyance¹⁵⁶. Mais la seconde exclamation laisse entrevoir la peur que ressent Jérôme de ne pas être capable de se maîtriser : il semble ressentir qu'il est habité par une force parasitique puissante qu'il ne contrôle pas entièrement. Le héros ne connaît pas tout son être : c'est la première étape vers une conception de la culpabilité par la réutilisation de motifs codifiés. La réinterprétation psychopathologique fait de l'animal lié aux mythes et au folklore¹⁵⁷ un aspect du modèle d'un état pathologique : « Ce lièvre géant, insaisissable, mythique, relèverait du merveilleux, et non du fantastique, s'il n'inspirait pas à son chasseur une obsession morbide¹⁵⁸ ». Jérôme poursuit ses avertissements en puisant dans le répertoire du vampire : « [I]l y a déjà du sang entre nous, prends garde ! ou la neige boira le tien comme la terre a bu celui de mes pauvres chiens¹⁵⁹ ». Le drame personnel s'insère dans une logique vampirique d'absorption du liquide vital. Le héros laisse entrevoir son obsession naissante et conçoit le sang comme un indicateur de culpabilité (« que le sang qui va couler retombe sur celui de nous deux qui sera véritablement coupable¹⁶⁰ ! »). Le sang amène une prise de connaissance relative à l'existence d'une puissance inconnue et destructrice à l'intérieur du moi : « Seulement alors, le sang qui s'échappait de la poitrine du garde, et qui, teignant la neige autour de lui, entourait le corps

154 Dumas, Alexandre, *Le Lièvre de mon grand-père*, *Le Siècle*, 7 mars 1856, p. 2.

155 *Ibid.*, 6 mars 1856, p. 2.

156 « La vue d'une soutane le mettait en fureur. S'il passait devant un crucifix et qu'à cause de la chaleur il tint son chapeau à la main, il le remettait avec affectation sur sa tête, et non-seulement [*sic*] il se répandait en invectives contre les ministres du Seigneur, mais encore contre toutes les croyances divines qu'il attaquait en blasphémant », *ibid.*, 7 mars 1856, p. 1.

157 Le lièvre est l'animal préféré de Vénus et l'attribut d'Orion le chasseur ; la déesse Diane boit le sang de lièvre. Dans la mythologie égyptienne, la forme animale d'Osiris est le lièvre, associé de ce fait à la mort et à la résurrection. Au XIX^e siècle, le lièvre fait partie du folklore français, comme le raconte Paul Sébillot (*La Faune* [1906], Paris, Imago, 1984, p. 64-65).

158 Lacassin, Francis, *Alexandre Dumas inattendu*, Monaco, Éditions du Rocher, 2008, p. 109-110.

159 Dumas, Alexandre, *Le Lièvre de mon grand-père*, *Le Siècle*, 7 mars 1856, p. 2.

160 *Idem.*

d'une auréole rougeâtre, seulement alors ce sang, dis-je, ramena mon grand-père à l'effroyable réalité¹⁶¹ ».

La mort de Thomas qui avait accusé Jérôme d'être fou (« depuis votre prison vous êtes toqué, à ce que l'on assure¹⁶² ») mobilise le cauchemar et accumule les indices de la folie :

Or, chose inouïe, chose incompréhensible, chose inexplicable, [...] sur cette masse noire, sur ce cadavre, un objet, un être animé, un quadrupède semblait être assis et se reposer. Le pauvre Jérôme Palan était inondé d'une sueur froide. Ses cheveux se dressaient sur sa tête. Il se disait à lui-même qu'il était le jouet de son imagination, la dupe d'une hallucination quelconque ; il voulait continuer sa route¹⁶³.

La structure syntaxique met en relief le côté mystérieux du lièvre. Les signes du mauvais rêve¹⁶⁴, de la peur et de l'aliénation se confondent. Mais l'être indescriptible assis sur un personnage allongé¹⁶⁵ n'effraie pas celui-ci : c'est Jérôme qu'il hante. Ce décalage discret prépare le rapprochement de l'animal et de Jérôme qui partagent des traits vampiriques. Cette porosité s'évertue à penser les mécanismes psychologiques du protagoniste qui détache une facette de sa conscience et la projette vers l'extérieur ; ce procédé installe une étrangeté par rapport à soi-même qui caractérise la folie. La figure du vampire et le rêve sont des perspectives à adopter pour explorer la psyché, plutôt que des explications distinctes des événements. Le décalage est révélateur de la pensée parasitique ; Jérôme témoigne d'une focalisation malade sur le lièvre et veut oublier son crime, mais celui-ci et l'animal renvoient l'un à l'autre. Le lièvre rappelle au héros sa pathologie à laquelle Jérôme veut échapper par une chaîne de déplacements. De plus, le décalage ancre le conte dans le fantastique : « [C]omme dans les meilleurs récits d'Hoffmann ou de Mérimée, l'histoire se déroule bien à la frontière de deux mondes et les événements insolites sont associés aux circonstances familières de la vie. À ce titre, le récit, fondé sur l'alliance de l'insolite et du quotidien, procède d'un léger *décalage* par rapport à la réalité¹⁶⁶ ».

Jérôme se sent soulagé en apprenant que tout le monde croit à un accident. Le lièvre, qui ne cesse de le hanter, agit comme une vengeance très particulière : l'animal est mentionné avant le

161 *Idem*.

162 *Idem*.

163 *Ibid.*, 8 mars 1856, p. 1.

164 Malgré sa frayeur, Jérôme ressent l'interprétation des événements par le rêve comme rassurante : « Tout cela paraissait si absurde à Jérôme Palan, que l'idée lui vint qu'il faisait un rêve, et qu'il se mit à rire », *idem*.

165 Les représentations picturales du cauchemar dans sa forme traditionnelle maintiennent souvent l'ambiguïté sur l'état du dormeur dont le sommeil se confond avec la mort : on songe aux deux versions du *Cauchemar* de Füssli, datant de la fin du XVIII^e siècle, ou au *Cauchemar* de Nicolai Abraham Abildgaard (1800), voir Figs. 28-29. Jérôme avait justement cru que Thomas n'était pas mort, ou qu'il pouvait le ressusciter (« Alors il lui sembla qu'une simple manifestation de sa volonté serait suffisante pour rendre Thomas à la vie, puisque c'était lui qui l'en avait privé », *ibid.*, 7 mars 1856, p. 2). Jérôme semble penser qu'il est un être surpuissant en adoptant une logique inspirée du vampire : s'il a absorbé sa vie, comme le font les vampires, alors le mouvement inverse est possible. Par ailleurs, de nombreux dessins et tableaux mettent en scène un regard pénétrant (les yeux luisants du gnome diabolique d'Abildgaard sont deux points luisants, plus blancs que la peau de la femme sur laquelle il est assis ; les yeux du gnome et du cheval de Füssli sont écarquillés et le regard est fixe). La lièvre a « des yeux qui, dans l'obscurité, brillaient comme des yeux de chat ou de panthère » (*idem*). Ainsi, le lien entre le lièvre et le cauchemar est renforcé.

166 Boyer, Alain-Michel, « Dumas conteur », in Dumas, Alexandre, *Le Lièvre de mon grand-père*, Rézézé, Séquences, 1995, p. 15. Italiques dans l'original.

meurtre de Thomas, et comme le protagoniste ne veut pas décevoir ses enfants qui désirent manger un grand lièvre, l'œuvre paraît montrer que le lièvre réunit les traits d'une punition surnaturelle et d'un phénomène mental né en Jérôme¹⁶⁷. Voilà pourquoi chasser le lièvre est voué à l'échec. Jérôme ne peut pas s'éloigner de ce qui fait intégralement partie de lui : « Pendant la nuit, son sommeil fut sans doute agité par quelque affreux cauchemar, car il se réveilla plusieurs fois en sursaut, en poussant des cris d'angoisse et en agitant ses bras comme pour chasser quelqu'un ou quelque chose qui l'importunait. Jérôme Palan avait revu le grand lièvre¹⁶⁸ ! ». La friabilité de la frontière entre l'intérieur et l'extérieur est soulignée par l'attitude observatrice du narrateur et les réveils réitérés traduisant les passages entre les états de la conscience. La persécution du héros par le lièvre jusque dans ses rêves fait de l'animal un problème intérieur. Qui plus est, la répétition de la date fatale du 3 novembre¹⁶⁹, qui suit directement le cauchemar fait par Jérôme, traduit son comportement obsessionnel. Cette obsession aux allures vampiriques diminue la volonté du protagoniste, condition liée aux automatismes que le conte problématise directement après le meurtre (Jérôme « se releva comme mû par un ressort¹⁷⁰ »). Les engrenages intérieurs esquissent une zone inconsciente mise en lien avec les deux états altérés de la conscience présents par allusion, dans la scène de l'apparition du lièvre, à l'aliénation et au rêve. La déraison partielle de Jérôme renvoie à un sentiment de culpabilité, affronté indirectement à travers le lièvre. Il s'agit d'une auto-punition non identifiée comme telle : « Le terrible animal venait, à chaque instant du jour et de la nuit, rappeler à Jérôme Palan qu'il était en tiers, et que la tombe qui se refermait sur la victime n'enfermait pas avec elle le remords de l'assassin¹⁷¹ ». Le phénomène fantastique qui ne craint pas la lumière dépasse les dimensions vampirique et cauchemardesque. Le retour du lièvre veut faire penser le héros à un traumatisme qu'il refoule. Néanmoins, Jérôme a bel et bien connaissance de ce traumatisme. Le lièvre tente de réaliser le passage d'un refoulement forcé à la conscience. Une lutte entre deux forces s'engage, mais les deux se situent à l'intérieur de Jérôme et le déchirent. Le comportement parasitique n'est pas seulement celui du lièvre : l'animal fantastique souligne la nécessité d'affronter certains sujets, aussi douloureux qu'ils soient. Il s'agit de pénétrer dans les profondeurs de son propre moi, ce qui est un comportement quasi vampirique. Jérôme refuse ; par conséquent il

167 « [E]n juxtaposant l'irruption de l'irréel et les signes d'un dérèglement psychique, le récit maintient l'hésitation entre, d'un côté, l'explication psychologique [...] et de l'autre l'explication qui fait appel au surnaturel », *idem*.

168 Dumas, Alexandre, *Le Lièvre de mon grand-père, Le Siècle*, 8 mars 1856, p. 2.

169 « – Femme, dit-il, c'est demain dimanche, et, de plus, c'est demain le 3 novembre ; par conséquent, c'est demain la Saint-Hubert », *ibid.*, 7 mars 1856, p. 1. Jérôme enchevêtre les cultures populaires et la religion chrétienne. En outre, le décalage réside dans le fait que l'apparition fatale a lieu le lendemain du jour des morts, tandis que la décision de reprendre la chasse est prise ce jour-là, comme si Jérôme scellait son propre sort. Ainsi, la chasse au lièvre montre que « la conscience n'est plus le centre de l'univers psychique » (Renneville, Marc, *Crime et folie. Deux siècles d'enquêtes médicales et judiciaires*, Paris, Fayard, 2003, p. 123) : le conte met en place une pensée de l'inconscient qui ouvre sur l'élucidation des dynamismes mentaux.

170 Dumas, Alexandre, *Le Lièvre de mon grand-père, Le Siècle*, 8 mars 1856, p. 1. Par ailleurs, le criminel est parfois envisagé comme un être sans conscience ou un automate.

171 *Ibid.*, 12 mars 1856, p. 1.

devient semblable à un vampire habité par une force parasitique : « Il n'avait de repos ni nuit ni jour, il était devenu jaune comme un vieux citron ; sa peau, pareille à un parchemin, semblait adhérer à ses os ; mais une force surhumaine le soutenait¹⁷² ».

Longtemps, Jérôme poursuit le lièvre sans le tuer. L'animal paraît jouer avec lui et régler sa vitesse sur celle du chasseur, toujours assez proche pour être vu, et assez loin pour survivre. Leur mort simultanée en est l'expression paroxystique. Le lièvre possède Jérôme et remplit une fonction précise pour sa psyché qui l'a créé. Jérôme sait qu'il déplace son attention du meurtre vers le lièvre qui agit comme une punition, ou comme la justice divine, que Jérôme ne comprend pas comme telle. Cependant, le héros connaît les lois et les valeurs chrétiennes et n'ignore pas que son crime mérite un châtement, bien qu'il souhaite y échapper. Étant donné que personne n'accuse Jérôme, celui-ci développe un mécanisme psychique qui fait que la puissance punitive émane de lui-même. Le vampire se constitue en moyen de penser les mouvements psychiques inconscients à l'œuvre dans l'auto-punition. Il décrit l'obsession, qui transforme le sujet, sa perception et son monde, avec une précision qui coexiste avec le mystère.

L'œil-vampire

La croyance dans le mauvais œil reconfigure les éléments distinctifs du vampire. Cet œil devient dans les contes fantastiques un regard dévorant. La jettature s'articule aussi au paysage savant : « Tout se passe comme si l'intérêt scientifique suscité par l'hypnose relançait la superstition du mauvais œil en lui donnant quelque chose comme une justification scientifique¹⁷³ ». Les cultures populaires, le fantastique et les sciences du psychisme utilisent les mêmes représentations dans la jettature envisagée comme acte parasitique. Le vampire est parfois tenu pour une créature qui fascine ses victimes¹⁷⁴ ; la fascination est aussi envisagée comme thérapie : outre le regard perçant de l'aliéniste, le regard hypnotisant, depuis Esquirol, est censé guérir la folie¹⁷⁵. En même temps, l'œil invasif relève de la mythologie, de l'ésotérisme et de la religion. Pour le fantastique psychologique, il s'agit d'une possibilité de figurer les processus intérieurs. « Les Fous » de Jules Lermina prend le regard perçant au sens propre ; ce regard est celui de l'aliéné mais avait d'abord agi comme garant du bon sens du héros, menant à la confusion entre les états normal et pathologique. Le regard se fait pénétrant, surprenant sa victime : « Je réponds avec politesse ; puis, tout à coup, je le regarde bien en face. D'un regard dont j'avais ménagé la force, je plonge dans ses

172 *Ibid.*, 13 mars 1856, p. 1.

173 Le Guennec, Jean, *Raison et Dérison*, *op. cit.*, p. 58. La pulsion scopique est l'une des grandes orientations que prend l'optique clinique fin-de-siècle dont s'inspire la littérature fantastique. Voir Marquer, Bertrand, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Paris, Hermann, 2014.

174 Voir Marigny, Jean, *La Fascination des vampires*, *op. cit.*, p. 17.

175 On lira notamment Rigoli, Juan, *Lire le délire*, *op. cit.*, p. 20.

yeux, et j'y vois – je ne me trompe pas – une immense satisfaction, un épanouissement de joyeuse placidité¹⁷⁶ ». L'œil-vampire est la conséquence logique d'une réflexion apparemment scientifique¹⁷⁷ ; le regard se comporte comme un vampire évoqué par la pointe et la morsure : « Mon regard se fait vrille, il s'est appuyé, – pointe d'acier vivant – sur cette tête dans laquelle repose inconnu le secret que j'ai juré de pénétrer. Mouvement bizarre, en vérité. Le rayon qui s'échappe de mes yeux se pose sur son front et tourne sur lui-même comme la pointe d'un vilebrequin. [...] C'est que sans doute l'outil mord dans la chair vive¹⁷⁸ ». Entre le vampire et la jettature, cet œil attire le malheur. La terreur est inséparable du discours scientifique.

« La Jettatrice » de Jules de Châtillon réinterprète le rapport entre le regard et la mort. Ce récit relate le séjour de deux voyageurs devenus amis, William et Édouard, dans le Midi. Suite à un événement terrifiant, survenu dans sa jeunesse, William est tourmenté par la crainte du mauvais œil. Une sorcière l'aurait maudit après que le jeune homme l'a éborgnée par mégarde : « Ah ! coquin ! ah ! maudit ! tu m'as crevé l'œil gauche [...]. Eh bien ! tu me paieras mon œil crevé. Jusqu'à ce soir, tu seras fatal à tout ce que tu approcheras, et mon œil droit sera sur toi, jusqu'à la tombe¹⁷⁹ ». La malédiction semblait se réaliser quand, le même jour, sa voisine miss Anna et son père sont morts. Lorsqu'il rencontre la mystérieuse comtesse Olga de T... pendant son séjour, qui cache toujours ses yeux derrière un voile, William la prend pour une jettatrice. Néanmoins, il tombe amoureux. Pour aider son ami, Édouard fait en sorte que la comtesse prenne connaissance d'une histoire racontant comment un prince pris pour un jettatore a sacrifié un œil pour épouser la femme qu'il aimait. Le lendemain, une lettre informe les amis d'un terrible accident à cause duquel la comtesse restera borgne. Rassuré, William l'épouse. Mais il ne saura jamais que la comtesse avait été éborgnée par son premier mari violent et portait un œil de verre.

L'œil-vampire se décline en plusieurs regards portés sur la réalité et l'être humain. Leur enchevêtrement pense la place de l'homme dans le monde et la façon dont il interagit avec autrui. Par ailleurs, la relation entre les œuvres de Gautier et de Châtillon¹⁸⁰ montre que ce dernier reconfigure certains éléments composant le conte de l'écrivain célèbre et leur donne une fonction nouvelle. Ce procédé est emblématique du traitement de la figure du vampire. « La Jettatrice »

176 Lermine, Jules, « Les Fous », *Le Gaulois*, 22 octobre 1869, p. 2.

177 « Tout corps est composé de molécules, réunies ensemble par la force de cohésion. Un corps est d'autant plus solide et résistant que la cohésion des molécules constitutives est plus forte. Or, le bois – et ce mur est une cloison de bois, – est peu résistant. Donc la cohésion n'est pas parfaite. Donc il existe des espaces relativement considérables entre les molécules. Donc, il est possible au regard de devenir, par l'habitude et l'exercice, assez aigu pour se glisser à travers les pores du bois. Donc, à travers la cloison, je puis voir Golding », *idem*. Italiques dans l'original.

178 *Ibid.*, 23 octobre 1869, p. 2.

179 Châtillon, Jules de, « Jettatrice », *Le Constitutionnel*, 29 juillet 1856, p. 1.

180 Les publications se succèdent presque directement (du 25 juin au 23 juillet 1856 et du 25 juillet au 2 août 1856 respectivement) et les premières réflexions et esquisses de l'intrigue de « La Jettatrice » coïncident avec la parution du conte de Gautier. Sur des réflexions sur le mauvais œil dans « Jettatura » de Gautier, voir le quatrième chapitre de Gordon, Rae Beth, *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature*, Princeton, University Press, 1992.

s'interroge sur la puissance de la croyance au surnaturel et montre comment une conscience cherche à trouver de la cohérence dans le monde qui l'entoure. La jettatura finit par prendre l'aspect d'une maladie incurable. Le conte explore ainsi la proximité du regard qui apporte la joie et la mort.

Les protagonistes arrivent à Hyères le 1^{er} novembre 184... L'occultation de la date, et aussi celle du nom de famille de la comtesse, fait que l'œil du lecteur se pose sur un vide rendu visible. Un phénomène similaire se constate avec la petite ville, qui a peu de monuments à offrir : les mots qui remplissent l'espace du feuilleton renvoient cependant à une absence¹⁸¹. Il s'agit de deux mouvements, la rognure et le remplacement : la disparition fait allusion à l'absorption de la vie, tandis que le remplissage de l'espace du feuilleton évoque une dynamique nouvelle, alternative, qui naît à partir du manque. Le récit relie ces mouvements au mauvais œil en mettant en scène les conséquences des créations psychiques sur la vie. Comme le héros attribue à des forces extérieures ce qui est intérieur, le récit fantastique propose une pensée de l'inconscient. L'un des fils rouges de l'œuvre est l'insistance sur les images stéréotypées qui refusent au monde les nuances qui font sa complexité et sa profondeur. Les idées toutes faites s'incrustent dans la conscience et empêchent l'émergence d'un regard différencié. Soutirer au monde et aux humains ce qui fait leur identité et unicité ressemble à un acte vampirique émanant du narrateur extradiégétique (le parasite surgissant dans le texte) et des protagonistes. Ceux-ci sont présentés de la manière suivante : « Il s'appelait sir William, comme tous les Anglais qui ne s'appellent pas sir John. [...] Sir William avait, indépendamment d'une très belle figure, trente ou quarante mille livres de rente, c'est-à-dire, pour un Anglais, une aisance honorable. Édouard avait autant d'esprit que sir William ; mais il était moins beau et plus pauvre de moitié. Il était donc riche pour un Français¹⁸² ». La propriétaire de la pension où logent les personnages « représente un type¹⁸³ » et semble parfaitement connue d'avance par le lecteur. Néanmoins, c'est la propriétaire qui indique à Édouard le nom de la comtesse, information qui joue le rôle de moteur des événements. La caricature des Anglais, que l'on trouve aussi chez Gautier, paraît d'abord réduire le personnage à une marionnette, et même si William ne parvient pas à se défaire de la croyance au mauvais œil, il confronte ses convictions à celles de son ami et, en partageant ses craintes, fait comprendre que sa croyance donne la clef de sa conduite sur le plan psychologique. Le narrateur expose également les *topoi* du genre : « La bouilloire chantait au feu, on entendait au loin le grand murmure de la mer déferlant sur les grèves ; le vent hurlait à travers les serrures et glapissait en se glissant sous les portes, les girouettes grinçaient avec rage ; la soirée était, en un mot, une de ces soirées de décembre, pendant lesquelles il est particulièrement agréable d'entendre parler de sorciers, de goules, de vampires et de revenans [*sic*]¹⁸⁴ ». Mais le récit

181 La description de la ville remplit plus de deux colonnes de la première livraison.

182 Châtillon, Jules de, « Jettatrice », *Le Constitutionnel*, 25 juillet 1856, p. 1.

183 *Ibid.*, p. 2.

184 *Idem.*

n'est guère agréable pour William, et même Édouard ne parvient pas à dormir la nuit. Par le jeu avec les conventions du fantastique, un nouveau regard peut émerger. Le cliché remis en question par ce contre-mouvement rend une nouvelle vie à des formes convenues et correspond à l'ambivalence du vampire qui, par sa morsure, ne tue pas mais rend possible une autre forme de vie. Le vampire est à la fois élément perturbateur et porteur d'une impulsion nouvelle. L'ironie concerne les représentations conventionnelles du mauvais œil : « Il va sans dire, interrompit Édouard, que cet œil droit vous lança un regard chargé d'éclairs. – Au contraire : au milieu de cette ignoble figure, bouleversée par la colère, je vis cet œil droit s'allanguir [*sic*], se velouter, s'éclairer des rayons les plus tendres ; je me sentis enveloppé d'une flamme caressante, et j'éprouvai une sensation voluptueuse dont je n'avais pas l'idée¹⁸⁵ ». L'innovation annonce le conflit entre la peur et l'amour, dont le récit fait un élément crucial pour penser la portée des expériences de jeunesse et la prédisposition de William à avoir peur du mauvais œil et à en avoir besoin.

Édouard prétend que l'explication par le surnaturel est préférable pour des raisons psychologiques : la croyance dans l'œil-vampire permet une image positive de son épouse comme femme qui s'est sacrifiée pour lui. Le besoin du merveilleux est également ressenti par Édouard, déçu par la révélation finale de la comtesse éborgnée par son premier mari. Mais Édouard voit en son ami « un grand sujet d'étonnement, et une ample matière à des réflexions psychologiques dont il avait peu l'habitude, que le spectacle d'une intelligence incontestablement distinguée et d'un esprit éclairé en toutes choses, en proie à des remords et à des craintes imaginaires, succombant à des chimères ridicules, effleuré par la folie¹⁸⁶ ». William souligne la fréquentation de légendes superstitieuses pendant son enfance qui l'ont disposé « à l'invasion des croyances imaginaires qui couraient le pays¹⁸⁷ » et qui lui ont procuré des « délicieuses terreurs¹⁸⁸ », expression qui montre que l'angoisse et le délice sont inséparables. Cependant, pendant son voyage, William reste attaché au passé malgré lui. Car un autre épisode de son enfance, qui commence par un regard vampirique, a convaincu William de son rôle de persécuté :

[V]ous n'en seriez pas surpris si je vous racontais la multitude d'événemens [*sic*] d'où résulte pour moi la preuve que je suis, comme M. Parkes, au pouvoir d'une influence malfaisante qui m'attend sans cesse au détour de tous les bonheurs et de tous les plaisirs pour troubler mon ivresse ou corrompre ma joie, comme un brigand, l'escopette à l'épaule, attend le voyageur au coin du bois où celui-ci vient de goûter la fraîcheur et le repos¹⁸⁹.

Son précepteur, M. Parkes, avait l'habitude de ne jamais mettre son chapeau, particularité

185 *Ibid.*, 29 juillet 1856, p. 1.

186 *Ibid.*, 30 juillet 1856, p. 1.

187 *Ibid.*, 26 juillet 1856, p. 1. William a vécu dans un château abandonné dont l'apparence a inspiré des croyances : « L'abandon presque absolu dans lequel cette vieille demeure était laissée, n'avait pas tardé à préoccuper l'esprit public, dans ce pays où l'esprit public, très avide d'alimens [*sic*], en a néanmoins toujours manqué ; on voulut en savoir la cause, et tout naturellement on ne la chercha pas où elle pouvait être, où elle était réellement [...]. On parla de sorcières, d'âmes en peine, de fées et de farfadets ; bref, une légende germa », *idem*.

188 *Idem*.

189 *Ibid.*, 29 juillet 1856, p. 1.

qui préoccupe le héros à la manière d'une idée parasitique. Il décide d'élucider le mystère : « Comme ma mère, en me défendant d'ouvrir la porte, avait oublié de m'interdire le trou de la serrure, je ne me fis aucun scrupule d'y appliquer l'œil, et voici ce que je vis¹⁹⁰ ». La transgression consiste en un regard vampirique qui renforce en William la conviction que le merveilleux imprègne la réalité. Car le chapeau du précepteur est ensorcelé ; M. Parkes ne peut mettre aucun couvre-chef parce qu'ils se rétrécissent tous à l'approche de son crâne. William assiste à une scène horripilante où la tête du précepteur est coincée dans un éteignoir ; par la suite, M. Parkes est interné dans un asile de fous. Le regard est pris par William comme preuve de sincérité et comme moyen de croire au merveilleux (« ce que je vous ai raconté, je l'ai vu ; et vous serez peu surpris qu'ayant vu de telles choses dans mon enfance, je me sois trouvé, plus que personne, accessible à ce que vous appelez, vous autres esprits forts, des craintes imaginaires, et par conséquent aux atteintes du malin¹⁹¹ »). Mais le regard du jeune William, par le trou de la serrure, est un regard transgressif qui semble précipiter son précepteur vers sa chute. L'œil-vampire lance un regard condescendant, réduisant le personnage en lui soutirant de la dignité. Ce regard a des effets similaires sur la victime qu'un vampire, comme on le voit à l'exemple de William méprisé par son amour de jeunesse, miss Anna. Elle se moque de lui quand il arrive les cheveux ébouriffés et les vêtements sales suite à sa rencontre avec la sorcière. Par conséquent, le héros manifeste une réduction des mouvements et de la parole, ce qui le rapproche d'un mort-vivant. Miss Anna, elle, se comporte comme un vampire. Son rire est provoqué par la vue de William, et quand elle étouffe en avalant un pépin de grenade, « miss Anna se lève comme poussée par un ressort ; l'œil fixe, hagard, la bouche démesurément ouverte, le visage empourpré d'un feu étrange, elle fait quelques pas¹⁹² ». Les mouvements mécaniques et la fixité de son regard la rapprochent à son tour d'une morte. William devient le lieu de passage entre la vie et la mort.

Un autre détail de la scène relatant la mort de la jeune fille fait référence au mauvais œil et relie la croyance du regard destructeur au mythe. La jettature peut être considérée comme vestige à la fois du mythe de Méduse et de la figure du vampire¹⁹³. Le héros du conte de Gautier se voit comme une Méduse ; dans « La Jettatrice », le narrateur insiste sur les boucles de William. Les ondulations des cheveux renvoient à l'œil mortel de la figure mythologique qui, dans « Jettatura » de Gautier, fait que le héros est médusé par lui-même et subit un retour sur lui de la jettature¹⁹⁴.

190 *Ibid.*, 26 juillet 1856, p. 2. Après avoir observé son précepteur réciter des formules étranges, le héros se pose des questions qui montrent que son œil-vampire mène à des attentes qui correspondent à des clichés : « M. Parkes allait-il, à mes yeux, prendre une de ces formes bizarres que Callot, dont je connaissais la grande composition fantastique, a prêtées aux démons chargés de tourmenter saint Antoine ? Était-ce une musique étrange qui allait se faire entendre ? Ou des parfums singuliers qui allaient s'élever ? », *idem*.

191 *Ibid.*, 29 juillet 1856, p. 1.

192 *Ibid.*, p. 2.

193 On lira Montoro Araque, Mercedes, « “Mauvais œil” : émergence, flexibilité, irradiation... “Jettatura” de Th. Gautier », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 19, 1997, p. 61.

194 Voir notamment Met, Philippe, « Fantastique et herméneutique. Le clair-obscur des signes dans “Jettatura” », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 20, 1998, p. 88.

William ne se contemple pas dans un miroir, mais il semble que cette circularité soit transposée sur le mode de la persécution par la culpabilité des années après la mort de miss Anna. Son pouvoir malfaisant lui revient sans cesse à la mémoire : les pensées parasitiques portent sur le mauvais œil dont les effets néfastes, ressentis par William, coïncident avec ceux de la morsure d'un vampire :

[J]e me sens quelquefois glacé tout-à-coup [*sic*] d'une secrète épouvante. Il suffit pour cela que ma maîtresse ou mon ami me regardent d'une certaine façon, ou que, du milieu de la foule qui m'entoure, jaillisse tout-à-coup [*sic*] un certain sourire qui me rappelle celui de cette horrible vieille ; car, chaque fois que je l'ai rencontré ce sourire, et chaque fois que je me suis vu regardé de cette façon douceuse, il m'est arrivé soit un malheur sérieux, soit un malheur ridicule¹⁹⁵.

Le caractère soudain traduit le surgissement d'une peur qui ne quitte jamais le héros en proie à des accès de mélancolie. Cette mélancolie est provoquée par une conviction profonde qui porte à la fois sur lui et sur la comtesse Olga concernant le propre du mauvais œil, à savoir la capacité fatale à transformer la réalité. William transforme le monde dans lequel il vit par le regard particulier sur les événements¹⁹⁶. La logique merveilleuse façonne la manière dont il crée des liens logiques entre ces derniers. Mais ce regard sur sa vie le tue à petit feu : le vampirisme physique et mental se dirige contre lui-même.

Le récit fantastique provoque l'inquiétude par la réaction du héros croyant qu'il est la cible d'un pouvoir maléfique. Ce qu'il croit être vraie cause des symptômes très réels. Son ami lui dit : « [V]ous êtes malade, mon cher, il ne bat pas du tout, votre pouls¹⁹⁷ ». La peur du mauvais œil influence sa santé de sorte qu'à la fois la folie et le vampirisme soient convoqués : « C'est la peur qui glace mon sang dans mes veines, [...] c'est la peur qui fait trembler ma main dans la vôtre, c'est la peur qui mouille mon front d'une sueur froide¹⁹⁸ ». L'observation attentive par Édouard renvoie à une autre facette de l'œil-vampire, qui est le regard rivé sur l'objet qui fascine, et qui peut entraîner une focalisation absorbant complètement le personnage. Ainsi est problématisé le phénomène d'excès, étroitement lié au mauvais œil. Dans la petite ville, tout le monde épie la comtesse qui ne veut pas être vue : « Elle traversait rapidement la ville quand elle était obligé[e] d'y passer, et personne ne pouvait dire si elle était belle ou laide, jeune ou vieille, à cause du voile épais qui lui couvrait toujours le visage¹⁹⁹ ». William la désire et la fuit à la fois ; son œil est aussi contradictoire que les sentiments, « doux, calme, à la fois tendre et froid, brillant et mort²⁰⁰ ». Le surnaturel, la folie et le fantastique partagent leurs formes de manifestation (« un rapide coup d'œil lui avait suffi pour reconnaître en elle cette femme au regard fatal qu'il n'avait vue qu'une fois ; il ne pouvait

195 Châtillon, Jules de, « Jettatrice », *Le Constitutionnel*, 29 juillet 1856, p. 1.

196 Édouard lui-même porte un regard particulier sur les événements : « – Vous êtes comme tout le monde ici, lui disait Mme Bernard ; il vous paraît amusant de faire de cette pauvre femme l'héroïne de quelque roman singulier que vous voudriez bien lire », *ibid.*, 31 juillet 1856, p. 1. Dans « Jettatura » de Gautier, l'œil-vampire est celui d'un peintre.

197 *Ibid.*, 25 juillet 1856, p. 2.

198 *Idem.*

199 *Ibid.*, 31 juillet 1856, p. 1.

200 *Ibid.*, 30 juillet 1856, p. 3.

d'ailleurs se méprendre au tremblement intérieur que lui avait fait éprouver sa simple apparition ; il était bien en présence de la jettatrice²⁰¹ ». Le mauvais œil paraît ainsi se dérober et le fantastique profite de cette inscription simultanée dans les cultures savantes et populaires pour ouvrir sur une hypothèse psychologique : l'œil-vampire n'est pas propre aux jettatores et jettatrices. Le texte propose de ce fait des réflexions sur l'intériorité de ceux qui l'utilisent comme approche. Ainsi Édouard, qui affirme qu'il ne croit pas au mauvais œil, prie une amie de la comtesse de poursuivre son ouvrage pour l'embarrasser moins : « [S]i vous continuez de tenir vos yeux fixés sur tous ces petits points, mon embarras sera beaucoup moindre²⁰² ». La comtesse se sert du mauvais œil auquel elle ne croit pas afin de laisser son passé douloureux derrière elle. À travers l'œil-vampire, le sentiment de réalité est perturbé, car il fait découvrir à William des causalités en rapport avec le malheur auquel il s'attend²⁰³. William reste attaché aux croyances superstitieuses qui portent malheur mais créent aussi de la cohérence et de la stabilité. Les différentes formes du regard parasitique attirent l'attention sur les mécanismes de la conscience influençant la manière dont l'individu se situe dans le monde.

Absorption photographique

La figure mythologique de la Méduse et la croyance au mauvais œil s'articulent aisément à la figure populaire du vampire. « La Légende du daguerréotype » de Champfleury les met en résonance avec le dispositif photographique autour de la dimension dévoratrice prenant la forme du motif de l'absorption. Au sens métaphorique, l'individu absorbé par un spectacle qui le fascine est coupé de la réalité, comme si le phénomène observé lui enlevait ce qui l'ancre dans le monde. Dans le conte fantastique, l'absorption métaphorique coexiste avec sa variante concrète ; les deux sont envisagées à travers le vampire. M. Balandard vient dans l'atelier de Carcassonne afin d'offrir son image à son épouse. Mais Carcassonne est un escroc ; l'ancien perruquier ne sait pas utiliser le daguerréotype et oblige son client à rester immobile sur sa chaise pendant plusieurs heures en respirant les vapeurs des produits chimiques. Celles-ci causent des démangeaisons aux membres du corps de Balandard avant de les faire disparaître et de les représenter sur la plaque. Au fur et à mesure, le protagoniste se dématérialise ; à la fin, son portrait est fait, mais il ne reste plus que sa

201 *Ibid.*, 31 juillet 1856, p. 2.

202 *Ibid.*, 2 août 1856, p. 1.

203 « Mais quand nous nous trouvons placés sous la menace d'un malheur prochain, ou qu'un grand événement se prépare à remuer notre vie, il est rare que nous n'en soyons pas avertis par d'intimes pressentiments [*sic*] », *ibid.*, 31 juillet 1856, p. 1. Mais les expériences de William sont contradictoires : « Seulement, marchons avec précaution. La nuit est noire et je ne serais pas étonné qu'un de nous se cassât un membre avant d'arriver. Au même instant William laisse échapper une exclamation de douleur, il venait de se fouler le pied dans une ornière », *ibid.*, p. 3 ; « il ne lui était plus arrivé le moindre accident, bien qu'il continuât de s'exposer bravement à l'influence du mauvais œil », *ibid.*, 1^{er} août 1856, p. 1. C'est que le mauvais œil et l'amour suscitent les mêmes réactions : quand William et la comtesse échangent un regard, « sir William se taisait subitement et portait la main à son cœur, comme s'il y eut éprouvé une vive douleur », *idem*.

voix qui hante Carcassonne et lui demande de lui restituer son corps. La soustraction progressive de la chair du héros le fait adopter un comportement inspiré du vampirisme psychique ; ce comportement éclaire à la fois sa propre psyché et celle de sa victime²⁰⁴.

Le terme de « légende » enchevêtre la réflexion sur le psychisme et la photographie au sens large : d'une part, « la photographie dans son silence, en raison même de sa nature sémiotique, est vouée à sécréter des suppléments, aussi bien verbaux (légende, commentaire) que visuels (montage, sérialité²⁰⁵) ». D'autre part, la littérature convoque le légendaire parce qu'il « permet à la civilisation comme désymbolisation et désenchantement du monde [...] de conserver la terreur numineuse des forces noires du psychisme²⁰⁶ ». L'œuvre fait dialoguer le dispositif de reproduction et l'intériorité en montrant comment le premier redéfinit la seconde. L'exploration de l'espace du dedans est aussi annoncée dans le titre car, au moment où Champfleury publie son conte, la daguerréotypie est déjà tombée en désuétude²⁰⁷ : elle engendre cependant des pratiques liées à la sphère intime à laquelle l'échange de l'image unique est réservée²⁰⁸. Qui plus est, comme Carcassonne est le premier daguerréotypiste à Paris, le conte affiche la mise en regard des discours mythologique et savant. Autour de Carcassonne se combinent le dispositif photographique et l'imaginaire du vampire en créant une ambiance d'angoisse qui prépare le questionnement ontologique. Son humanité est remise en question par son nom ; son identité est problématisée par son comportement. Il a abandonné son métier de perruquier, mais n'est pas un vrai daguerréotypiste. Son langage le rapproche d'abord d'une machine lorsqu'il prononce des onomatopées (« Crac, crac, crac, c'est fait²⁰⁹ »), puis d'un appareil photographique par la répétition de « Ne bougez pas » car cette expression, souvent encadrée de points de suspension, apparaît comme un morceau détaché attirant l'attention sur la reproduction²¹⁰, enjeu mêlant la photographie et la santé mentale. Le langage est dépourvu de toute malléabilité. La pose et le cliché sont associés à la dissolution, la pétrification et la mort ; justement, par la réitération d'ordres sous forme d'impératifs, Carcassonne enjoint à Balandard de rester aussi immobile qu'un mort. La reproduction rappelle aussi la transmission de la condition vampirique et la hantise perpétuelle qu'elle implique. Une autre caractéristique de la

204 On songe aussi à la « Photographie homicide » de Nadar, postérieure à ce conte et présentée dans Thélot, Jérôme, « Nadar et la Photographie homicide », *Romantisme*, n° 105, 1999.

205 Roger, Thierry, « Les légendes de la photographie », *Critique*, n° 678, 2003, p. 875.

206 Millet, Claude, « Le légendaire de Mérimée : le mémorial de la barbarie », in Fonyi, Antonia (dir.), *Prosper Mérimée, écrivain, archéologue, historien*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1999, p. 97.

207 Voir à ce sujet Grivel, Charles, « Champfleury : l'invention du réalisme photographique », in Bonnet, Gilles (dir.), *Champfleury Écrivain-chercheur*, Paris, Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences. Époque moderne et contemporaine », 2006, p. 69.

208 Voir Charpy, Manuel, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 34, 2007, p. 150.

209 Champfleury, « La Légende du daguerréotype », in *Les bons Contes font les bons amis*, Paris, Truchy, 1863, p. 56.

210 Pour Gilles Bonnet, ce conte « pose [...] les questions essentielles de la représentation et de la reproduction, de la copie et du leurre ». Bonnet, Gilles, « Introduction », in Bonnet, Gilles (dir.), *Champfleury Écrivain-chercheur, op. cit.*, p. 10. On pense à la caricature « N'bougeons plus !!! », parue dans le *Journal amusant*, Fig. 30.

conduite de Carcassonne relie la photographie et la figure du vampire : dès l'arrivée de son client, il le domine par son monologue et ses ordres. Une puissance irrésistible émane de lui (« il ne pouvait résister à Carcassonne²¹¹ »). Quelques aspects de son comportement, en rapport avec le daguerréotype, renvoient directement au vampire : Carcassonne a multiplié son visage sur des affiches placardées dans tout Paris, ce qui confère une certaine immortalité à sa personne, détachée de son corps périssable. Lorsqu'il tente de reproduire l'image de Balandard, il se fond avec son appareil en mettant la tête dans sa machine, comme si celle-ci le dévorait. Le drap noir derrière lequel il disparaît fait de lui un personnage mystérieux. Quand Carcassonne invite son client à se contempler dans le miroir, il n'est question que du reflet de Balandard, pas du sien, et quand Balandard devient une voix, le narrateur l'appelle « ombre²¹² », ce qui peut donner à penser que Carcassonne n'en avait pas. La transformation de Balandard puise dans l'imaginaire du vampire ; elle est préparée par Carcassonne qui le coiffe et le poudre, changeant son apparence de sorte que personne ne le reconnaît puisqu'il paraît plus jeune de dix ans. Son identité est mise en jeu : de ce fait, le portrait montrera inévitablement un personnage qui, tel quel, n'existe pas, anticipant l'absorption par les produits chimiques. Le métier de perruquier par ailleurs souligne que Carcassonne cultive le faux et la surface. Il s'intéresse à l'apparence, ce pour quoi le texte met en relief les points de convergence entre ce métier et celui de daguerréotypiste, comme le soin apporté à l'apparence physique. Comme son apparence lui sert d'enseigne, Carcassonne devient aussi une surface privée de profondeur psychologique. Son acharnement à la réalisation du portrait est motivé par la peur de perdre la face. Il veut maintenir le mensonge sur sa profession. Il se fait passer pour quelqu'un qu'il n'est pas et se construit une nouvelle identité publique et sociale à Paris²¹³. Le portrait photographique modifie la relation que l'individu entretient avec sa propre représentation et agit comme un vecteur d'illusions.

La métamorphose du protagoniste en être vampirique passe par la disparition de la chair qui se fait remarquer par une diminution accompagnée de symptômes présentés comme un phénomène médical, cutané. Balandard a recours à des comparaisons pour décrire la sensation (« comme s'il avait été assiégé par une armée de puces²¹⁴ » ; « comme une diminution de lui-même²¹⁵ »). L'absorption du corps se fait par étapes : la diminution des membres du corps est suivie de leur disparition, de sorte que le texte évoque la dévoration, voire le cannibalisme, tous les deux liés au vampire. Carcassonne propose une explication qui ne rend compte que de la sensation (« tel est l'effet de ma pommade qu'elle s'infiltré dans les tissus capillaires et réveille l'activité de la racine

211 Champfleury, « La Légende du daguerréotype », in *Les bons Contes font les bons amis*, op. cit., p. 61.

212 *Ibid.*, p. 63.

213 Par ailleurs, la mort de Balandard n'est que sociale : le conte ne mentionne plus son épouse chez qui il ne peut pas retourner pour reprendre sa vie parce qu'il n'a pas de corps à afficher. Sans présence physique, il n'a pas d'identité.

214 Champfleury, « La Légende du daguerréotype », in *Les bons Contes font les bons amis*, op. cit., p. 59.

215 *Ibid.*, p. 61.

du cheveu²¹⁶ »). Le corps disparaît et ne devient pas seulement invisible. En même temps, « depuis qu'il était assis sur une chaise en face de l'instrument, sa volonté était diminuée²¹⁷ ». Cet état peut indiquer une pathologie mentale à laquelle avait déjà renvoyé le style répétitif de Carcassonne, automate sans volonté propre. La diminution de l'activité volontaire prend acte des pouvoirs de l'hypnose et de la Méduse menant à l'évocation de la figure du vampire. La photographie est en effet considérée comme une « [n]ouvelle Méduse²¹⁸ » qui absorbe l'être humain²¹⁹. Le daguerréotype « semblait une pièce de canon braquée devant le modèle²²⁰ », menaçant le client. Balandard pressent le danger : « N'était-il pas dangereux d'être exposé en face d'une machine mystérieuse qui froidement, de son grand œil sombre, regardait l'homme assis²²¹ ? ». L'appareil est humanisé, et celui qui regarde devient celui qui est dévisagé. La peur de la perte de contrôle sur l'appareil est traitée sur le mode vampirique.

La démangeaison et la disparition sont les conséquences de l'absorption photographique décrite à travers une logique scientifique²²² et une logique basée sur le merveilleux. Si la démangeaison peut s'expliquer raisonnablement par l'action des produits caustiques, la disparition relève de la superstition. Le conte introduit une nuance significative : le développement du portrait, plutôt que sa prise à proprement parler, transforme Balandard en spectre sans corps. L'œuvre évoque explicitement la dévoration qui fait penser au vampire (« le corps et les habits du malheureux bourgeois de Chaumont en avaient été dévorés²²³ »). Mais Carcassonne est si absorbé qu'il ne porte plus son regard sur le modèle, mais seulement sur ses reproductions partielles successives. Le modèle se perd dans les reproductions ratées qui soulignent l'enjeu identitaire : lorsque l'original est remplacé par des copies, la ressemblance n'est plus qu'une « identité construite²²⁴ ». L'identité se dissout (« Cinquante essais successifs annihilèrent peu à peu la personne du modèle²²⁵ »). Dépossédé de lui-même, le héros est contraint de posséder mentalement Carcassonne. De plus, le développement requiert que les substances soient sensibles à la lumière afin que les processus chimiques s'enclenchent. Carcassonne invite son client à « contempler ses traits reproduits par le soleil²²⁶ ». Or, le vampire a aussi une relation particulière à la lumière : il ne la supporte pas, comme si des processus mi-magiques, mi-chimiques s'enclenchaient dans son

216 *Ibid.*, p. 60.

217 *Ibid.*, p. 61.

218 Roger, Thierry, « Les légendes de la photographie », *Critique, op. cit.*, p. 878.

219 C'est pourquoi, pour Janet E. Buerger, ce conte « *must refer to Balzac's irrational fear that he might be swallowed up layer by layer by the daguerreotype each time his picture was taken* ». Buerger, Janet E., *French Daguerreotypes*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, p. 184.

220 Champfleury, « La Légende du daguerréotype », in *Les bons Contes font les bons amis, op. cit.*, p. 57.

221 *Ibid.*, p. 61.

222 Carcassonne s'exprime parfois comme un médecin, employant le terme d'« opération » (*ibid.*, p. 57) par exemple.

223 *Ibid.*, p. 63.

224 Grivel, Charles, « Champfleury : l'invention du réalisme photographique », in Bonnet, Gilles (dir.), *Champfleury écrivain-chercheur, op. cit.*, p. 66.

225 Champfleury, « La Légende du daguerréotype », in *Les bons Contes font les bons amis, op. cit.*, p. 63.

226 *Ibid.*, p. 58.

corps. La transformation de Balandard en créature maléfique qui, tout comme l'escroc, suscite néanmoins la pitié, engage sa relation à autrui et à lui-même. Le conte montre comment les appareils ayant trait à la vision modifient les comportements et fonctionnent comme une « interface entre le visible et l'invisible²²⁷ ». Voilà pourquoi la voix de Balandard est nettement déliée du corps physique ; elle n'est pas envisagée comme production audible des cordes vocales, mais comme phénomène mental. La voix, volatile et éphémère, est pourtant ce qui perdure et se répète. Elle résiste à l'absorption vampirique et semble proposer une conception de l'homme comme un ensemble d'entités matérielles et immatérielles. La voix fonctionne comme indice d'une présence qui n'est plus, comme le fait le portrait photographique. Ainsi, Balandard hante Carcassonne non pas pour perpétuer sa condition vampirique, mais pour réclamer ce qu'il a perdu, « comme un châtement éternel²²⁸ ». Le conte donne ainsi à comprendre les mouvements invisibles du psychisme : le portrait photographique peut renforcer les liens affectifs (Balandard souhaite l'offrir à sa femme) mais éloigne aussi l'individu d'autrui et de lui-même. Le mauvais usage des appareils nouveaux entraîne des résultats catastrophiques. L'œuvre remet le progrès en question par rapport aux effets sur l'homme dont l'identité paraît indexée sur le progrès, ses inventions et leurs usages.

Le Second Empire connaît l'âge d'or de la photographie, et « la portée des bouleversements qui ont affecté le régime de l'image, et tout particulièrement, le mode de fabrication et de diffusion des portraits²²⁹ » se fait remarquer. La photographie maintient un statut entre science et mystère, et permet de penser la continuité des éléments mythologiques et des théories scientifiques et psychologiques. La fonction mémorielle du portrait est transformée en hantise vampirique. Balandard montre que les vampires ont mené une vie normale²³⁰, mais tandis que les croyances superstitieuses expliquent les vampires par la réintégration de l'âme ou la possession par le diable, c'est-à-dire par l'ajout d'une entité, la fiction fantastique envisage l'inverse : l'absorption photographique. Les différentes formes de vampirisme donnent ainsi lieu à peindre les angoisses identitaires des contemporains, liées à la présence d'un être ou d'une expérience qui jettent le doute sur l'unité du moi.

227 Grojnowski, Daniel, et Ortel, Philippe, « Avant-propos », *Romantisme*, n° 105, 1999, p. 3.

228 Champfleury, « La Légende du daguerréotype », in *Les bons Contes font les bons amis*, *op. cit.*, p. 63.

229 Bercegol, Fabienne, « Le “siècle des portraits” », *Romantisme*, n° 176, 2017, p. 5.

230 Marigny, Jean, *La Fascination des vampires*, *op. cit.*, p. 15.

Chapitre 6

Angoisses identitaires

6.1 Vies parallèles, existences plurielles

Présences et déchirements

Le vampirisme psychique, qui peut être envisagé à travers la figure du double, a fait émerger un enjeu ontologique par l'invasion d'une puissance. Celle-ci met à mal l'identité humaine par des superpositions. La littérature fantastique problématise les présences simultanées et utilise des représentations populaires comme moyen d'expression d'une conscience tourmentée. Les superstitions, coprésentes avec les théories psychopathologiques, abordent la question de savoir comment se situer pleinement dans la réalité, et ce que cela signifie. Ainsi, le fantastique enquête sur la nature déchirée de l'individu qui vit un conflit en raison de la présence du passé dans le présent. Les souvenirs informent le rapport à soi-même, mais leur existence est conflictuelle dans le présent. Les cultures populaires permettent de concevoir le souvenir enfoui qui fait éruption, pensant le passage du stade inconscient à la conscience, et la question identitaire qui en résulte. « La Maîtresse morte » de Reiffenberg fils montre comment le jeune étudiant Charles d'Harcourt change après la mort de son amante Mina, qui lui apparaît lors d'une soirée arrosée. Ses amis et sa nouvelle conquête, Mariette, se moquent de lui parce qu'il est nostalgique du bonheur vécu avec Mina. Jalouse, Mariette défie Charles de nier son amour pour Mina et de boire du punch dans son crâne « suivant un usage cynique souvent adopté par les carabins¹ ». Mais Charles fait tomber le crâne avec le punch enflammé ; Mariette succombe aux brûlures au moment où Mina se montre, embrasse Charles, et pointe l'horloge quand celle-ci sonne trois heures avant de s'arrêter. Le passé et le présent coïncident dans la rencontre de Mina et de Mariette, ainsi que dans le cœur de Charles.

Charles mène une vie de débauche et a encore « toutes ses illusions² » : il privilégie le divertissement et paraît vivre dans un monde artificiel. La régularité avec laquelle il fréquente des « établissements chorégraphiques où la grisette parisienne va régulièrement, une fois par semaine, perdre sa jarretière et son cœur – quelquefois ses joues fraîches et ses vingt ans³ » donne à penser que Charles ne connaît qu'un monde de divertissement. Le terme d' « illusion » relie sa jeunesse et

1 Reiffenberg fils, Frédéric baron de, « La Maîtresse morte », *Bulletin de la Société des gens de Lettres*, janvier 1856, p. 418. Cette habitude des savants dialogue avec les croyances et rend le phénomène fantastique possible.

2 *Ibid.*, p. 417.

3 *Idem.*

sa naïveté au confinement dans un monde en miniature en lui donnant une dimension pathologique. Le lexique de l'aliénation côtoie les allusions aux croyances populaires dans la description des soirées où « la pudeur est en péril⁴ » et, d'entrée de jeu, les figures folkloriques et les superstitions forment un cadre d'appréhension des événements. Aux soirées, « la sarabande entraîne dans un même délire l'innocence et la débauche⁵ » : le narrateur insiste sur la coprésence de personnages irréprochables et condamnables du point de vue moral, comme si les soirées exerçaient un pouvoir irrésistible et éloignaient tous les danseurs de leur quotidien. Cette coprésence est renforcée dans la phrase suivante : « [C]'est la ronde du sabbat, c'est le cancan, c'est l'orgie, c'est le bal⁶ ». Elle évoque tour à tour un concept ancré dans les croyances superstitieuses (le sabbat des sorcières et leur accouplement avec le diable) et le cabaret. Le sabbat est appliqué aux plaisirs mondains. Le narrateur paraît ainsi tiraillé entre la diabolisation des soirées et la description neutre. L'amusement des jeunes gens est juxtaposé à des adjectifs renvoyant à la peur, comme « effroyable⁷ », suscitant une impression de tension qui prépare le déchirement psychologique de Charles. Les soirées constituent un événement « indescriptible⁸ ». Charles est accusé d'abord par le narrateur pour sa vie débridée et son manque de zèle, ensuite par ses amis pour rester attaché au passé. Cette conduite est considérée comme transgressive et excessive.

La consommation d'alcool et d'autres excitants du système nerveux attire l'attention sur la modification de la perception du monde et de la manière dont le personnage s'y situe. L'apparition de Mina est qualifiée d'« hallucination⁹ », précédée par une allusion à la fatigue, une autre cause possible de la folie : la vie de Charles après la mort de son amante est « tour à tour dissolue et laborieuse, des veilles du travail et des veilles de l'ivresse¹⁰ ». Charles paraît divisé en deux, car il est tantôt tel qu'il avait été avec Mina, tantôt tel qu'il est avec Mariette. Le déséquilibre mental est également évoqué par le manque de sommeil qui peut provoquer des hallucinations. L'apparition, porteuse d'une connotation amoureuse¹¹, est liée aux mouvements psychiques involontaires. Les aliénistes de l'époque s'intéressent à la réalité des impressions du souvenir, qui crée une image intérieure sans l'intervention des sens, et de l'hallucination, provoquant une image perçue à l'extérieur sans objet, mais aussi une image intérieure. Le conte les met en relation : c'est parce que Charles se souvient de Mina qu'il adopte un comportement qui blesse Mariette. Cette situation pose une question ontologique, Charles ne sachant pas comment intégrer le passé dans le présent et

4 *Idem.*

5 *Idem.*

6 *Idem.*

7 *Idem.* Qui plus est, les allusions à la mort, par exemple par le terme « agonie » (*idem*), anticipent la mort de Mina et font en sorte que le texte semble déchiré entre le présent et le futur.

8 *Idem.* Cet adjectif, avec son préfixe de négation présent aussi dans d'autres mots comme « invraisemblables » (*idem*) peut aussi être vu comme une forme de coprésence puisque l'adjectif contient son contraire.

9 *Ibid.*, p. 420.

10 *Ibid.*, p. 418.

11 Voir Viegnes, Michel, *La chimère et le philosophe. Penser avec le fantastique*, Dijon, Éditions Universitaires, coll. « Écritures », 2019, p. 82.

concilier le souvenir de Mina et sa vie avec Mariette. Plutôt que les sentiments pour Mina en soi, c'est leur confrontation aux sentiments pour Mariette qui rend manifeste le déchirement du héros, et qui donne le coup d'envoi aux événements fantastiques.

La phtisie à laquelle succombe Mina introduit le fantastique par sa personnification : « Charles eut le cruel courage de livrer le corps de son amante aux investigations de l'amphithéâtre. Il osa poursuivre jusque dans les entrailles de celle qu'il aimait, le rival qui l'avait tuée¹² ». À l'hôpital, mouvoir horripilant, apparaît le thème de la rivalité qui, combiné à celui de la morte amoureuse appartenant aussi bien au folklore qu'au spiritisme, donne à penser les relations interhumaines. C'est parce que Mariette considère Mina comme sa rivale que l'œuvre se plonge dans la psyché du protagoniste en exprimant le déchirement intérieur par la revenance. Mariette se plaint (« – Faut-il qu'il soit bête d'admirer cette vilaine figure blanche, quand je suis là et que je ne l'empêche pas de me regarder¹³ ») et appelle l'attachement que Charles ressent encore pour Mina « son tic¹⁴ ». Selon elle, Charles devrait tenir le passé et le présent bien distincts, mais les deux coexistent en lui parce qu'il connaît son importance pour son identité et veut lui réserver une place dans sa vie. Son amour pour Mina « avait étouffé en lui le germe des mauvaises passions qui voulaient s'y faire jour, mais lorsque cet amour lui manqua, le vertige le prit, sa tête s'égara, et il roula dans l'abîme¹⁵ ». Son amour pour Mina fait que Charles se pose des questions sur son identité. Il se considère encore comme l'amant de Mina et ne sait pas comment continuer à vivre avec son souvenir. La coïncidence fantastique de l'apparition de Mina, de l'horloge qui s'arrête et de la mort de Mariette donne à penser la culpabilité ressentie par Charles : « Dans ce nouvel océan de faux plaisirs, le souvenir de Mina avait fait naufrage, et une pétulante grisette nommée Mariette [...] l'avait remplacé dans le cœur de Charles¹⁶ ». La métaphore de la mer paraît particulièrement propice à une esquisse de l'inconscient, car faire naufrage, c'est disparaître de la surface, mais sans disparaître absolument. Cela se voit également dans le fait que Charles est souvent « en contemplation devant ce masque de plâtre moulé¹⁷ ». Le moulage renvoie à la disparition comme une apparition en creux¹⁸, annonçant ainsi la transformation du crâne en contenant. Les yeux du masque renvoient à l'action hypnotique : ils « paraissaient le fixer tristement et opéraient en lui une incroyable fascination¹⁹ ». Ainsi est préparée l'animation qui éclaire l'intériorité, dans la mesure où

12 Reiffenberg fils, Frédéric baron de, « La Maîtresse morte », *Bulletin de la Société des gens de Lettres*, op. cit., p. 418. L'autopsie ne parvient pas à mettre au jour des connaissances sur la maladie.

13 *Idem*.

14 *Idem*.

15 *Idem*. Plutôt que d'être rapproché de la folie, l'amour est une sorte de garde-fou. Mais l'amour n'a pas fait disparaître ses penchants, qui ressurgissent après sa mort. Ils reviennent de la zone d'ombre de sa conscience en portant Charles au bord de la folie.

16 *Idem*.

17 *Idem*.

18 On lira Vieignes, Michel, *La chimère et le philosophe*, op. cit., p. 89.

19 Reiffenberg fils, Frédéric baron de, « La Maîtresse morte », *Bulletin de la Société des gens de Lettres*, op. cit., p. 419.

l'apparition réalise un désir intime. Un dialogue s'établit entre l'apparition envisagée d'après les cultures populaires, et l'espace du dedans de Charles dont le comportement est pathologisé et fait écho aux travaux aliénistes de l'époque. Le masque de Mina lui rend son regard ; l'animation n'est de ce fait possible que grâce aux sentiments amoureux de Charles qui, cependant, les nie. Son refus d'avouer son amour fait du héros un personnage déchiré.

La malédiction prononcée par Charles (« malheur à qui en dira du mal²⁰ ») appartient également au répertoire des cultures populaires. Cette malédiction devient une expression spontanée du déchirement du héros qui paraît inconsciemment vouloir se débarrasser de Mariette car elle l'empêche de cultiver le souvenir. Le manque de respect de Mariette pour la morte est suivi par des indices qui laissent deviner la vengeance de l'au-delà : « Soudain le punch flamboie, ses langues de flamme, pavillons bleus de l'orgie, lèchent amoureusement les flocons nacrés de la fumée des havanes. Une odeur méphitique et putride s'exhale, et ces sacrilèges aspirent imprudemment les miasmes de la mort²¹ ». Les flammes paraissent créer un lien entre les mondes des morts et des vivants et montrer que ces mondes s'interpénètrent puisque le cigare se consume et les flammes ont des propriétés humaines. La revenance, qui relève de croyances superstitieuses et religieuses, a été annoncée par Mina (« je viendrai quelquefois²² »). Le moment où Charles se souvient de cette promesse coïncide avec le désaveu de son amour pour Mina, c'est-à-dire lorsqu'il s'éloigne d'elle. L'apparition exprime le déchirement du héros qui a souhaité cette apparition. Charles veut se rapprocher de Mina : « Puis, tressaillant, fiévreux, il essaya de se raccrocher à la réalité, et il vida un dernier verre de punch qui était resté sur la table. Alors il lui sembla que le masque se détachait lentement de la muraille et venait plâner [*sic*] au dessus des nuages opaques de la fumée²³ ». L'état altéré de la conscience recèle une vérité intérieure. Cette vérité porte sur la présence de Mina qui est toujours vivante dans les souvenirs de Charles. Mina possède une forme de vie pour lui, ce que la consommation d'alcool d'une part (le discours aliéniste transparait par les symptômes dénotant l'agitation ou la folie), le prisme des superstitions d'autre part, permettent de comprendre. Se raccrocher à la réalité veut dire pour Charles qu'il tient aux sentiments pour Mina et à sa mémoire, donc à la faire vivre par le souvenir et les traces. La vérité personnelle de la présence de Mina se réfère à l'état psychologique du héros en prenant la forme d'une animation fantastique.

L'affirmation que Mina possède encore une forme de vie se retrouve dans la conclusion de Charles : « Les morts se vengent donc²⁴ ». Il admet le lieu commun disant que les morts restent un

20 *Ibid.*, p. 418.

21 *Ibid.*, p. 419.

22 *Ibid.*, p. 420. L'adverbe « quelquefois » indique que la revenance n'est pas un événement unique ; la répétition nie la mort.

23 *Idem.*

24 *Idem.* Cette expression ainsi que la reconfiguration de plusieurs éléments de ce texte dans le conte de Claude Vignon, qui s'intitule justement « Les Morts se vengent », laisse supposer que Vignon a pu prendre connaissance de l'œuvre de Reiffenberg fils. Le recueil *Minuit !! Récits de la veillée* de Vignon paraît au dernier trimestre de la même année et est donc postérieur à la publication de « La Maîtresse morte », parue en janvier.

peu vivants. Mina se venge de Mariette et de Charles, mais elle le venge aussi en tuant celle qui voulait le dissuader de se souvenir des morts. C'est une revenante complexe, déchirée elle aussi. La vengeance atypique fonctionne comme un avertissement à l'adresse de Charles qui est épargné afin de perpétuer le souvenir de Mina. Le sort de Mariette cependant apparaît comme un châtement. La vengeance a deux volets, un populaire et un psychologique. Ce dernier volet est mis en avant par le fait que l'apparition ne se limite pas à la provocation de la peur : elle invite à une réflexion sur la place du passé dans le présent, l'acceptation des coprésences et du rôle du souvenir dans le quotidien. La question identitaire prend plusieurs formes en raison de la réinterprétation psychopathologique des phénomènes. Le conte montre l'enchaînement des événements ayant mené à la mort de Mariette, mais le prisme des cultures populaires fait que le lecteur entrevoit une causalité sans pouvoir l'appréhender entièrement. Ainsi se manifeste la conscience tourmentée d'un individu en qui les strates de personnalité se superposent.

Superpositions

Le loup, animal mythique ancré dans les croyances superstitieuses aussi bien que dans les contes de fées, est l'un des animaux ayant inspiré la figure du vampire. Sous le Second Empire, les collectes d'histoires sur le loup-garou se multiplient et influencent ses représentations dans la fiction. Le loup-garou se transforme car « le corpus des croyances concernant le loup-garou et les histoires de loups-garous se caractérise aux XIX^e-XX^e siècles par son hétérogénéité et son instabilité. On croit de moins en moins au loup-garou et l'image du personnage a tendance à se brouiller dans les mentalités²⁵ ». Le fantastique réinvente la lycanthropie pour aborder la psyché²⁶.

« Les Loups de Montfort », récit publié par Marie Aycard, relate les événements étranges, survenus dans une petite ville bretonne. Ernest s'y rend depuis Paris suite au décès de son oncle afin de gérer son héritage. Le notaire lui raconte que sa fiancée, Sylvia, est une louve et a un loup pour amant. Lors d'une chasse, il les a vus se dépouiller de leur peau animale. Au moment où le notaire et Ernest conversent, une charrette passe, transportant les loups tués lors de la battue. Le notaire reconnaît Sylvia sous sa forme animale. Depuis cet événement, Sylvia a disparu, et toute la ville la prend pour une louve-garou. De retour à Paris, Ernest retrouve Sylvia et son amant, désormais mariés. Ce dernier explique que le père de Sylvia a préféré le riche notaire à lui-même, un pauvre

25 Milin, Gaël, *Les chiens de Dieu. La représentation du loup-garou en Occident, XI^e-XX^e siècles*, Brest, Centre de recherche bretonne et celtique, coll. « Cahiers de Bretagne occidentale », p. 171. La lycanthropie relève de la littérature des élites et de la littérature orale ; la seconde étant connue grâce à la première, on constate des distorsions, voire des contresens qui peuvent constituer des éléments stimulants pour les écrivains. Voir aussi Meurger, Michel, « Du côté des loups (I) », *La Visage vert*, n° 22, 2013, p. 101-102.

26 Les premières réinterprétations partielles de la lycanthropie, mise en rapport avec le cannibalisme, en faveur d'une approche psychopathologique peuvent se trouver avant le XIX^e siècle : un cas emblématique est présenté dans Baratta, Alexandre, et Weiner, Luisa, « La lycanthropie : du mythe à la pathologie psychiatrique », *L'information psychiatrique*, vol. 85, 2009, p. 676-677.

ami d'enfance. Ils ont décidé de fuir en se déguisant en loups. La relation entre l'homme et le loup, objet de représentations stéréotypées qui s'appliquent aussi à certains personnages du récit, pensent l'identité à travers la manière dont l'homme s'approprie l'animal et se sert de lui. Le légendaire de la Bretagne entre en dialogue avec les vies secrètes et bouleversées des personnages.

Les noms parlants des personnages reliaient la remise en question de l'identité humaine aux particularités du légendaire breton et de la croyance au loup-garou. Le patronyme d'Ernest Simoneau est dérivé d'un prénom. Il problématise son ancrage, car son oncle est mort, et Ernest n'est pas marié. Étymologiquement, son prénom renvoie au combat, soit à la violence et la férocité que les cultures populaires associent au loup. Simon cependant apporte une dimension chrétienne au nom. Comme le vampire, le loup-garou se reconnaît au fait qu'il ne vit pas en accord avec les valeurs chrétiennes. Le récit renvoie ainsi à la christianisation du légendaire breton. Bien qu'il habite dans la capitale, Ernest entretient des liens discrets avec Montfort et le légendaire breton, ce qui remet en question son identité de positiviste qui exerce le métier de commis d'agent de change et qui pense que « la succession venait fort à propos²⁷ ».

Sylvia Lupin porte un nom qui l'ancre dans la terre bretonne. Montfort est « à peu près entourée par la forêt de Bresilien, fameuse dans les premiers siècles de notre histoire et dont les romans de chevalerie racontent tant de merveilles. C'est dans la forêt de Bresilien que l'enchanteur Merlin a vécu cent ans sous le servage de la fée Viviane ; on y voit encore son tombeau²⁸ ». Brocéliande, la forêt magique des légendes, est un lieu impénétrable et sauvage, propice au mystère. Sylvia lui ressemble, car elle se distingue par sa haute taille et sa réputation de druidesse. Par la forêt et le loup dans son nom, Sylvia est doublement sauvage. Elle mène deux vies, une publique, et une qui correspond à son intériorité. La désobéissance à son père et son déguisement en louve constituent une transgression soulignant l'interdépendance de l'identité, du légendaire et du loup-garou. Sylvia doit nier une part de son identité, à savoir son amour pour son ami d'enfance. Son subterfuge montre qu'elle est une femme forte qui s'émancipe de la tutelle des conventions, conduite qui peut mettre en jeu l'identité masculine.

Ni l'amant, M. Georget, ni le notaire, M. Vergeot, n'ont un prénom. L'œuvre fait de cette incomplétude une source d'hésitation sur l'identité. Le nom de famille de Vergeot, proche de celui de son rival, évoque le verger et la nature. Le prénom Georges signifie « travailleur de la terre » et présente le même rapport étroit à la nature. Toutefois, Vergeot a un rapport complexe au territoire breton, car il pratique la chasse qui le met dans une position dominante envers la flore et la faune d'une part, et qui le rapproche du règne animal par son fidèle chien de chasse, Azor, d'autre part. Quant à Georget, il a grandi à Montfort et est donc imprégné des traces légendaires et des croyances populaires. Il s'en sert à son avantage pour tromper ses concitoyens et quitter la petite ville.

27 Aycard, Marie, « Les Loups de Montfort », *La Presse littéraire*, 5 avril 1854, p. 267.

28 *Idem*.

Dès qu'Ernest part pour la Bretagne, deux traits de personnalité se superposent. Bien qu'Ernest n'ait jamais rencontré son oncle, il met une crêpe à son chapeau, en signe de deuil. Il adopte des habitudes sociales qui ne correspondent pas à son intériorité. Cette incohérence rend Ernest double. La crêpe est un déguisement qui fonctionne comme la peau de loup pour Georget et le plaid gris pour Sylvia : « [L]a vêtue animale, loin de cacher celui qui l'endosse, en révèle au contraire l'identité²⁹ ». Le voyage en Bretagne déclenche des situations révélatrices des mécanismes psychiques sur le fond du légendaire local. Ernest doit se rendre compte que l'image qu'il s'est faite d'eux n'est pas juste. Ayant correspondu avec le notaire au sujet de son héritage, il s'attend à un personnage matérialiste, détaché des émotions. Cependant, à son arrivée, Ernest remarque l'air inquiet de Vergeot dont l'apparence n'est pas comme Ernest l'avait imaginée : ses « allures dégagées indiquaient plutôt le chasseur que le garde-note³⁰ ». La représentation stéréotypée du notaire, à partir de laquelle Ernest a formulé ses attentes, paraît fautive. « On n'est pas impunément le voisin de la forêt de Bresilien³¹ », explique-t-il sa passion cynégétique. Comme ses occupations sont très différentes les unes des autres, le notaire mène deux vies distinctes. Avec l'arrivée d'Ernest, ses occupations se superposent. La découverte de l'infidélité de sa fiancée fait que Vergeot retourne à son activité de notaire afin d'annuler le contrat de mariage qu'il avait lui-même dressé. Mais sur le célibataire pèse le soupçon : il doit être anormal, voir porter la mort en lui³². Sa peur pour sa position sociale et sa réputation sont aussi une forme d'angoisse identitaire. Les idées préconçues font que la réalité attendue et la complexité effectivement présente se superposent.

Bien que Vergeot ne connaisse pas Ernest, il s'ouvre à lui (« j'ai besoin d'épancher mon cœur³³ »). Étonné, Ernest « crut voir dans les yeux du notaire quelque chose d'égaré, il crut lire sur son front soucieux une vive contrariété³⁴ ». La blessure et la maladie mentale se confondent ; le modalisateur maintient le doute sur la santé mentale du notaire. C'est dans cet état que Vergeot décrit Sylvia en soulignant son ascendance légendaire : un collègue de druides s'est réfugié à

29 Plichon, Caroline, « Sous la peau de bête », *Gaia*, n° 16, 2013, p. 156.

30 Aycard, Marie, « Les Loups de Montfort », *La Presse littéraire*, *op. cit.*, p. 268.

31 *Idem*.

32 On consultera Prince, Nathalie, *Les célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002, p. 26-30.

33 Aycard, Marie, « Les Loups de Montfort », *La Presse littéraire*, *op. cit.*, p. 268.

34 *Idem*. Alors qu'Ernest se moque d'abord de la superstition de son notaire, il devient lui-même de plus en plus réceptif aux croyances populaires. Le texte associe à nouveau la folie et le légendaire qui se superposent : « Le jeune homme, échauffé par un voyage qui l'avait mis mal à l'aise, avait faim, ses nerfs étaient irrités et fatigués, enfin l'obscurité qui commençait à régner dans le salon rendait M. Ernest accessible aux impressions les plus étranges », *ibid.*, p. 269. Son attitude fermée envers les croyances change et, quand bien même il n'est pas convaincu de la version des faits par Vergeot, « il était vivement impressionné », *idem*. « La conviction est d'ailleurs contagieuse » (*idem*), explique le narrateur. Tout se passe comme si Ernest était envahi par la superstition et ses premières convictions se mélangeaient avec les impressions nouvelles. Sa prédisposition à un état second et ses symptômes peuvent renvoyer à sa double vie, car il reste matérialiste mais il n'est pas imperméable au légendaire. Dans cette optique, on peut parler d'une existence plurielle d'Ernest qui, depuis Paris, s'occupe d'affaires d'ailleurs, et quand il revient à Paris, il y retrouve la Bretagne. Par ailleurs, quand Ernest est à Paris, il évalue bien différemment l'état d'esprit de Vergeot : « [C]'était un homme d'un esprit sain », *ibid.*, p. 270. Le récit fantastique souligne ainsi l'influence du lieu sur les croyances, comme le fait aussi Gautier dans « Jettatura ».

Montfort, dont les Lupin sont les descendants. Le légendaire breton est d'emblée associé à un état particulier de la conscience. Par ailleurs, le froid et le feu dans la cheminée créent une situation rappelant la veillée. Ainsi, l'œuvre articule l'évolution du légendaire à l'intériorité des personnages. La veillée constitue une occasion de transmission des histoires ; la transmission est aussi le procédé qui explique la présence d'êtres dotés de pouvoirs particuliers à Montfort : « Merlin a fait des élèves, ceux-ci en ont fait d'autres et à l'heure où je vous parle, il y a à Montfort des sorciers très-habiles [*sic*] et des sorcières très-dangereuses³⁵ [*sic*] ». Le savoir transmis de génération en génération assure la persistance dans le changement qui caractérise la ville :

Malheureusement la fontaine est en ruine [...]. La forêt de Bresilien était autrefois hantée par les démons, les sorciers, les sorcières, elle était peuplée de dragons, de géans [*sic*] et on y comptait par milliers les bêtes féroces ; aujourd'hui on y trouve des loups, des renards et des beaux arbres séculaires. Les loups se font tuer par les chasseurs, les renards mangent les œufs et les jeunes couvées d'oisillons qu'ils peuvent surprendre, et les grands chênes font l'admiration des paysagistes³⁶.

L'aventure d'Ernest commence aussi par une transmission, à savoir son héritage³⁷. Dans le récit, celui-ci concerne les biens matériels et les dons immatériels.

L'homme a domestiqué le chien, qui a un proche ancêtre commun avec le loup. La « terreur inaccoutumée³⁸ » éprouvée par le chien lorsqu'il voit le couple déguisé en loup montre que l'animal est capable de percevoir des choses invisibles pour l'homme. Vergeot interprète cette terreur comme preuve que Sylvia et son amant sont des loups-garous. Toutefois, le comportement du chien révèle que les vies du loup et du couple se ressemblent. Sylvia et son amant mènent une vie d'animaux sauvages : Georget se cache et rôde dans la forêt, et Sylvia se sent persécutée. Lors du cortège avec les loups abattus, les habitants de Montfort se comportent comme une meute féroce. Le loup et le chien permettent de faire ressortir des éléments qui pensent l'identité humaine.

Pour expliquer l'idée de se déguiser en loup, Georget évoque le mythe de Dolon. Le déguisement lui a servi à espionner le camp opposé lors de la guerre de Troie, mais Dolon a été capturé et décapité. L'œuvre superpose la mythologie grecque et le légendaire breton, montrant que les personnages sont imprégnés simultanément de sources diverses déterminant leur conduite. Georget, qui a grandi à Montfort, semble se servir de la croyance au loup-garou à son avantage. Il rejoue une scène mythique qui se superpose au légendaire breton. Endosser une peau de loup constitue un acte symbolique : l'homme marque sa position dominante et s'approprie l'animal³⁹. Cette appropriation laisse à l'homme la liberté de s'écarter des caractéristiques du loup⁴⁰, modifiant

35 *Ibid.*, p. 268.

36 *Ibid.*, p. 267.

37 Le terme d'« aliénation » se réfère également au transfert de biens, comme si l'héritage et le déplacement à Montfort ouvraient la porte à un état particulier de la conscience s'exprimant sur l'identité.

38 Aycard, Marie, « Les Loups de Montfort », *La Presse littéraire*, *op. cit.*, p. 268.

39 « Puis, l'homme nettoie cette peau, l'apprête pour la faire sienne et pour qu'elle devienne part du prêtre à l'issue du sacrifice, protection contre le froid, armure défensive, parure symbolique ou déguisement ». Plichon, Caroline, « Sous la peau de bête », *Gaïa*, *op. cit.*, p. 155.

40 Cette liberté apparaît déjà dans le mythe de Dolon : « Quant à Dolon, son déguisement en loup s'écarter aussi de ce

ainsi à la fois le regard sur l'animal et sur l'être humain. Le loup et l'homme fusionnent partiellement : « [C]'est toujours l'union qu'opère la peau entre l'humain et l'animal qui en fait un objet particulièrement fascinant⁴¹ ». La peau de loup permet un transfert de caractéristiques et donne des indices sur l'identité⁴². La frontière entre l'homme et le loup est problématisée, car ce transfert connu des mythes de l'Antiquité et la croyance au loup-garou interagissent : « Tout à coup un des loups apparemment mal tué (cet animal a la vie dure), se lève en chancelant sur ses quatre pattes, ouvre une large gueule, pousse un dernier cri, un cri d'agonie, et retombe mort⁴³ ». Ce loup est pris pour Sylvia car l'animal et la femme ont des traits communs ; Ovide déjà mentionnait que Lycaon sous sa forme humaine et le loup en lequel il s'est transformé se ressemblent. Le mythe est intégré dans le folklore du XIX^e siècle. Le loup aux traits humains questionne la supériorité de l'homme. Le texte suggère que les loups qui ont attaqué Vergeot étaient des loups normaux. En les poursuivant, Vergeot a repensé aux superstitions qui se sont superposées à la réalité (« le pauvre homme, dans sa frayeur, nous a pris pour les loups qui le poursuivaient, et les superstitions de son enfance, les superstitions locales, monsieur, lui sont revenues à la mémoire⁴⁴ »). Les croyances écartées de la vie refont surface. Croire que Sylvia est une louve le protège d'une douleur immense puisque Sylvia ne l'aime pas. Ce passage laisse entrevoir la psyché de Vergeot. Il est le moteur du fantastique et renoue avec les croyances et le légendaire.

Endosser et enlever la peau de loup comme un vêtement⁴⁵ souligne que la superposition de la mythologie grecque et du légendaire breton rend possible un nouveau regard sur l'homme. La conséquence de la fuite est une nouvelle superposition pensant l'identité de Sylvia. Elle et Georget y ont ouvert le magasin « À l'Enchanteur Merlin ». C'est la superposition du légendaire et de la modernité qui fait rire Ernest⁴⁶. Sylvia a choisi une vie très différente de sa première vie, mais elle ne peut pas couper son lien avec les croyances. Elle est « une Velléda de magasin⁴⁷ », nom qui montre bien la coexistence des vestiges anciens et du monde moderne. Elle vit dans un entre-deux

que l'on sait par ailleurs de l'animal, qui toujours apparaît en meute et non comme un chasseur solitaire, sans compter que la chasse nocturne est plutôt habituelle au renard. L'union de l'animal et de l'homme à travers le port de la peau de bête crée donc des êtres uniques et atypiques, qui bouleversent l'ordre habituel des choses », *ibid.*, p. 162.

41 *Ibid.*, p. 155.

42 « Devenue objet, la peau n'en demeure donc pas moins l'empreinte de l'animal vivant et l'indice de la sauvagerie. C'est pourquoi elle définit, telle un sceau, l'identité de celui qui la porte », *ibid.*, p. 160.

43 Aycard, Marie, « Les Loups de Montfort », *La Presse littéraire, op. cit.*, p. 269. Nonobstant, associer le loup à une large gueule peut relever autant d'un cliché et d'une représentation stéréotypée du loup que de la mythologie nordique : Fenrir, fils de Loki, est un grand loup monstrueux et dévore Odin. La gueule et la mention de la battue évoque la bête du Gévaudan, dont la traque et les ravages sont amplement relayés par la presse de l'époque. Qui plus est, le loup-garou se popularise grâce aux canards qui font le lien entre la littérature populaire et la littérature des élites. Meurger, Michel, « Du côté des loups (I) », *Le Visage vert, op. cit.*, p. 120.

44 *Ibid.*, p. 270.

45 Ce détail peut être une allusion au lai breton de Bisclavret, un homme qui se transforme en loup-garou. Il enlevait ses vêtements, les cachait et devenait ainsi un loup-garou. Cette histoire a été reprise par Marie de France.

46 « – Oh ! oh ! dit-il, ce vieux sorcier vend des fourrures à Paris ». Aycard, Marie, « Les Loups de Montfort », *La Presse littéraire, op. cit.*, p. 270. On pense également à « Arria Marcella » de Gautier, où la station de railway de l'antique Pompéi fait rire les trois amis.

47 *Idem.* Il s'agit d'une prophétesse celte ou germanique ; c'est aussi l'héroïne de Chateaubriand dans *Les Martyrs*.

montrant comment le légendaire est ravivé par le fantastique. L'entre-deux décrit l'attitude des habitants de Montfort : « Si l'on nous demande comment de pareilles absurdités pouvaient trouver créance à l'époque où nous sommes, nous répondrons que les faits les plus absurdes sont ceux qu'admettent le plus volontiers les esprits superstitieux, et que les habitans [*sic*] de Montfort ne sont pas encore revenus de leurs vieilles croyances aux merveilles de la forêt de Bresilien⁴⁸ ». Mais le jugement du narrateur peut être remis en question. Lorsqu'il dit que « nous nous attachons plutôt à une erreur qui nous étonne et nous captive qu'à la vérité simple et unie qui nous fait voir les choses telles qu'elles sont⁴⁹ », il rappelle que l'homme n'a pas accès à la réalité, qui n'existe peut-être pas. Voilà pourquoi la double inscription des personnages dans le légendaire et le monde moderne reflète l'hésitation sur la nature des événements et pose une question ontologique. Ernest n'est pas loin de partager la croyance au loup-garou : « Que croire ? que penser⁵⁰ ? ». L'articulation du légendaire à la psyché problématise l'inscription de l'homme imprégné du passé dans le monde moderne.

L'Autre soi-même

La figure du double apparaît à la fois dans le discours aliéniste et dans les croyances populaires, et met en jeu la définition de l'homme. Elle est associée au vampirisme psychique ; le fantastique combine le double et le vampire en s'orientant vers l'angoisse identitaire. Les éléments associés à ces figures, ainsi que les discours savants et populaires qui les prennent en charge, connaissent une transformation. Ainsi, « L'Homme double » psychologise ces deux figures, mais le conte se distingue par l'attention accordée à la mise en scène d'existences parallèles et, de ce fait, par l'identité à travers une forme originale de la dialectique moi/autre. Le bûcheron d'abord prénommé Gilbert, puis Hubert, vit dans la misère et décide de devenir riche en implorant le secours du magicien Grimarius. Les termes de ce pacte sont des plus étranges : Grimarius exauce son vœu, à condition qu'Hubert vive pour toujours avec « un autre soi-même, c'est-à-dire une figure créée par le magicien, et si exactement semblable qu'elle éprouvait les mêmes sentiments, répétait les paroles, les gestes et jusqu'aux moindres mouvements de son modèle⁵¹ ». Hubert y consent et devient riche, mais se lasse vite de son double. Il souffre de l'exclusion que lui fait subir la société à laquelle il a essayé de mentir en expliquant son changement de fortune par la générosité de son jumeau souffrant d'une maladie mentale. Lorsqu'il lui plante un couteau dans la poitrine, il reçoit un coup fatal dans le cœur. À la fois possédé (c'est l'aspect vampirique) et dépossédé (le double remet en question l'unité et l'unicité), il est lui-même comme un autre et mène plusieurs vies,

48 *Ibid.*, p. 269.

49 *Ibid.*, p. 270

50 *Idem.*

51 Anonyme, « L'Homme double », *Gazette de Paris*, 29 septembre 1859, p. 6.

réelles, rêvées et répétées.

L'identité problématique apparaît par l'appartenance générique du conte dont l'incipit⁵² est empreint du merveilleux. Cette ambiance s'atténue au fil du texte pour réémerger avec force à la fin qui énonce explicitement une morale, rappelant ainsi les contes de Perrault. La mise à distance du merveilleux donne à penser la distance de soi à soi, ressentie par le héros. La tension entre l'existence d'un magicien, acceptée d'emblée, et la non-acceptation de soi par le héros dont l'identité est indissociable de son métier, met en place une situation marquée par les paradoxes préparant la relation d'Hubert à lui-même. Le lecteur rencontre le héros au moment où il abandonne son métier que l'on ne le voit jamais exercer. Le changement du prénom du héros se réalise directement après la décision de conclure un pacte avec Grimarius. Les deux prénoms ont le même élément final, mais le second signifie « esprit brillant », ce qui introduit l'aspect psychique⁵³.

Hubert croit que la richesse lui permet de songer à lui-même. Son travail n'amène aucune amélioration de ses conditions de vie, ce pour quoi le recours à la magie paraît comme la dernière solution possible. Sa vie difficile l'empêche de s'épanouir, c'est-à-dire d'accéder à son identité. Il est un poids pour lui-même, ce que son double fera ressortir clairement. Vouloir être riche et ne pas l'être constitue une forme d'existence parallèle, Hubert se situant dans la réalité en même temps qu'il se projette dans la vie désirée. Après avoir connu la souffrance à cause du double, le héros reconsidère sa situation. Alors qu'il désirait être riche, il préfère désormais la pauvreté. Celle-ci est associée à la tranquillité de l'âme, soit à un état d'esprit sain⁵⁴, tandis que la vie avec l'autre lui-même cause des symptômes semblables à la folie. Le rêve de l'aisance se transforme d'abord en réalité, puis en cauchemar. Hubert finit par devenir méconnaissable pour lui-même.

Au moment où Hubert décide de changer sa vie, il paraît téméraire. Or, chez le magicien, qui a la réputation de commander la nature et les esprits infernaux, il devient « irrésolu⁵⁵ ». La scission traduit l'éveil des craintes au niveau inconscient. L'instabilité identitaire commence avant l'apparition de l'autre. Ses émotions font coexister les signes de raison et d'égarement de l'esprit. Il considère Grimarius d'abord comme son allié, puis comme son adversaire. Cette reconsidération renvoie à l'évolution progressive du héros en un autre lui-même. Tandis qu'au début, les répétitions par le double sont assidûment mentionnées (« Une voix se mit à répéter sa phrase ; il se retourne, et ses yeux rencontrent son nouvel acolyte⁵⁶ »), le texte suggère ensuite une sorte de coopération ou d'interaction (« – Ce dîner est excellent, dit-il à son compagnon, en lui prenant le bras ; qu'en

52 « – Faudra-t-il donc travailler sans relâche depuis le matin jusqu'au soir pour ne recueillir que la pauvreté ? se disait un jour, en revenant de la forêt, Gilbert, le bûcheron. Non, je veux aller trouver cette nuit le magicien Grimarius, conclure un pacte avec lui et devenir riche », *idem*.

53 De plus, le second prénom du héros et le nom de Grimarius n'ont plus les mêmes initiales, détail qui anticipe leur relation : Grimarius refuse d'annuler le sortilège lorsque Hubert avoue sa détresse.

54 « [R]ends-moi ma misère et mon repos », dit Hubert à Grimarius. Anonyme, « L'Homme double », *Gazette de Paris, op. cit.*, p. 7.

55 *Ibid.*, p. 6.

56 *Idem*.

pensez-vous ? Son *moi* fut de même avis et dans les mêmes termes⁵⁷ »). L'autre gagne en indépendance et en puissance. Sa répétition est perçue comme une prise de parole née de ses propres facultés intellectuelles. Cette répétition productive renouvelle ainsi le mythe de la nymphe Écho, associée au destin de Narcisse par Ovide. La nymphe est condamnée à la répétition des propos d'autrui. Écho profite de la souplesse de la langue pour communiquer avec Narcisse : « *The echo, indeed, does not “answer” by providing a response to a question. It “answers” by sending back the question as “other”*⁵⁸ ». Dès lors, la possibilité d'être considéré comme autre réside dans la répétition. Écho montre que l'autre définit l'identité de l'individu, en ce qu'il fournit le matériel avec lequel ce dernier se construit. Elle fait un usage créateur et créatif de la langue. Dans cette optique, l'expression employée pour décrire la cabane du magicien est pertinente : Grimarius a une lampe qui « servait seulement à rendre les ténèbres visibles⁵⁹ » ; telle une médaille, une chose comporte toujours son envers. Une présence attire l'attention sur une absence.

L'étape suivante de la montée en puissance du double consiste en l'adoption d'un prénom. Lorsque le protagoniste invite des amis à un dîner, « le changement de fortune et l'apparition des deux Hubert devint le sujet de leurs discours⁶⁰ ». L'autre devient le frère jumeau ; ce mensonge d'une part remet en question l'identité d'Hubert (le jumeau met à mal l'unicité, et Hubert devient un frère), et d'autre part introduit le discours aliéniste. Le faux frère, « ayant reçu une blessure au cerveau, [...] est depuis cette époque, sujet à des accès de folie durant lesquels il est saisi de l'esprit d'imitation⁶¹ ». La maladie mentale a une cause physique selon Hubert, qui propose ainsi une symptomatologie de la folie, s'intéressant au langage et à la conduite du malade. Mais alors qu'Hubert attribue un état altéré de la conscience à l'autre, le texte dit tout autre chose. Suite au dîner copieux, « [l]es facultés d'Hubert étaient [...] fort obscurcies par le bon repas qu'il venait de faire⁶² ». Les amis d'Hubert, ainsi que tout le village, le répudient : « – Voyez, disait-on, voyez l'homme double ; voyez le misérable qui s'est vendu au magicien⁶³ ! ». L'aliénation est aussi causée par l'isolement social, l'impuissance et l'étrangeté par rapport à soi⁶⁴ ; justement, Hubert se sent seul et persécuté par son double. Le soi-disant jumeau le confronte à ce qui est autre en lui-même, de sorte qu'Hubert ressent sa propre présence comme invasive. Il est traité sous l'angle des existences plurielles : l'autre soi-même se situe à l'extérieur et à l'intérieur du héros sous forme de rêves et d'ambitions. Ce sont des vies multiples dont aucune n'est plus réelle que l'autre. L'autre est

57 *Idem.* Italiques dans l'original.

58 Nouvet, Claire, « An Impossible Response: The Disaster of Narcissus », *Yale French Studies*, n° 79, 1991, p. 109.

59 Anonyme, « L'Homme double », *Gazette de Paris, op. cit.*, p. 6.

60 *Idem.*

61 *Ibid.*, p. 7.

62 *Ibid.*, p. 6.

63 *Ibid.*, p. 7.

64 Voir Rouart, Marie-Françoise, *Les Structures de l'aliénation*, Paris, Publibook, coll. « Lettres et langues : Lettres modernes », 2008, p. 13.

à la fois un « individu⁶⁵ » et une imitation qui dépend d'Hubert et qui n'aurait pas vu le jour sans Grimarius. Cette remise en question du statut d'individu de l'homme suscite l'angoisse identitaire. La confrontation du héros à ses abîmes pose une question ontologique par la rupture épistémologique. L'abandon d'idées reçues permet d'accéder à des connaissances nouvelles concernant l'identité humaine. Le texte comporte de nombreuses collocations linguistiques et représentations stéréotypées, comme le nom du magicien évoquant le grimoire⁶⁶. La rupture épistémologique peut être la source des angoisses identitaires. « “Il est bon de songer à soi”⁶⁷ », dit Hubert, semblant citer une maxime signalé par les guillemets. La maxime a pour fonction de justifier son rêve de l'ascension sociale et témoigne d'un sentiment de culpabilité encore inconscient. Le texte problématise la torture psychique d'être confronté à soi, car cette expérience, qui lui permet de se voir lui-même avec les yeux d'un autre, fait ressortir la face hideuse de son caractère : Hubert éprouve la colère et le dégoût en regardant son moi. La création du double prend la forme d'une expérimentation psychologique, car Grimarius ne tire aucun bénéfice de sa magie. Ainsi, l'affrontement avec soi-même montre aux humains ce qu'ils ne veulent pas voir, mais ce qui les caractérise et les définit. Le conte s'interroge sur la possibilité de se connaître, ainsi que sur les effets aliénants de l'introspection. Le procédé magique aboutit à des questions métaphysiques. Le jumeau au comportement robotique, à la fois l'autre et le même que le héros, pose la question de la cohabitation de l'être humain et de la machine.

6.2 Mécanismes, mécanicisms

L'homme-machine et la machine-homme

La coprésence d'éléments antinomiques, ainsi que la superposition des identités, peut prendre la forme d'une fusion partielle, déstabilisant les repères de l'homme. Sous le Second Empire, les interrogations sur le rapport entre les écrivains et l'industrie prennent de l'ampleur. Les Expositions universelles montrent que les machines allient les sciences et le merveilleux. La spécificité de cette période est justement cette mise en spectacle des machines⁶⁸ qui enchevêtre les dimensions technique, culturelle et psychologique. Le réenchantement du monde moderne passe par

65 Anonyme, « L'Homme double », *Gazette de Paris*, *op. cit.*, p. 6.

66 « Quand le livre est présent dans le conte fantastique sous la forme archéologique du grimoire ou du manuscrit, il est déjà investi d'une charge magique héritée de la tradition des contes merveilleux ou folkloriques et devient dans le récit un objet doté de pouvoirs ». Pujade, Robert, « Là où mènent les mots... Essai sur la présence du livre dans le récit fantastique », in Dupeyron-Lafay, Françoise (éd.), *Le Livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de fiction*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 2003, p. 55.

67 Anonyme, « L'Homme double », *Gazette de Paris*, *op. cit.*, p. 6.

68 On lira Krzywkowski, Isabelle, *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIX^e au XXI^e siècle*, Grenoble, ELLUG, coll. « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2010, p. 101.

les machines associées à l'imagination, vues comme le nouveau territoire de celle-ci⁶⁹. Les machines tissent des liens avec la mythologie : par exemple, Homère évoque des automates-servants dans l'*Illiade*. Cette dimension mythique ouvre sur l'intériorité humaine. Les réflexions proposées par le fantastique reconfigurent les discours et les représentations des machines en pensant les mécanismes psychiques et les relations interpersonnelles. La présence de la machine travaille l'écriture du fantastique qui, en articulant les caractéristiques de l'humain et de la machine, se situe au carrefour des représentations, des discours, des usages et des savoirs.

Le major Whittington du conte qui porte son nom, publié par Charles Barbara, est décrit comme un savant fou, personnage qui renoue avec les héros mythiques et légendaires comme Prométhée ou Faust. Le savant-fou emblématise les changements observables dans les champs scientifiques dans la seconde moitié du siècle, en ce qu'il « témoigne du nouveau statut de l'homme de science qui s'éloigne de plus en plus de l'homme de lettres⁷⁰ ». Le transfert de caractéristiques de l'homme vers la machine et vice versa traite, dans les œuvres, l'identité de l'homme moderne. C'est par rapport à l'intériorité que les machines révèlent leur nature paradoxale : elles concrétisent ses peurs et ses rêves qui renvoient aux angoisses identitaires. Les machines sont admirées pour « l'identité de mouvement qu'[elles] ont avec les hommes, leur ressemblance, leur proximité, [elles] ne les imitent pas, mieux, [elles] les réalisent, révèlent la complexité du vivant, leur capacité de s'autonomiser⁷¹ ». Ces vertus mettent en danger trois aspects de l'identité humaine, à savoir la manière dont l'homme se définit, se situe par rapport à autrui et est vu par ses contemporains. Comme le dit Daniel Compère, « [l]a machine constitue une menace dès qu'elle apparaît car elle est à la fois autre et semblable⁷² ». Les conséquences psychologiques du progrès qui érige la machine en repoussoir et en modèle de perfection sont exprimées dans les textes fantastiques. Les figures du double et du vampire se manifestent, car les machines peuvent faire ce que l'homme est capable de faire, et le rendent ainsi dépendant de leurs services, usurpant sa place.

« Le Major Whittington » met en scène la substitution des androïdes à des membres de famille, remplacement significatif en ce qu'il articule les croyances et les sciences sur le fondement d'un riche imaginaire technologique enchevêtré aux questions ontologiques. Whittington vit sans autre présence humaine dans une immense maison, mais beaucoup de ses inventions sont là pour le connecter au monde extérieur et suppléer à l'absence d'êtres humains : une machine lui apporte des nouvelles du monde entier, la locomotive qui conduit sans rails est un moyen de transport qui relie les individus, les automates jouent le rôle de ses membres de famille et ont des liens affectifs entre

69 Voir Caraion, Marta, *Les philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques. Littérature, sciences et industrie en 1855*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008, p. 37.

70 Jacquart, Danielle, « Avant-propos », in Jacquart, Danielle (dir.), *De la Science en littérature à la science-fiction*, Paris, CTHS, 1996, p. 8.

71 Zimra, Georges, « Y a-t-il une machine derrière la machine ? », *Connexions*, n° 97, 2012, p. 41.

72 Compère, Daniel, « Les Monstres nouveaux », *Romantisme*, n° 41, 1983, p. 91.

eux. Chacun de ses désirs est exaucé par des machines. Elles s'occupent non seulement du bien-être physique de l'inventeur prodigieux, mais organisent aussi des manifestations culturelles, notamment des spectacles. Ainsi, les visiteurs abasourdis de la maison de Whittington pensent qu'il ne manque de rien. Nonobstant, le major a travaillé sur un moyen de conserver son corps, et mis au point une substance qui, après injection, le réveille de son sommeil artificiel. Cette invention donne à penser que le major ne peut pas se passer de fréquentations avec d'autres êtres humains, en dépit de ses androïdes fantastiques. Les machines inventées par le major donnent ainsi lieu à des interrogations sur les relations interpersonnelles.

Les voisins de Whittington se sentent dérangés par les nuisances sonores provoquées par les machines. Le bruit les effraie, et l'inaction des autorités les pousse au bord de la folie. Ainsi, c'est précisément le renfermement de Whittington, lui permettant de se consacrer à ses machines, qui crée une relation conflictuelle avec d'autres individus. Les voisins perdent progressivement leur ancrage dans la réalité parce qu'ils ne supportent plus d'être chez eux. Le lien entre eux et le major, mettant en relation les machines avec la souffrance, prépare l'exploration de l'intériorité par les androïdes. Lorsque Whittington découvre un pauvre poète dans sa cave, qui voulait voler un morceau de pain, il le méprise et lui suggère d'abandonner la carrière littéraire pour devenir inventeur. Le major est détaché de lui-même : alors que le poète est capable d'éprouver du bonheur en observant la nature, le major n'éprouve aucune émotion. Tout se passe comme s'il bloquait tout investissement émotionnel, conduite qui renvoie à sa blessure psychique ayant motivé l'invention de machines qui rendent le contact humain superflu et le préservent de toute déception.

Le major, tout en se renfermant dans son étrange maison, se tient informé sur tous les événements ayant lieu dans le monde entier. Il lit les nouvelles sur un cadran mystérieux posé sur un guéridon où tourne une aiguille dont il faut interpréter les mouvements alors qu'elle ne pointe sur rien. Il semble que l'imaginaire technologique se construise à partir de plusieurs domaines, relevant de la science, de la culture et se situant entre science et croyance. La circulation des informations renvoie à la presse dont le récit transfigure l'imaginaire ; la rapidité de cette circulation est liée à l'essor du télégraphe électrique sous le Second Empire. Le guéridon évoque certaines pratiques liées au spiritisme. Enfin, l'aiguille évoque la boussole associée à la géographie (les nouvelles que reçoit Whittington viennent surtout des pays exotiques et éloignés de la France, comme la Chine et l'Australie) ; elle peut toutefois aussi être liée à l'horlogerie. Un appareil nouveau peut naître en combinant les savoirs de différents domaines, leurs imaginaires et les évolutions alors d'actualité.

Whittington vit dans un microcosme dont il est le créateur. Ce démiurge est misanthrope, ce qui s'explique par un événement du passé qui vient remettre en question l'image de l'inventeur modeste et aimable. Comme les sciences sont son unique passion – l'imaginaire aliéniste est ici présent à travers l'allusion à la monomanie – il ne pouvait pas tolérer l'intérêt de sa femme pour la

poésie. Il s'en est pris violemment à elle, puis a voulu se suicider. Mais sa tentative a échoué, et il vit désormais le bonheur en se passant d'autrui. Cela implique que Whittington doit être capable de vivre en autonomie dans son petit univers, et de produire tout lui-même, en un temps où la tendance va vers le morcellement des étapes de fabrication et le détachement émotionnel de la chose fabriquée. Tout se passe comme si une apparence ostentatoire de l'imaginaire industrialiste recelait un autre mode de vie d'avant l'ère industrielle. Le récit envisage de cette manière la complexité de l'homme dont l'extérieur ne trahit pas sa véritable nature. Les bienfaits de la technologie sont reconnus à travers la nouvelle commodité de la vie qu'ils rendent possible pour Whittington, ainsi qu'à travers la perfection avec laquelle ils accomplissent leurs tâches : les échecs⁷³, le chant... Le récit brouille cependant la limite entre l'humain et l'inhumain en maintenant l'ambiguïté sur les androïdes. Il ne dit jamais ouvertement qu'ils ne sont pas en chair et os, mais décrit leurs gestes par des indices renvoyant à la raideur ou au matériau métallique de leur corps, indices qui dénoncent leur artificialité. Le récit emploie des modalisateurs ou des comparaisons lorsqu'il s'agit de les décrire (« les trois femmes et le jeune officier interrompirent la partie et se levèrent d'un bond, *comme s'ils* eussent été soulevés par des ressorts⁷⁴ »). Bien que le major affirme que tout est sa création, il se comporte envers les automates comme s'ils étaient vivants. Ils semblent occuper un angoissant statut d'entre-deux, entre l'homme et la machine, et posséder une vie autre qu'humaine. L'imaginaire technologique se combine à des préoccupations ayant marqué les années 1850 et 1860, comme on peut le voir dans la vision positiviste de Whittington qui méprise les sociétés antérieures, ou dans l'allusion à la restructuration de Paris par Haussmann par le projet des maisons de santé aériennes (pour guérir les malades par un bain atmosphérique) et des villes construites en hauteur (pour résoudre des problèmes démographiques). L'imaginaire fait aussi appel aux savoirs populaires : Whittington mentionne la nécessité de disposer de prévisions météorologiques précises ; or, celles-ci apparaissent dans des almanachs toujours consultés pendant la seconde moitié du siècle. Les machines ne peuvent vraiment fonctionner comme outil d'exploration de l'espace du dedans que lorsque les cultures populaires et savantes s'y combinent. Le conte fait de la fascination pour la technologie moderne le catalyseur d'expressions des tensions dans la relation de soi à soi.

Monstres et machines

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les machines sont perçues comme les « monstres nouveaux⁷⁵ » de la modernité et permettent de figurer les angoisses des contemporains à travers leur

73 Barbara pourrait faire allusion ici au Turc mécanique, le faux automate joueur d'échecs. Whittington aurait réalisé une prouesse impossible pour les savants du XVIII^e siècle.

74 Barbara, Charles, « Le Major Whittington », *Revue française*, 1^{er} février 1858, p. 20. Italiques ajoutées.

75 Compère, Daniel, « Les Monstres nouveaux », *Romantisme*, *op. cit.*

imaginaire et leurs applications. L'idéologie du progrès, ainsi que la situation paradoxale des régimes temporels qui lui est propre, rapprochent l'homme moderne du monstre. Dans « Maître Zacharius » de Jules Verne, l'humain est rabaissé au rang de moule ou de croquis de l'idéal qu'est la machine. La mécanisation du vivant fait de l'individu un automate qui renvoie à la folie à travers la conception du malade mental comme être sans volonté propre (Zacharius se déplace « comme s'il eût été guidé par une main invisible⁷⁶ »). Le conte illustre l'interdépendance de la perturbation du temps et du rapport entre l'homme et la machine.

Le support de publication est responsable de choix esthétiques et narratifs décisifs. En confrontant les versions de 1854 et de 1874, deux particularités ressortent : au lieu de retrouver momentanément la foi lors d'une messe religieuse (scène, semble-t-il, imposée par le périodique conservateur qu'est *Le Musée des familles*), Zacharius se voit refuser la révélation de la grâce divine dans la version ultérieure publiée en recueil. Le passage mettant en scène la béatitude de l'horloger (« un immense espoir revint au cœur de Zacharius, et il lui sembla que la grâce versait sur lui ses mystérieuses influences ; il s'agenouilla et, certainement, il pria⁷⁷ »), en contradiction avec son mépris pour la religion, est supprimé en 1874. L'éditeur du recueil, Pierre-Jules Hetzel, accepte chez Zacharius « une attitude conforme à la logique du personnage⁷⁸ ». Curieusement, une autre modification est liée à cette suppression. Elle concerne Pittonaccio : bien que toutes ses prises de parole et tous ses actes soient exactement les mêmes d'une version à l'autre, ce n'est que dans la seconde version qu'il est qualifié de « monstre » à plusieurs reprises⁷⁹. Cette appellation permet de dépasser une caractérisation du personnage par l'apparence ; par exemple, le groupe nominal « le petit homme⁸⁰ » utilisé en 1854 est remplacé par « le monstre⁸¹ » en 1874. L'évolution du texte suggère qu'un protagoniste change *parce que* l'autre change. Par son impiété, Zacharius s'est éloigné de Dieu ; en conséquence, sa chute le rapproche de Pittonaccio. Celui-ci ne manque pas à son tour d'exercer son influence sur le maître horloger. Il envahit la demeure de Zacharius et cherche à obtenir la main de sa fille Gérande. Jusqu'à l'apparition du terme « monstre », évoqué pour la première fois par le narrateur, Pittonaccio s'est comporté de la même manière que Zacharius. Les personnages sont assimilés à une horloge par leur marche qui ressemble au mouvement ondulant du balancier, ainsi que par leur itinéraire circulaire jalonné d'étapes qui évoque le tour des aiguilles du cadran. Pittonaccio réunit en lui divers chronomètres (le cadran

76 Verne, Jules, « Maître Zacharius », *Le Docteur Ox*, Paris, J. Hetzel et Compagnie, 1874, p. 95.

77 Verne, Jules, « Maître Zacharius, ou l'horloger qui a perdu son âme. Tradition genevoise [sic] », *Le Musée des familles, lectures du soir*, avril-mai 1854, p. 39. Le conte est repris dans *Maître Zacharius et autres récits*, Jean-Pierre Picot (éd.), Paris, José Corti, coll. « Merveilleux », 2000. Cette édition reproduit le texte paru dans le support médiatique accompagné des illustrations réalisées pour la version de 1874.

78 Dumas, Olivier, *Voyage à travers Jules Verne : biographie*, Outremont, Stanké, 2005, p. 215.

79 Cette particularité n'a pas encore été soulignée par la critique vernienne ; elle ne trouve pas non plus mention dans la comparaison, pour le reste très détaillée, établie par Olivier Dumas dans « Vingt ans après ou les deux Zacharius », *Bulletin de la Société Jules Verne*, n° 91, 1989.

80 Picot, Jean-Pierre (éd.), *Maître Zacharius et autres récits*, op. cit., p. 48.

81 Verne, Jules, « Maître Zacharius », *Le Docteur Ox*, op. cit., p. 96.

solaire, la pendule, l'horloge) ; c'est un être composite, en chair et en métal, comme le manifeste sa voix métallique. Tant Zacharius que Pittonaccio exercent le métier d'horloger et vivent exclus de la société. Cependant, Pittonaccio n'est l'*alter ego* parfait de Zacharius qu'à première vue. Alors que Zacharius est présenté d'abord comme une figure orgueilleuse, dont la supériorité est reconnue par tous, il est comparé à un « ange déchu⁸² » quand il se confronte à la possibilité de sa mort. Pittonaccio, lui, révèle de plus en plus sa puissance et adopte le titre de « maître », qui est celui de Zacharius, en plus de celui de « seigneur ». Pittonaccio dévore l'existence de Zacharius. Comme il semble absorber son identité, les frontières entre les deux protagonistes se brouillent. En ce sens, le nom de Pittonaccio affiche leur rapport particulier. Le préfixe *pitto-* renvoie à l'image ou à la peinture, tandis que le suffixe *-accio* en italien est un *dispregiativo*, une unité de sens qui véhicule une connotation dépréciative. Pittonaccio renvoie donc à Zacharius sa propre image hideuse. Par sa nature mécanique et terrifiante, le monstrueux personnage pose une question ontologique.

Le monstre n'est pas uniquement l'autre à l'extérieur du moi, il n'a ni forme ni lieu clairement circonscrits. Il se niche en l'homme et vient de lui. Pittonaccio joue un double rôle d'être diabolique et de démon intérieur, évoquant un état mental pathologique. En effet, deux interprétations des événements s'enchevêtrent et se contredisent tout au long du conte. D'un côté, Pittonaccio prend plaisir à profiter de l'affaiblissement de Zacharius au fur et à mesure que ses créations s'arrêtent. Que ce soit son horloge qui se brise en dernier, catastrophe suivie par la mort du maître horloger, semble conforter cette lecture. Pittonaccio ferait partie de l'explication surnaturelle des horloges fonctionnant grâce à l'âme de leur inventeur. Pourtant, d'autres indices dans le texte font de Pittonaccio l'expression d'un état second. Car la question de l'existence d'un rapport entre la maladie de Zacharius et l'arrêt des montres et des horloges a beau être posée par plusieurs personnages, elle reste sans réponse. Pittonaccio ne confirme jamais ce rapport énigmatique. Rien ne garantit que les choses sont telles que Zacharius les interprète. Voilà pourquoi le narrateur est persuadé que la maladie de l'âme dont souffre le protagoniste est la monomanie⁸³ : « Par une funeste association d'idées, il ramenait tout à sa monomanie, et la vie terrestre semblait s'être retirée de lui pour faire place à cette existence extranaturelle des puissances intermédiaires⁸⁴ ». La mécanisation du vivant fait de l'homme un automate qui renvoie à la folie à travers la conception du malade mental comme être sans volonté propre (Zacharius se déplace « comme s'il eût été guidé par une main invisible⁸⁵ »). D'une version à l'autre, le lien entre les horloges et l'intériorité est renforcé pour percer le mystère de l'invisible. Voilà aussi pourquoi Pittonaccio n'est pas appelé « monstre » avant 1874 : c'est que le monstre, comme les machines, est

82 *Ibid.*, p. 83.

83 D'autres personnages verniens sont affligés par cette maladie ; l'on songe particulièrement au capitaine Hatteras, héros éponyme du roman paru en 1866.

84 Verne, Jules, « Maître Zacharius », *Le Docteur Ox*, *op. cit.*, p. 77.

85 *Ibid.*, p. 95.

fabriqué par l'homme.

À mesure que son horloge biologique avance, Zacharius s'accroche à l'idée de l'immortalité et trouve une solution imaginaire à sa disparition, se réfugiant dans son interprétation des événements. Le narrateur dénonce l'attitude de Zacharius par ces mots : « L'orgueil, montant dans son cœur, comme le mercure dans le thermomètre, avait atteint la température des *folies transcendantes*. Par analogie, il s'était laissé aller à des conséquences matérialistes, et, en fabriquant ses montres, il *s'imaginait* avoir surpris les secrets de l'union de l'âme au corps⁸⁶ ». Prométhée est devenu Faust⁸⁷ qui conclut un pacte avec le diabolique Pittonaccio. Il se rêve maître du temps et être sans corps. Il considère la vie comme un ensemble de mécanismes semblables à ceux de l'horlogerie, glissant de la passion vers la condition pathologique⁸⁸. Le temps de vie de Zacharius se trouve morcelé et matérialisé de sorte qu'il est en quelque sorte fabriqué par Zacharius lui-même. À travers la figure du monstre, l'ensemble hétéroclite de temporalités transfigure l'ère du progrès aux temps modernes. Le sous-titre « tradition genevoise [*sic*] » qui présentait l'œuvre comme un conte populaire disparaît en 1874, suggérant un nouvel ancrage du conte dans la modernité. Le mécanisme de Zacharius contraste avec la métaphysique du narrateur selon qui le corps de Zacharius ne gagne pas le combat avec la mort, mais ce qui perdurera sont les inventions, les idées et les enfants, c'est-à-dire la génération future.

En reconfigurant la métaphore du monstre, Jules Verne se fait « écrivain tératologue⁸⁹ ». La nature hybride de Zacharius et de Pittonaccio exprime la peur de la déshumanisation et de l'indistinction. Aux temps modernes, où la mort n'a pas sa place⁹⁰, ce conte articule les failles de la science et du psychisme⁹¹ au monstre. Le monstre apparaît non pas lorsque la raison fait défaut, comme le donne à penser le célèbre dessin de Goya, mais lorsque la raison est portée à l'excès. C'est un avertissement qui renoue avec l'une de ses étymologies latines, *moneo*. Le monstre favorise la connaissance de soi parce que la confrontation avec l'autre est une confrontation à soi-même. La métaphore tératologique est ainsi réinvestie en tant que prisme d'approche de l'homme.

Réflexes physiques et psychiques

Au XIX^e siècle, le corps est vu comme « une machine complexe, déchirée entre âme et organisme, à l'activité imprévisible, susceptible de sécréter de l'intérieur plus d'un conflit⁹² ». Cette

86 *Ibid.*, p. 75. Italiques ajoutées.

87 Voir Vienne, Simone, *Jules Verne. Mythe et modernité*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1989, p. 92.

88 Voir Fabre, Michel, « Machinisme et humanisme chez Jules Verne », in Mustière, Philippe, et Fabre, Michel (éds.), *Jules Verne. Les machines de la science*, Nantes, Coiffard Éditions, 2005, p. 188.

89 Raymon, François, « La cage aux monstres », *La Revue des Lettres modernes*, n° 812-817, 1987, p. 6.

90 Voir Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 1977.

91 On lira Raymon, François, « La cage aux monstres », *La Revue des Lettres modernes*, *op. cit.*, p. 7.

92 Grauby, Françoise, *Le corps de l'artiste. Discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires, 2001, p. 16.

évolution est contemporaine de l'élaboration du concept de réflexe, qui s'intègre dans le paysage scientifique des années 1850 et 1860. Le réflexe compris comme réaction automatique et comme réponse stéréotypée à un stimulus communique avec les théories médicales de la seconde moitié du siècle sur l'automatisme psychologique⁹³. L'être humain fonctionnerait selon des principes mécaniques à l'œuvre dans les états de rêve ou de maladie mentale. Des études sur le cerveau fonctionnant par réflexe sont proposées par des savants comme Laycock, Carpenter et Griesinger. La dégénérescence est la cause d'automatismes et esquisse un rapport entre la pensée de l'inconscient, la pathologie mentale et le réflexe par lequel les savants espèrent comprendre le fonctionnement de la psyché. Sous le Second Empire⁹⁴, les recherches en réflexologie s'intensifient et les travaux articulent le réflexe aux mouvements inconscients⁹⁵. L'étude du réflexe donne naissance à la psychométrie qui entend appréhender scientifiquement la vitesse de la transmission nerveuse. Les travaux évoluent vers le milieu du siècle avec l'analyse de l'influx nerveux et des contractions musculaires, et l'étude du réflexe se sert de nouveaux appareils pour mesurer les mouvements psychiques invisibles⁹⁶. L'activité psychique comporte un ensemble de mouvements réflexes ; le fantastique s'intéresse aux conséquences de ce fait qui rapproche la psychiatrie et la neurologie. Ainsi s'ouvrent des voies d'exploration de la psyché par le biais des questions portant sur la relation entre le matériel et l'immatériel.

Les réflexes physiques et psychiques sont envisagés, dans « Les Fous » de Jules Lermina, à travers l'imaginaire de la machine qui mobilise le discours aliéniste. L'œuvre les différencie d'autres concepts mettant en jeu la volonté et l'intervention de la raison, l'habitude et l'instinct. Elle souligne leur continuité et propose d'investir à nouveaux frais les mouvements volontaires et involontaires dont elle conteste la frontière nette. C'est Edgar Allan Poe, « l'écrivain des nerfs » selon Baudelaire, qui est l'auteur du conte selon Lermina. Le narrateur-protagoniste des « Fous » est intrigué par le comportement de l'avocat Golding qui, tous les soirs à six heures pile, avec une

93 Rae Beth Gordon propose de mettre en lien le jeu des acteurs de cinéma avec les automatismes pathologiques ouvrant sur une zone obscure de la conscience : « Dans les années d'émergence du cinéma, l'une des principales constructions médicales pour conceptualiser le fonctionnement de la psyché consiste en une division entre les facultés supérieures – la raison, le jugement, la volonté –, et les facultés inférieures – les fonctions sensori-motrices, les automatismes comprenant les réflexes nerveux – et l'instinct. Ce sont ces facultés inférieures qui composent "l'inconscient corporel" ». Gordon, Rae Beth, « La Gestuelle des dégénérés : mécanique corporelle du Double et psycho-physiologie du spectateur », in Guignard, Laurence et al. (dirs.), *Corps et Machines à l'âge industriel*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2011, p. 203.

94 Pour une approche détaillée des siècles précédents, voir Canguilhem, Georges, *La Formation du concept de réflexe aux XVII^e et XVIII^e siècles* [1955], Paris, Vrin, 2011.

95 Le substantif « inconscient » apparaît seulement vers 1869 et est lié à la notion du réflexe. James, Tony, *Vies Secondes*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », [1995] 1997, p. 220.

96 « Mais la durée de l'acte réflexe entre le moment où la peau a été stimulée et celui où il donne sa réponse motrice correspond-elle seulement à un acte physiologique simple ? Évidemment non, car les processus mentaux viennent s'intercaler entre l'impression sensitive et la réaction motrice. Ces expériences ne permettraient pas de savoir la durée de l'acte cérébral ni même si l'acte cérébral avait une durée mais permirent à Donders d'imaginer, sur les bases des expériences de Hirsch (1862), un fameux procédé d'expérimentation destiné à lever tous les doutes ». Roulin, Jean-Luc (dir.), *Psychologie Cognitive*, Rosny, Bréal, coll. « Grand Amphi Psychologie », [1999] 2006, p. 27.

régularité mécanique, semble se transformer en automate. Il s'improvise détective et découvre que Golding se réunit avec deux autres personnages au Black Castle, une maison abandonnée. En les observant en cachette, il met accidentellement feu à la maison et se retrouve à l'asile des fous, avec Golding pour voisin. Il jure de connaître son secret et d'entraîner son regard jusqu'à traverser le mur et pénétrer dans sa tête. Un soir, il ouvre son crâne avec un couteau et y lit que Golding et ses acolytes ont tué l'ancien propriétaire du Black Castle, M. Richardson. Une notice tirée d'un périodique apprend au lecteur qu'un malade mental, M. X, a tué l'avocat et est mort suite à des convulsions. La proximité angoissante de la régularité mécanique et du dérangement mental renvoie au continuum de la folie et de la santé que le conte signifie par le glissement du narrateur dans une obsession morbide. Son évolution se traduit par l'intensification de ses automatismes ; les phénomènes mentaux émergent par la condition d'automate des héros.

« Pourquoi six heures ? Non pas six heures moins cinq minutes ni six heures cinq, mais bien six heures juste. Cela me préoccupait plus que je ne voulais me l'avouer⁹⁷ ». L'incipit prend la machine comme outil de pensée de l'homme, réduisant d'emblée la différence entre le narrateur et Golding et préparant le développement du réflexe. Comme Pittonaccio, Golding est un homme-horloge. La précision de l'avocat tracasse le narrateur⁹⁸ et met en relation le mécanisme et les opérations psychiques. Le narrateur tente en vain d'éloigner une émotion : il introduit l'idée de différents niveaux de conscience, ne contrôlant pas tout ce qui se passe en lui. La maîtrise de soi est remise en question : une caractéristique fondamentale du réflexe. Quand l'aspect volontaire des actions fait débat, l'identité ne va plus de soi. Le réflexe semble rabaisser l'homme au statut d'être sans esprit, soit de corps animé par des rouages mécaniques. En évoquant l'hyperacuité de sa vue, le narrateur élabore une hypothèse avec le paradigme de l'involontaire :

Cela ne se discute ni ne s'explique. Cela est. C'est une agrégation, indépendante de toute volition, entre telle portion d'un autre être et la portion équivalente de votre propre nature, comme un engrenage auquel vous ne pouvez échapper. Il y a en lui ou en elle telle aspérité qui s'accroche, par son évolution même, à un des ressorts de notre mécanisme. Et tout suit. Moi, j'ai le flair de l'étrange : chez un homme, si innocent, si naturel qu'il paraisse à tous, je pressens, je constate l'anormal, en si petite dose qu'il s'y trouve. L'infinitésimal m'affecte. Et une fois que j'ai été touché par ce ressort invisible, rien ne peut m'arrêter. Il faut que je sache, que je suive le mouvement, l'impulsion qui m'a été communiquée. C'est ainsi que cela se passa avec Me Golding, homme régulier, comme le balancier d'une pendule, marchant comme un rouage, vivant automatiquement ou plutôt mathématiquement. À dix heures du matin, je le trouvais à son bureau pour ses consultations. Et, remarquez-le, jamais une minute avant ni après dix heures ; à une heure, au tribunal ; à cinq heures, dans son cabinet ; à six heures... c'est là ce qui me frappa⁹⁹.

En dépit de sa volonté de paraître rationnel, le narrateur semble dire que sa faculté échappe aux sciences. Les pronoms démonstratifs la rendent énigmatique car il paraît éviter de la nommer.

97 Lermina, Jules, « Les Fous », *Le Gaulois*, 10 octobre 1869, p. 3.

98 Lorsque le narrateur enferme Golding dans sa maison pour l'observer de près, il essaie de connaître l'heure, mais se trompe de quelques minutes en raison de son horloge qui avance de deux minutes. Ce détail est significatif parce qu'il montre clairement que l'être humain vit dans une relation de dépendance avec les machines.

99 Lermina, Jules, « Les Fous », *Le Gaulois*, 10 octobre 1869, p. 3.

Sa ferme conviction ressemble à une certaine raideur d'esprit qui peut rappeler les mouvements imperturbables de la machine. Le champ lexical de la fragmentation (« agrégation », « portion », « dose ») et de l'interconnexion (« engrenage », « s'accroche ») fait référence à la machine, objet construit à partir de pièces intercalées qui fonctionnent ensemble. La machine pense la désintégration de l'homme détraqué par la vie technologisée. L'absence de volonté est mise en lien avec l'enfermement et l'angoisse. Sa faculté est de ce fait un don et une malédiction. Elle permet de connaître les hommes, mais le prix à payer est formulé sur l'imaginaire de la machine, introduisant le réflexe. Le narrateur est incapable de maîtriser sa faculté qui le met en mouvement. Le réflexe ne peut pas être arrêté ou dirigé par la volonté : l'expression « Et tout suit » montre bien que le coup d'envoi aboutit inmanquablement à une réaction, comme un excitant suscite une réponse.

Le narrateur présente les hommes comme des êtres doubles. L'autre constitue notre être (être soi-même veut toujours dire être autre), et les individus cachent une part de leur identité. Le narrateur lui-même éveille les soupçons concernant sa rationalité. Comme il dit qu'il pressent d'abord, et constate ensuite, l'anormal chez autrui, l'autosuggestion transparait. Le narrateur paraît toujours trouver ce à quoi il s'attendait¹⁰⁰. Cette particularité relève aussi de la logique de la réaction en chaîne, abordée par l'évocation du stimulus et de la réponse : « [U]ne fois [...] touché », le mouvement suit ses lois. De même, rien n'arrête la marche de Golding dont la régularité et la ponctualité frappantes incarnent la vie dans une ville industrialisée. Une vie réglée est considérée par les aliénistes de l'époque comme bénéfique pour les malades mentaux. Mais le conte réinterroge la régularité en termes de proximité d'une vie réglée normale et des automatismes pathologiques. Golding vit la régularité dans ses extrêmes, mettant à nu le potentiel aliénant du progrès (« la vie productive et réglée par l'horloge d'un sujet réussi peut facilement dévier vers l'automatisme désintégré des états de transe¹⁰¹ »). Pour comprendre la conduite de l'avocat, le narrateur ne se fie pas seulement à ses observations. L'instinct permet de faire avancer l'enquête : « Je *croyais* – mais ceci ne venait d'aucune déduction, c'était un instinct – qu'il n'avait pas eu conscience de ce qui s'était *produit* après six heures¹⁰² ». L'instinct héréditaire désigne un comportement inné chez l'homme ou l'animal ; c'est une force agissant sur l'homme, indépendamment de la réflexion. C'est par son potentiel pathologique qu'il s'articule au réflexe.

Les mouvements machinaux mènent à une perte de sens progressive : « Maître Golding était

100 C'est la raison pour laquelle l'existence des explications sur les parois de la boîte crânienne de Golding n'est pas assurée : les mots pourraient relever de la vérité psychique et être provoqués par une hallucination. L'ouverture du crâne met de ce fait en dialogue la croyance en une lecture sans équivoque du corps humain, comme la stipulent la phrénologie et la physiognomonie, et un état altéré de la conscience.

101 Goulet, Andrea, « Nerfs, folie, et temporalité (dé)réglée. Crises d'attention dans la vision fantastique (Jules Lermina) », *SERD*, 2020. Source numérique : <https://serd.hypotheses.org/5948>. Elle précise aussi que « le travail du neurologue américain George Miller Beard, pour qui la neurasthénie (qui implique des symptômes visuels qu'on retrouvera dans les textes fantastiques et décadents de la fin du siècle) comportait un désordre spécifiquement moderne, où le système nerveux succombait aux agressions de la vie urbaine à l'âge industriel », *idem*.

102 Lermina, Jules, « Les Fous », *Le Gaulois*, 12 octobre 1869, p. 3. Italiques dans l'original.

appuyé contre la porte, non comme un homme ivre, mais dans l'attitude d'un homme qui marche. Les jambes se levaient, l'une après l'autre, en cadence, sans temps d'arrêt : comprenez-vous cela ? Il *allait* sans bouger. Le visage collé contre la porte, il tendait *en avant* comme s'il eût fait une course rapide, et, *en réalité*, il *piaffait* sur place¹⁰³ ». Golding ne peut pas s'empêcher de marcher, paradoxe souligné par les italiques. L'usage que le texte fait de celles-ci met en lumière le mécanisme¹⁰⁴. Le narrateur poursuit : « [J]e le voyais passer, froid, calme, insensible à tout ce qui se passait autour de lui... toujours dans la même direction, sans tourner la tête à droite ni à gauche, regardant droit vers un but¹⁰⁵... ». La froideur et l'insensibilité évoquent les matériaux de fer et d'acier avec lesquels les machines sont construites. Ce sont ces caractéristiques que le narrateur applique à lui-même pendant son enquête (« Oh ! comme j'étais cependant froid et calme¹⁰⁶ ! »). Au fur et à mesure, il adopte les mêmes automatismes que Golding : « C'est un pas bien régulier, sec, cadencé. J'ai pris le pas, moi aussi, si bien que les deux bruits se confondent¹⁰⁷ ».

Plus le narrateur ressemble à Golding, plus il peaufine son modèle des réflexes :

Avez-vous remarqué ceci ? Vous vous étiez dit, en vous couchant : demain, il faut que je me réveille à cinq heures du matin. Et à cinq heures juste, n'ayant auprès de vous que votre montre qui *ne sonne pas*, vous vous réveillez en sursaut. Il faut donc que votre cerveau ait été *monté* – par le fait de votre intention – de telle sorte qu'un mouvement monitoire se produisît juste à l'heure dite. Cet effet est évidemment de même nature : oui, c'est cela. Dans ce corps engourdi, il y eut – par habitude de volonté – détente d'un ressort à six heures juste. Et la machine excitée se mit tout entière en motion, comme lorsque vous touchez le balancier d'une pendule, le reste du mécanisme se trouve entraîné par cet effort. Donc, quand je disais tout à l'heure – influence *indépendante de sa volonté* – je me trompais, c'est à la persistance *latente* de cette volition, devenue instinctive par l'habitude, qu'il *faut* attribuer cette mise en action¹⁰⁸.

L'importance du réflexe ressort en comparant le texte publié dans la presse avec la version parue en volume : alors que le mot n'apparaît pas encore en 1869, Lermina l'ajoute sous forme d'adjectif en parlant d'une « détente réflexe¹⁰⁹ ». L'être humain peut être monté comme un réveil, programmé comme une machine. Ensuite, cette volonté devient de moins en moins consciente. Sa présence à l'état latent n'avait, dans un premier temps, pas été détectée par le narrateur. Il doit donc rectifier son intuition. Le réflexe est appréhendé comme un mécanisme automatique qui représente une forme extrême de l'enfouissement de la volonté. La volonté de Golding est devenue habitude de volonté, puis réflexe. Le narrateur propose une progression montrant que l'habitude s'acquiert par la répétition. Elle n'est pas identifiée comme telle par celui qui l'exécute, ce qui en fait une

103 *Ibid.*, 11 octobre 1869, p. 3. Italiques dans l'original.

104 « Il était parti. Si vite, si délibérément, sans un mot d'excuse, sans un geste d'avis !... Parti, ou plutôt *glissé* dehors », *ibid.*, 10 octobre 1869, p. 3. Italiques dans l'original. L'adverbe « délibérément », qui décrit son déplacement, laisse supposer que la volonté n'est pas anéantie.

105 *Idem.*

106 *Ibid.*, 13 octobre 1869, p. 3.

107 *Ibid.*, 12 octobre 1869, p. 3.

108 *Idem.* Italiques dans l'original.

109 Lermina, Jules, « Les Fous », in *Histoires incroyables*, Paris, Boulanger, coll. « Lectures pour tous. Aventures et voyages », 1895, p. 16. Cependant, le texte introduit ainsi une ambiguïté puisque l'adjectif peut désigner un phénomène qui résulte d'une réflexion au sens physique, comme le confirme le cnrtl. Ainsi, le conte pourrait attirer l'attention sur l'imitation par l'homme de la machine à laquelle il est confronté dans son quotidien.

disposition corporelle et psychique capable de renfermer l'individu dans sa conduite et ses perceptions du monde qu'il n'interroge plus¹¹⁰. Grâce à l'habitude, la réflexion devient superflue, ce pour quoi elle présente un risque de limitation. Mais c'est aussi un moyen de connaissance de l'esprit dès la première moitié du XIX^e siècle¹¹¹ : dans le conte, l'habitude est l'une des trois modalités d'action chez l'homme. Elle ouvre la voie au fantastique : « [I]l est *possible* au regard de devenir, par l'habitude et l'exercice, assez *aigu* pour se glisser à travers les pores du bois¹¹² ». La réflexion pseudo-scientifique permet d'observer le dérèglement du mécanisme psychique en repensant le lien entre la matérialité du corps et l'immatérialité de l'esprit.

La pénétration du bois par le regard est informée par l'imaginaire de la machine thermique : « *Thermodynamics and neurology combine as he claims that what doctors call insanity is merely a hypertrophied ability to concentrate one's vital energies on one spot with the focused intensity of a drill through sustained and voluntary tension*¹¹³ ». Au XIX^e siècle, la thermodynamique est un nouveau domaine scientifique s'intéressant à la transformation de l'énergie, qui passe des formes concentrées à des formes diffuses se diluant dans l'environnement. Le conte s'appuie explicitement sur le concept d'énergie, entre la thermodynamique et des concepts ésotériques et pseudo-scientifiques (« Il faut que, par la concentration de toute mon énergie vitale dans mon organe visuel, je parvienne à le *voir*¹¹⁴ » ; « toute ma force, toute mon énergie de sensation, au lieu de se disséminer sur mes cinq sens, se concentrent en un seul¹¹⁵ » ; « J'ai dû déployer toute mon énergie¹¹⁶ »). Les apparitions du terme d'« énergie » s'accumulent vers la fin du conte, comme si le narrateur fonctionnait sur les principes d'un moteur thermique et avait reçu « l'impulsion¹¹⁷ » – terme apparaissant au tout début du texte – qui propulsait son regard à travers le mur. Ainsi, les travaux de Sadi Carnot sur la puissance motrice de la chaleur, et ceux sur les molécules et les atomes mis en rapport avec la thermodynamique, entrent en communication avec les croyances sur l'œil : « Tout corps est composé de molécules, réunies ensemble par la force de cohésion. Un corps est d'autant plus solide et résistant que la cohésion des molécules constitutives est plus forte. Or, le

110 « Un jour, il s'est dit : "Tous les jours, à six heures, je ferai *cela*." Et au bout d'un certain temps, il n'a plus été nécessaire pour lui d'avoir recours à l'acte coercitif de la volonté. La volonté a été reléguée au second plan. Aujourd'hui, *le voulût-il*, il ne pourrait s'abstenir de faire ce quelque chose ». Lermina, Jules, « Les Fous », *Le Gaulois*, 12 octobre 1869, p. 3. Italiques dans l'original. L'homme se fait prisonnier d'un schéma qui perd du sens et qu'il respecte tout de même. La volonté ne peut pas empêcher un réflexe ; une volonté nouvelle, censée annuler la première volonté désormais métamorphosée, n'a aucun pouvoir.

111 Voir Janicaud, Dominique, « L'habitude selon Ravaisson et Maine de Biran : d'après "De l'habitude" et l'"Influence de l'habitude sur la faculté de penser" », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, tome 158, 1968.

112 Lermina, Jules, « Les Fous », *Le Gaulois*, 22 octobre 1869, p. 2. Italiques dans l'original.

113 Goulet, Andrea, « Neurosyphilitics and Madmen: The French Fin-de-siècle Fictions of Huysmans, Lermina and Maupassant », in Finger, Stanley et al. (dirs.), *Literature, Neurology and Neuroscience: Neurological and Psychiatric Disorders*, Amsterdam, Elsevier, 2013, p. 84.

114 Lermina, Jules, « Les Fous », *Le Gaulois*, 22 octobre 1869, p. 2. Italiques dans l'original.

115 *Ibid.*, 26 octobre 1869, p. 3.

116 *Idem.*

117 *Ibid.*, 10 octobre 1869, p. 3. Par ailleurs, les pompiers éteignent le feu avec des pompes à vapeur.

bois – et ce mur est une cloison de bois, – est peu résistant. Donc la cohésion n'est pas parfaite. Donc il existe des espaces relativement considérables entre les molécules¹¹⁸ ». La volonté est appréhendée avec les principes de la thermodynamique : de la même manière que l'énergie se transforme, la volonté se métamorphose en une nouvelle force permettant l'exécution des mouvements physiques et psychiques. Le retour en arrière après une transformation est impossible ; l'homme ne peut pas annuler la volonté première, devenue réflexe, avec une volonté opposée. La coprésence des visions mécanique et énergétique de l'identité esquisse un modèle complexe de la psyché où le paradigme du volontaire et de l'involontaire donne à penser la folie meurtrière.

Le narrateur finit par se concevoir lui-même comme une machine tout en suggérant que l'homme se caractérise par sa volonté :

Étant donné l'être humain, doué d'une force énorme de volonté – c'est mon cas – peut-on s'isoler du *relatif*, au point de se concentrer tout entier dans un *absolu* choisi, voulu, délimité par la volonté même ? Puis-je arriver à m'*abstraire* de tout ce qui n'est pas Golding, pour diriger sur lui seul toutes les forces de mes facultés et de mes sens ? Il faut qu'à partir d'aujourd'hui la machine entière devienne insensible à tout et pour tout, et que tous ses ressorts soient, continuellement, à l'état de veille comme à l'état de sommeil, tendus vers ce but unique, qui devient mon *absolu*¹¹⁹.

Golding et lui sont humains, et ce qui les distingue est la forme que revêt leur volonté : enfouie chez Golding, elle est présente sous une forme excessive chez le narrateur. Les deux personnages sont dépeints comme des mannequins, obéissant à une puissance qui les meut. Néanmoins, la machine ne représente qu'une partie de l'identité du narrateur :

Il y a deux hommes en moi : l'un, machine, ressemble à l'automate de Kaempfen ; *celui-là* – cet être partie de mon être – joue aux échecs, calcule, combine, *stratégise*, lance des pièces à droite, à gauche, en diagonale ; cet être pense au jeu, rien qu'au jeu. Il comprend qu'en avançant le deuxième pion du cavalier, il découvre brusquement la reine et met la tour de l'adversaire sous une double prise ; il *sait* que dans deux coups, le roi, mis dans l'impossibilité de *roquer*, devra s'avancer d'une case et se placer sous le feu d'une batterie de cavaliers, soutenue par un fou qui n'attend que le moment propice pour agir. Mais moi – le moi *réel* – est étranger à ces combinaisons, à ces calculs. Son échiquier à lui, c'est Golding lui-même¹²⁰.

Les deux êtres que le narrateur a en lui ont en commun de vouloir lutter contre Golding¹²¹. Il s'agit de deux préoccupations exclusives, envisagées par la raideur et la détermination que le conte ramène à la régularité mécanique. Le passage à la troisième personne illustre l'éloignement du personnage de lui-même dans son évolution du détective au fou, atténuée par des indices d'aliénation du narrateur. Il est à la fois un être humain et une machine, une machine mécanique et une machine thermique. Le réflexe, qui fait le lien entre l'excitant et la réponse, relie aussi

118 *Ibid.*, 22 octobre 1869, p. 2. Le narrateur tire des conclusions fantaisistes du principe thermodynamique stipulant que les molécules sont à peu près fixées par des liens d'énergie.

119 *Idem.* Italiques dans l'original.

120 *Ibid.*, 23 octobre 1869, p. 2. Italiques dans l'original. Il y est probablement question de Wolfgang von Kempelen, l'inventeur du Turc joueur d'échecs. Mais son automate est en vérité un leurre, car un être humain se cache derrière le prodige mécanique. Ainsi, l'œuvre tente de mettre en relief que les automatismes sont causés par l'homme, c'est-à-dire par une vie industrialisée.

121 L'erreur sur le nom de l'inventeur pourrait donc ne pas en être une : en allemand, le verbe « kämpfen » en allemand signifie « lutter » ou « se battre ».

l'imaginaire de la machine et la folie. Pour Golding, le stimulus de ses automatismes est le meurtre ; sa réponse prend la forme d'un comportement mécanique. Pour le narrateur, la réponse de Golding joue le rôle d'excitant. Les réflexes engendrent la reproduction des mouvements en série qui, problématisés avec les optiques clinique et technologique, créent un univers mécaniciste à partir duquel est pensée l'aliénation.

6.3 Pouvoirs surhumains : vers l'inconscient

Vers une identité nouvelle

La fragilité de la santé mentale de l'homme rejoint la question du sauvage, abordée notamment par le loup. Ses racines mythologiques se réactivent dans les textes où les vestiges anciens répondent au besoin de penser l'identité. Au milieu du XIX^e siècle, les collectes de récits oraux sur le loup-garou et les meneurs de loups abondent en même temps que les hommes délaissent les campagnes et que la faune gagne du terrain¹²². La lutte entre les hommes et les loups mobilise les réflexions sur la lutte intérieure de l'homme par rapport à son identité. La lycanthropie déploie ainsi ses composantes mythologiques, folkloriques et psychiatriques¹²³. La figure du meneur « a acquis ses lettres de noblesse littéraire grâce à Alexandre Dumas père, au poète Maurice Rollinat et [...] par les écrits de Claude Seignolle¹²⁴ ». Dumas, publiant sous son nom le roman *Le Meneur de loups*¹²⁵, met en relation les cultures populaires et le discours savant. Le loup-garou devient une bête psychologisée qui explore le psychisme humain.

Le roman raconte la chute et le salut de Thibault le sabotier qui conclut un pacte avec un loup noir. Thibault n'est pas satisfait du rang qu'il occupe dans la société. Le loup lui promet d'exaucer tous ses souhaits contre ses cheveux : d'abord un, puis deux, puis quatre, et ainsi de suite. Thibault accepte. À mesure que les ambitions du héros augmentent (il convoite d'abord la belle paysanne Agnelette, puis une meunière, puis l'épouse du bailli Magloire et ensuite une comtesse) et que sa chevelure prend la couleur d'un feu ardent qui fait peur aux superstitieux, il devient de plus en plus semblable au loup. Craint et détesté par les hommes, les loups de la forêt, dont il a appris la langue, deviennent ses amis et son unique réconfort. Après avoir reconnu qu'il a dépensé tous ses souhaits sans avoir trouvé le bonheur, Thibault accepte un nouveau marché avec le loup noir. Il

122 Voir Fabre, Éric, « La destruction des loups au XIX^e siècle. La technique, l'État et les milieux naturels en France », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 54, 2017, p. 92.

123 On lira Bernard, Daniel, *Des loups et des hommes. Histoire et traditions populaires*, Clermont-Ferrand, De Borée, 2000, p. 160.

124 *Ibid.*, p. 158. On pense aussi à George Sand qui évoque les meneurs de loups dans ses *Légendes rustiques* (1858).

125 Pour une analyse de la genèse de ce roman, presque entièrement écrit par Cherville, et des détails concernant l'histoire de publication dans la presse et en volume, on lira Peeters, Guy, *Gaspard de Cherville, l'autre "nègre" d'Alexandre Dumas*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2017, p. 166 sqq.

prend sa place en se métamorphosant en loup, mais est poursuivi par un chasseur. Il se réfugie dans un cimetière où on enterre une jeune fille ; c'est Agnelette. Thibault ne parvient pas à la ressusciter. Il disparaît mystérieusement, et le chasseur ne trouve qu'une peau de loup.

Thibault ne cesse de se réinventer et de mentir à propos de son identité. À travers son rapprochement avec les loups par son comportement et par sa transformation, il se remet constamment en question. Le principe de l'identité unique est mis à mal. Thibault n'est jamais lui-même et veut toujours être un autre ; la figure du meneur est réinvestie pour remettre en question les concepts tenus pour caractéristiques de l'homme : la raison, le langage, la liberté et la conscience. Le roman reprend des stéréotypes¹²⁶, tels l'association du meneur au sorcier¹²⁷, en leur donnant une signification nouvelle : le fantastique dumasien se fonde sur l'ébranlement psychique causé par la présence d'une altérité, ce que Julie Anselmini appelle « estrangement¹²⁸ ». La transgression des limites sociales et morales fait de Thibault un individu redouté avant même qu'il ne se transforme.

Le roman commence par brosser un portrait négatif du loup, tel qu'il a prévalu au Moyen Âge et qu'il s'est conservé dans la littérature orale : « Le loup détourné appartient à tout le monde. C'est un ennemi public, un assassin mis hors la loi. Chacun peut tirer dessus¹²⁹ ». Le loup a un statut à part, et ceux qui le fréquentent sont des personnages ambivalents. Le baron Jean s'entoure d'animaux (chevaux, chiens de chasse, trophées empaillés) et n'a pas peur du loup. Comme le tuer augmente sa renommée de chasseur, l'identité du baron Jean est liée au loup. Elle se construit contre le loup en tant qu'ennemi, et le baron a besoin de l'affronter régulièrement pour assurer sa dominance et maintenir son identité vis-à-vis de lui-même et d'autrui. Cette régularité, soulignée dans le texte¹³⁰, prend une ampleur pathologique : « – J'ai ce misérable loup noir dans la cervelle, [...] et sa peau me fait si grande envie que, si je ne l'ai pas, j'en ferai, bien sûr, une maladie¹³¹ ». Le loup s'incruste dans sa conscience et détermine sa conduite. Pendant la chasse qui précède la transformation de Thibault en loup noir, le baron Jean ne quitte pas ses chiens et Thibault ne quitte pas ses loups ; « c'était une meute qui en chassait une autre¹³² ». La différence entre l'humain et

126 « Dumas n'invente rien : il prend, il puise, il se sert et ressart ». Petit, Maryse, « Alexandre et Méduse. Approches du fantastique chez Dumas », *La Revue des Lettres modernes. Écritures XIX*, n° 3, 2005, p. 162. Italiques dans l'original.

127 « Enfin, le meneur de loups [...] a particulièrement fasciné et inquiété le monde rural. Si ses rapports avec la sorcellerie et la magie rurale restent imprécis, le personnage est redouté [...]. Incarnation des forces du Mal, le loup semble être un trait d'union entre les deux individus souvent confondus en un seul et même personnage. Ancienne, cette relation dérive de l'assimilation entre loup, diable et sorcier (donc meneur de loup) que le monde médiéval a transmis ». Bernard, Daniel, « Charmeurs et meneurs de loups, d'hier à aujourd'hui », *Le Monde alpin et rhodanien : revue régionale d'ethnologie*, n° 1-3, 2002, p. 166.

128 Anselmini, Julie, *Le Roman d'Alexandre Dumas père, ou la réinvention du merveilleux*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2010, p. 12.

129 Dumas, Alexandre, *Le Meneur de loups*, *Le Siècle*, 3 octobre 1856, p. 1.

130 « [A]ussi était-il bien rare de ne pas voir, entre huit et neuf heures du matin, la grande porte du château s'ouvrir à deux battans [*sic*], et sortir, par cette porte, d'abord le baron Jean, puis son premier piqueur Markotte, puis les autres piqueurs, puis les chiens couplés et menés en laisse par les valets de chiens », *idem*.

131 *Ibid.*, 30 octobre 1856, p. 1.

132 *Ibid.*, 26 octobre 1856, p. 1.

l'animal, s'amenuise.

« Thibault était un homme de vingt-cinq à vingt-sept ans, grand, bien fait, solide de corps, mais naturellement triste de cœur et d'esprit. Cette tristesse lui venait d'un petit grain d'envie qu'il éprouvait malgré lui, à son insu peut-être, contre le prochain mieux favorisé que lui du côté de la fortune¹³³ ». Corrompu dès le départ, le héros convoite le bien d'autrui. Il est sabotier¹³⁴, métier-épithète qu'il maintient jusqu'à la fin du roman. Toutefois, l'identification par le métier met en avant un enjeu ontologique : Thibault essaie de devenir quelqu'un d'autre. Ses aspirations rappellent la gourmandise du loup dans le folklore, qui ridiculise l'animal afin d'exorciser les peurs. Le loup est le catalyseur des dispositions psychologiques singulières du héros, animalisé dès le début : il est « étendu les quatre fers en l'air¹³⁵ », le baron le bat « comme un chien¹³⁶ » et lorsqu'il se réfugie sur un arbre, le baron s'étonne que « les hommes branchent comme des corbeaux¹³⁷ ». Agnelette et le baron Jean sont aussi décrits par rapport au loup pour comprendre leur identité. L'agneau est la proie du loup et en toute chose son contraire ; alors que Thibault est corrompu¹³⁸, la fille est pure et innocente. La jeune fille porte un mauvais prénom qui la « promet au loup¹³⁹ ». Agnelette utilise le loup pour décrire la conduite du baron qui se rapproche d'elle, la touche, exige un baiser et l'invite à son château, invitation que la sage fille refuse (« je trouverais là pis que le loup¹⁴⁰ »). Sans qu'il y ait de véritable métamorphose en loup du baron, les représentations populaires de l'animal se superposent à son identité. En revanche, les animaux ont des caractéristiques humaines. Le texte prête aux chiens la capacité à agir comme des humains (« On eût dit qu'ils avaient reconnu leur daim de la veille et que leur amour-propre, piqué au vif, tenait à avoir sa revanche¹⁴¹ »). C'est surtout le loup noir qui remet en question la spécificité humaine. Il est grand, marche sur ses pattes de derrière, parle, rit et finit par être qualifié de « seigneur loup¹⁴² ». En

133 *Ibid.*, 4 octobre 1856, p. 1.

134 Qui plus est, « Thibault n'était pas beaucoup sabotier sans être un peu menuisier », *ibid.*, 4 octobre 1856, p. 2.

135 *Idem.*

136 *Ibid.*, 5 octobre 1856, p. 1.

137 *Idem.* Le cheval (auquel renvoient les fers), le chien et le corbeau peuvent tous être vus comme des animalisations préfigurant le rapprochement de Thibault du loup ainsi que comme des allusions à son psychisme. Le cheval et le chien participent à la chasse aux loups. Le corbeau est un oiseau dont l'intelligence étonne l'être humain dans la mesure où il se rend compte que certaines facultés et compétences ne lui appartiennent pas en propre. Qui plus est, le corbeau est également lié au fantastique : que l'on songe au poème « The Raven » de Poe, et aussi au « Requiem du corbeau » d'Erckmann-Chatrian. Il crée une ambiance d'angoisse car le corbeau et la corneille sont « considérés comme de mauvais augure [...], serviteurs des forces obscures, [...] le symbole de la malédiction. Oiseaux prophétiques, ils sont regardés comme apportant le malheur, la maladie, voire la mort. La couleur noire participe de leur symbolisme négatif ». Morel, Corinne, *Dictionnaire des Symboles, mythes et croyances*, Paris, l'Archipel, 2005, p. 269.

138 « Thibault entrait matériellement dans l'année en meilleure condition qu'il avait jamais été. Remarquez que nous disons matériellement et non spirituellement ; car si le corps paraissait en bon état, l'âme était cruellement compromise ». Dumas, Alexandre, *Le Meneur de loups, op. cit.*, 15 octobre 1856, p. 1.

139 *Ibid.*, 5 octobre 1856, p. 2.

140 *Idem.* Dans les contes merveilleux, le loup est parfois interprété comme une métaphore sexuelle (« voir le loup »).

141 *Ibid.*, 9 octobre 1856, p. 2.

142 *Ibid.*, 8 octobre 1856, p. 2.

même temps, son apparence est celle d'un animal et il s'assoit « à la manière des loups¹⁴³ ». Cette ambivalence du loup noir remet en question l'identité du héros et sa santé mentale : « En entendant une voix pareille à la sienne sortir du corps de l'animal, les genoux de Thibault commencèrent à flageoler, et la hache lui tomba des mains¹⁴⁴ ». Le mélange de traits fait du loup noir un être inouï qui, ni animal ni humain, est une créature autre. C'est ce que montre la référence à la mythologie : le loup a « les pattes allongées à la manière des sphinx¹⁴⁵ ». L'invention d'un être nouveau prépare les réflexions sur l'identité du héros et participe de l'interrogation sur les origines¹⁴⁶. Elle fonctionne comme un indice de la création d'un nouveau mythe dans le roman.

Le pouvoir du loup noir est tel que les vœux formulés par Thibault reçoivent un cachet scientifique. La mort du piqueur Markotte et l'accident du baron sont amenés sans le moindre surnaturel. Le narrateur décrit l'enchaînement des événements en utilisant des connecteurs logiques ou en se servant du discours médical : par exemple, le sang du baron afflue vers le cerveau et il fait une apoplexie. Le roman donne le même poids aux explications naturelles et surnaturelles ; cette juxtaposition accompagne le mal-être ontologique du héros. Il paraît en guerre contre une part de lui-même qu'il n'accepte pas ; ainsi, partiellement dissocié de sa propre identité, les symptômes d'égaré mental apparaissent (« c'est une folie qui s'est emparée de moi, je ne fais que souhaiter¹⁴⁷ »). La dépossession psychologique a aussi lieu au niveau physique dans une logique superstitieuse puisque le loup noir demande à Thibault « une petite partie de [s]a personne¹⁴⁸ ». Les allusions à la maladie mentale sont concomitantes d'une pulsion animale : « Il jeta en passant une malédiction sourde à la belle meunière, passa *comme un insensé* entre Vauciennes et Coyolles, et, voyant une grande masse noire devant lui, il s'y précipita. Cette masse noire, c'était la forêt¹⁴⁹ » ; « Mais il lui semblait qu'une puissance *plus forte que sa volonté* clouait ses pieds à la terre¹⁵⁰ ». Les représentations populaires du loup s'enchevêtrent aux sciences du psychisme. La dimension vampirique qui en résulte (« Il *dévorait* des yeux ces nuages de satin et de dentelles¹⁵¹ ») accentue le dérangement mental du héros et son acquisition de facultés lupines.

L'expérience de métempsychose, où le héros échange son corps avec celui du baron Raoul de Vauparfond, est d'abord vécue comme un vol d'identité, comme une usurpation proche d'un

143 *Idem.*

144 *Idem.* La peur du héros découle directement de la ressemblance entre sa voix et celle du loup, alors que la parole est tenue pour être l'apanage exclusif de l'homme. C'est parce que le loup noir est à la fois homme et animal que le roman ouvre sur la question ontologique. Ainsi, il est significatif qu'il laisse tomber la hache avec laquelle il comptait tuer le loup et prouver qu'il est plus fort que l'animal en se servant d'un outil créé par l'homme.

145 *Idem.*

146 Voir Huet-Brichard, Marie-Catherine, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 2001, p. 132.

147 Dumas, Alexandre, *Le Meneur de loups*, *op. cit.*, 9 octobre 1856, p. 1.

148 *Idem.*

149 *Ibid.*, 18 octobre 1856, p. 2. Italiques ajoutées.

150 *Ibid.*, 19 octobre 1856, p. 1. Italiques ajoutées.

151 *Ibid.*, 15 octobre 1856, p. 1. Italiques ajoutées.

vampirisme psychique. Le héros est incapable de se reconnaître au sens propre du terme¹⁵². Le roman conçoit cet état comme le résultat d'une évolution puisque Thibault, à mesure qu'il devient semblable aux loups, doute de ce qu'il sait sur lui-même. Il scrute son reflet : « Il avait toujours les mêmes yeux, le même nez, la même bouche et pas le plus petit signe au front¹⁵³ ». Les changements s'opèrent principalement dans son intériorité. Lorsque la meunière le congédie, Thibault doute de l'image de jeune homme irrésistible qu'il a de lui-même : « N'était-il plus le beau Thibault et s'était-il fait dans sa personne quelque changement à son désavantage ? Thibault n'avait qu'un moyen de s'en assurer. C'était de consulter son miroir [...]. Il était bien toujours le beau Thibault. Mais son cheveu rouge, grâce aux souhaits imprudens [*sic*] qui lui étaient échappés, s'était converti en une véritable mèche¹⁵⁴ ». Les cheveux sont le signe de sa chute progressive qui le rapproche du loup et intensifie le questionnement ontologique. Il craint son propre reflet¹⁵⁵ parce qu'il a peur de ses abîmes intérieurs. La mèche n'est que l'effet visible de la noirceur de son âme¹⁵⁶. Ces processus psychiques transforment le héros en un être nouveau.

Suite à la découverte des pouvoirs de Thibault, la meunière s'écrie : « [C]'est un magicien ! c'est un sorcier ! c'est un loup garou¹⁵⁷ ! ». L'accumulation d'identités met en relief la difficulté à considérer le protagoniste comme un être unique. Toutes les désignations rendent compte d'un aspect de son identité, mais Thibault les dépasse : il devient un autre lui-même. Les instincts du loup se réveillent chez le héros et il devient nyctalope¹⁵⁸. Petit à petit, il quitte la société des humains pour la compagnie des loups. Il est heureux d'être accepté par les animaux dont la présence le rassure : « De même que les loups venaient en le caressant se coucher à ses pieds, de même les hiboux et les chouettes semblaient attirés vers lui [...]. Ah ! ah ! murmurait Thibault, je ne suis donc pas l'ennemi de toute la création ; si les hommes me détestent, les animaux m'aiment. Thibault oubliait quel rang tenaient dans la chaîne des êtres créés ces animaux qui l'aimaient¹⁵⁹ ». Le héros a peur de la solitude ; son rapprochement émotionnel avec les animaux nocturnes

152 « Un corps privé de mouvement était étendu au beau travers du chemin [...]. Mais, chose qui parut des plus extraordinaires à Thibault, c'est que ce corps qui était étendu au travers du chemin ne lui semblait plus être le même qui, cinq minutes auparavant, avait passé près de lui et lui avait cinglé un si violent coup de cravache », *idem*.

153 *Ibid.*, 10 octobre 1856, p. 2.

154 *Ibid.*, 12 octobre 1856, p. 2.

155 « Il n'osait plus se regarder. Il n'osait porter ses regards ni dans la fontaine qui dormait au pied d'un arbre dans la forêt, ni dans la glace suspendue à la muraille. Il craignait de se rendre à lui-même un compte trop exact de la durée de sa puissance », *ibid.*, 19 octobre 1856, p. 2.

156 « Sans qu'il s'aperçût de la progression, d'égoïste et d'envieux qu'il était, il devint méchant », *ibid.*, 18 octobre 1856, p. 2. Les couleurs qui caractérisent l'apparence et l'intériorité du héros caractérisent le diable.

157 *Ibid.*, 12 octobre 1856, p. 1. On maintient l'orthographe de l'original sans tiret.

158 Tandis qu'au début, Thibault voit la nuit « en forçant pour ainsi dire ses yeux à distinguer dans les ténèbres » (*ibid.*, 12 octobre 1856, p. 2), cette faculté est ensuite présentée comme naturelle (« Thibault, à force de fréquenter les loups, avait acquis quelques-unes de leurs qualités et entre autres celle d'y voir la nuit », *ibid.*, 17 octobre 1856, p. 2).

159 *Ibid.*, 19 octobre 1856, p. 1. La croyance selon laquelle tous les êtres vivants sont soit la création de Dieu, soit la contrefaçon du diable, transparaît dans le texte. Par exemple, le chien est associé à Dieu et le loup au diable.

accompagne leur rapprochement comportemental et psychologique¹⁶⁰ qui conjugue le légendaire et le discours aliéniste. Cependant, le héros est toujours un membre marginal, dans la société humaine d'abord, dans la meute des loups ensuite, craint par l'une et adoré par l'autre. Du rang le plus bas chez les humains, il se retrouve au rang le plus élevé parmi les loups qui lui sont soumis. Le fonds populaire qui fait du meneur un être éloigné de Dieu¹⁶¹ – autre parallèle avec le vampire – transparaît à travers l'imaginaire chrétien : « Les loups se pressèrent autour de lui. Thibault les caressa comme un pasteur fait de ses brebis¹⁶² ». Le roman actualise cet aspect populaire : Thibault paraît diabolique et finit par fuir les signes religieux. Mais le héros s'occupe des loups qui, en retour, le respectent. Quand il se joint aux loups, la meute lui fait confiance et exécute ses ordres. Ce faisant, une force singulière voit le jour, inspirée de la violence animale et de l'intelligence humaine : « Le baron douta un instant que le désastre vînt d'animaux auxquels il livrait une si terrible guerre ; cela avait l'air, non pas de l'agression brutale d'une horde de bêtes fauves, mais de représailles intelligentes. [...] Secondés par l'intelligence humaine, les loups étaient devenus par leur organisation et leur discipline plus redoutables que ne l'eût été une bande de lansquenets¹⁶³ ». Le nouveau naît par l'hybridation ; le comportement de la meute, où l'homme et les loups se complètent, échappe à l'entendement. Le phénomène inouï met en jeu l'identité : « Les actions qu'il commettait, celles auxquelles il présidait, ne lui faisaient pas précisément horreur ; elles lui semblaient naturelles ; il en rejetait les conséquences sur ceux qui l'y avaient poussé, disait-il. Cependant, il avait des moments [*sic*] de défaillance dont il ne pouvait se rendre compte et pendant lesquels il demeurait triste, morose, abattu¹⁶⁴ ». L'attitude chancelante du héros est renforcée par le motif du seuil (« Thibault s'arrêta sur le seuil de la porte tout étourdi de cette réapparition¹⁶⁵ ») qui montre que le héros se situe à l'interface de deux mondes auxquels il est lié sans pouvoir être pleinement d'aucun.

Lorsqu'Agnelette refuse de s'enfuir avec Thibault, celui-ci la menace, mais sa violence est l'expression de son impuissance à se gouverner : « – Ne parlez pas ainsi, dit-il, car vous ne savez pas ce que le démon me souffle à l'oreille, et ce qu'il me faut de force pour résister à sa voix¹⁶⁶ ».

160 « Il ne réfléchissait pas que ces animaux l'aimaient parce qu'il était devenu parmi les hommes ce qu'ils étaient, eux, parmi les animaux : / Une créature de nuit, / Un homme de proie », *ibid.*, 19 octobre 1856, p. 1.

161 « Lorsqu'il siffle d'une façon particulière ou joue de la cornemuse d'une manière qui n'est pas chrétienne, ils surgissent de toutes parts ». Bernard, Daniel, « Charmeurs et meneurs de loups, d'hier à aujourd'hui », *Le Monde alpin et rhodanien, op. cit.*, p. 167. Italiques dans l'original.

162 Dumas, Alexandre, *Le Meneur de loups, op. cit.*, 19 octobre 1856, p. 1. De plus, Thibault « se sentait instinctivement mal à l'aise dans le voisinage d'une église », *ibid.*, 30 octobre 1856, p. 2. La marginalité du héros, qui devient signe de sa supériorité parmi les loups, rappelle les écrivains-journalistes qui cultivent aussi leur marginalité. On lira Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires », 2003, p. 311.

163 *Ibid.*, 26 octobre 1856, p. 1.

164 *Idem.*

165 *Ibid.*, 9 octobre 1856, p. 1.

166 *Ibid.*, 26 octobre 1856, p. 2.

La possession (« Le démon est en moi et va parler de ma bouche¹⁶⁷ ») et l'éveil de sa conscience (« Il eut un moment d'horreur pour lui-même¹⁶⁸ ») font de Thibault un être sans repères stables, qui ne peut ni reprendre sa vie d'être humain (comme le montrent les multiples retours à sa cabane de sabotier et à l'endroit où il a rencontré Agnelette), ni rester avec les loups. Les éléments composites de l'identité de Thibault (la peau de loup, son humanité dans son souhait altruiste de ramener Agnelette à la vie, les signes de folie) jaillissent simultanément dans la scène finale : « La douleur de l'homme dompta ce dernier mouvement de la bête féroce aux abois ; sous cette peau de loup, un frisson courut ; de ces yeux sanglans [*sic*], des larmes jaillirent, et Thibault s'écria : – Mon Dieu ! prenez ma vie, je vous la donne de grand cœur si ma vie peut rendre l'existence à celle que j'ai tuée¹⁶⁹ ! ». Tout se passe comme si Thibault se dispersait avant de disparaître. Il est devenu un être à part qui n'a pas sa place au monde. Si Thibault pense que « sa vie n'existait que depuis l'apparition du loup noir¹⁷⁰ », c'est que le loup dans l'imaginaire populaire (le loup-garou, le loup ensorcelé par le meneur, le loup créature diabolique) déclenche des situations où le héros glisse vers la folie, révélatrice de son identité problématique. L'œuvre propose ainsi de jeter la lumière sur l'identité de l'homme qui doit se repenser intégralement à partir des cultures populaires et savantes, et souligne le rôle décisif de la mort d'Agnelette dans la transformation du héros. La perte de la jeune fille invite ainsi à ouvrir la réflexion à ses enjeux ontologiques.

La composante identitaire de la perte

L'évolution vers une identité nouvelle apparaît comme une expérience douloureuse. D'après Alfred Maury, les hallucinations « ne sont que la reproduction d'objets antérieurement perçus, qu'un assemblage et qu'une combinaison de ce qui est dans le souvenir¹⁷¹ ». Il met en avant le rapport entre la mémoire et un phénomène mental provoqué par une intériorité troublée ; les œuvres fantastiques de la seconde moitié du siècle sont imprégnées des travaux médicaux portant sur les interconnexions des productions mentales, dont elles se servent pour réactualiser la figure du revenant dans le contexte du souvenir pendant le deuil. La perte d'un être cher y est traitée comme un événement fondateur de l'identité. Les activités psychiques de la mémoire constituent un repère dans le quotidien, mais elles peuvent aussi opprimer l'individu alors en proie à des phénomènes dont les manifestations se confondent avec celles du fantastique. Ainsi, l'apparition est l'une des facettes du deuil qui désigne à la fois la mort et la réaction à cet événement. Le fantastique explore la dimension psychologique de la croyance à la vie après la mort. La perte déclenche des

167 *Idem*.

168 *Ibid.*, 26 octobre 1856, p. 1.

169 *Ibid.*, 30 octobre 1856, p. 2. Thibault ne ressuscite pas Agnelette, mais rompt son pacte avec le loup noir.

170 *Ibid.*, 24 octobre 1856, p. 1.

171 Maury, Alfred, *Le Sommeil et les rêves* [1861], cité par Perrin, Jean-François, « De l'hallucination mémorielle comme arrivée de réel : "Véra", de Villiers de l'Isle-Adam », *Littérature*, n° 189, 2018, p. 19.

mouvements intérieurs responsables d'un bouleversement ontologique. « Le grand Fauteuil », conte fantastique de Saintine, met en scène une réminiscence active où le revenant fait référence aux préoccupations intimes du héros en proie aux angoisses identitaires. Le père du narrateur est mort un mois auparavant dans son fauteuil. Celui-ci était le témoin de la mort et a « assisté à l'adieu suprême¹⁷² ». Le narrateur se focalise sur le fauteuil sur lequel il distingue encore des traces de la présence du parent aimé. Un jour, le mort revient par étapes pour reprendre sa place dans le fauteuil : ses pieds bougent dans les pantoufles, son vêtement flotte, ses mains et sa tête apparaissent. La voix du père appelle le narrateur qui se retourne, mais ne voit personne. Reportant son regard sur le fauteuil, il constate que le fantôme a disparu. La condition psychologique particulière dans laquelle se produit l'apparition met en avant la porosité de la frontière entre le deuil et la folie ; le deuil menace l'intégrité psychique. Les remaniements identitaires s'articulent à la revenance ancrée dans les croyances et les sciences.

Le fauteuil qui porte l'empreinte du père occupe une place centrale dans la vie du narrateur depuis la disparition de l'être aimé :

.... En face de moi était le grand fauteuil, vide, vide depuis un long mois déjà.
Depuis un mois, dressé près du foyer éteint, le dos tourné vers le jour, il se tenait là, solitaire, lamentable, comme une maison désertée par son propriétaire.
O grand fauteuil, combien ta vue me serrait le cœur¹⁷³ !

Cet incipit commence par un signe typographique annonçant les enjeux psychologiques du deuil. Les points de suspension donnent au récit un aspect fragmentaire, anticipant la revenance progressive ainsi que l'intégrité menacée du narrateur, et suggérant l'existence d'événements ayant précédé le début de l'intrigue par leur absence rendue visible. Ce vide paraît envahissant : les points de suspension sont au nombre de quatre, et les alinéas, qui ralentissent la lecture et renouent avec les points à travers une impression de difficulté à s'exprimer, mettent en avant l'impossibilité de la parole. L'intériorité du narrateur s'enchevêtre ainsi à la manipulation du temps qui passe. Le ralentissement du rythme de vie fait le protagoniste perdre le lien avec la société moderne marquée par la vitesse. Déconnecté du monde (« Combien de temps restai-je là¹⁷⁴ »), le narrateur ne s'insère pas dans la même logique temporelle que ses contemporains. La solitude fédère une disposition mentale propice à la folie et empêche le narrateur de construire son identité par l'échange avec autrui. Le deuil agit sur la perception du temps, comme le souligne l'insistance sur la durée de l'absence dont semble émerger le désir de la fin du vide, espace creux qui appelle à être rempli. Les allusions à la mort passent par la manière dont le fauteuil occupe l'espace de la pièce : la lumière et la chaleur symbolisent la vie, mais le feu est éteint et la lumière tombe sur le dos du fauteuil. Le

172 Saintine, « Le grand Fauteuil », in *La seconde Vie*, Paris, Hachette, 1864, p. 38.

173 *Ibid.*, p. 37. Les quatre points de suspension apparaissant dans la version publiée en volume sont fidèlement reproduites.

174 *Ibid.*, p. 38. L'adverbe « déjà » véhicule l'impression que le narrateur se comporte comme s'il venait de se réveiller (impression renforcée par les points de suspension) ; cette absence mentale fait partie des allusions à l'isolement.

temps se trouve subjectivement allongé, expérience douloureuse qui renvoie au revenant qui défie le temps : bien que son temps parmi les vivants se soit écoulé, il y maintient une forme de présence. Le meuble et le narrateur jouent le rôle de témoins qui rapportent dans le présent les événements du passé. La revenance populaire est devenue un phénomène personnel et intime, qui naît des particularités du fauteuil et des mécanismes psychiques du héros. Les structures répétitives mettent à mal le temps linéaire : la revenance et l'état d'âme du narrateur dialoguent. Par la répétition de l'adjectif « vide », l'absence reçoit une importance particulière ; ce poids est transposé au figuré pour exprimer le désespoir du narrateur face à une situation irréversible. Il s'agit d'une forme de retour qui accompagne le retour du père. Dans l'incipit, le fauteuil compte deux occurrences, et il donne au récit son titre ; il s'impose par sa position (en face du narrateur) et par sa taille. Ces dispositions renvoient à la place importante qu'occupe le père dans les pensées du fils, de sorte que le vide qu'il laisse à la fois dans le fauteuil et dans la vie du narrateur est d'autant plus visible et douloureux. La comparaison à une maison (un espace à remplir, elle aussi) est en lien avec la grande taille du meuble et prépare le glissement d'une domination de l'espace physique vers celui de l'espace mental, c'est-à-dire vers une obsession pathologique.

Le remplissage du vide pendant l'apparition du père est préparé par le fauteuil qui fait le lien entre la psyché bouleversée du narrateur et la revenance. Il paraît posséder un pouvoir absorbant : le narrateur s'enferme avec lui, et c'est à cause de sa présence imposante que le père est mentionné tard dans le récit. Le fauteuil n'est plus un objet utile à l'homme ; il dépasse sa fonction première, se chargeant d'une aura spiritualiste (« ce meuble vénéré, à jamais devenu saint pour moi¹⁷⁵ » ; « Avec moi, n'avait-il pas assisté à l'adieu suprême¹⁷⁶ ? »). L'effacement des traces constituerait une profanation du meuble. La sainteté du fauteuil permet de deviner la peur qu'éprouve le narrateur à l'idée que les derniers vestiges de la présence du père pourraient s'effacer, et de le perdre ainsi une seconde fois. Le meuble offre l'opportunité de se rapprocher de l'être aimé. Sa forme creuse, et sa silhouette assise, préparent l'apparition au travers de la multiplication de catachrèses renvoyant au corps humain : le fauteuil a un dos, une « housse de tête¹⁷⁷ » et des « bras¹⁷⁸ ». L'humanisation par le partage de la souffrance de l'endeuillé (« il me parlait, il paraissait comprendre ma douleur et la partager¹⁷⁹ ») commence dès l'incipit par l'adresse au fauteuil sous forme d'exclamation par laquelle se manifestent les émotions fortes du narrateur. Un véritable échange entre celui-ci et le meuble se met en place, car l'attitude bienveillante du fauteuil paraît avoir un effet bénéfique sur le narrateur qui l'utilise comme exutoire à sa souffrance : la conduite du fauteuil pourrait être celle

175 *Ibid.*, p. 37.

176 *Ibid.*, p. 38. La formule de salutation ainsi que l'adjectif « suprême » mettent en relief la dimension spirituelle ou ésotérique du fauteuil. De plus, « adieu » peut être vu comme un euphémisme du passage de la vie à la mort.

177 *Ibid.*, p. 37.

178 *Ibid.*, p. 38.

179 *Idem.*

d'un ami. La présence rassurante et apaisante du meuble se répercute sur l'intériorité du narrateur ; son besoin de partage se concrétise également par le choix de raconter l'événement personnel. La narration est une mise en cohérence qui soutient le souvenir et permet d'extérioriser et de mettre en partage les émotions. La narration du traumatisme fait partie du deuil. Les modifications survenant lors de la narration renvoient au fonctionnement de la mémoire qui organise les souvenirs ; créatrice de sens, elle est moins une machine à enregistrer qu'un mécanisme à créer des histoires.

Le fauteuil parle avec son propre langage en utilisant « ces précieuses empreintes, à peine saisissables pour tout autre, mais qui, sous mes yeux, surgissaient nombreuses et palpitantes de souvenirs¹⁸⁰ ». Ces empreintes rappellent les premières écritures dans la pierre ou l'argile qui fonctionnent par le creux qui travaille la surface pour y inscrire la parole. Les traces sont « presque vivantes¹⁸¹ ». Le fauteuil ouvre la porte au surnaturel pour penser les mécanismes intérieurs qui maintiennent le père en vie. Son anthropomorphisme et sa charge émotionnelle rapprochent la manifestation du fantastique des symptômes de la folie pour sonder les processus psychiques à l'œuvre pendant le deuil : la psyché tente de remédier à une absence irrécupérable. Elle élabore une présence-absence en se servant d'une base de création qui, par ses caractéristiques, facilite l'apparition, et obéit à une logique : l'image du père n'est pas créée de toutes pièces, mais d'une manière spécifique, en se basant sur des éléments déjà présents. En outre, conférer au fauteuil une forme de parole permet de comprendre que le narrateur, lui, ne peut pas parler de la mort. D'où la focalisation sur le meuble à la place du père, et les diverses stratégies pour éviter d'évoquer directement la mort du père. Avec le transfert de l'attention vers le fauteuil et son apparence humanisée, les euphémismes réfléchissent à la stratégie d'évitement pendant le deuil.

Le terme de « mort » et les mots apparentés sont absents dans le récit. Le narrateur semble s'insérer pleinement dans une évolution observable pendant les années 1850 et 1860 qui voient la mort évincée du quotidien. Cette tendance à faire de la mort un sujet tabou devient une façon de penser un état d'esprit singulier : une mort naturelle (le récit ne donne aucun indice d'une maladie chez le père) peut néanmoins être vécue comme traumatisante. Par le lien intime entre le mort et le protagoniste, le texte met l'accent sur la dimension personnelle et sincère de la douleur. C'est ce lien intime qui semble à l'origine des euphémismes : « [M]on père gardait la molle attitude de la méditation, ou du sommeil.... rien autre¹⁸².... ». Le narrateur se cache à lui-même une vérité affligeante. Les euphémismes fonctionnent comme une absence rendue présente autrement, c'est-à-dire d'une manière qui ressemble à l'apparition du père. Les points de suspension renvoient à ceux sur lesquels s'ouvre le récit ; la mort a ainsi une forme de présence discrète. Même le foyer éteint

180 *Ibid.*, p. 37.

181 *Ibid.*, p. 38.

182 *Ibid.*, p. 39. Dans la version originale se trouvent à nouveau quatre points de suspension. La précision « rien autre », encadrée par une pause prolongée, évoque un certain inconfort du narrateur, comme s'il savait bien dans quel état se trouve son père, sans toutefois pouvoir le nommer explicitement.

peut être interprété dans cette optique. Le narrateur ne prend plus soin de lui-même et ne ressent pas le froid. Il est coupé de ses propres sensations, attitude rendant possible l'emploi de termes qui abordent le réel par un déplacement conceptuel. Les euphémismes éloignent la mort du père de la conscience du narrateur afin de ne pas permettre à celle-là de prendre une forme concrète dans ses pensées. Le refus de formuler clairement les événements permet de leur accorder un statut particulier qui n'est valable que pour le narrateur (« ces précieuses empreintes [...] qui, *sous mes yeux*, surgissaient¹⁸³ » ; « *je vis* les deux pieds qui les remplissaient se mouvoir légèrement¹⁸⁴ »). Le regard est problématique parce qu'il n'atteint d'abord pas directement le corps du père, ce qui constitue une forme d'euphémisme aussi. Le narrateur ne voit pas les pieds, mais il voit un indice de leur présence en observant les pantoufles. Le texte ne dit pas si les pantoufles ont toujours été là, de sorte qu'elles semblent s'être animées pour sauter dans le champ de vision du narrateur qui s'était jusqu'alors focalisé sur le fauteuil. Tout se passe comme si le héros retardait inconsciemment l'apparition du père. Deux forces luttent donc en lui : la connaissance de la mort du père, et la peur de l'admettre. En maintenant le traumatisme à un niveau complexe, entre le conscient et l'inconscient, le psychisme agit de manière à créer une réalité problématique, où le père est à la fois présent et absent, afin de préserver le narrateur d'une crise identitaire.

Le fauteuil est un véritable personnage qui met l'intrigue et les mécanismes psychiques en mouvement. Le deuil du narrateur est solitaire comme le fauteuil, et les rituels de deuil sont absents : la confrontation au décès du père est de ce fait comprise comme une confrontation du héros à lui-même. Son deuil implique la perte d'une partie de son identité à plusieurs égards. Tout d'abord, de l'affliction du narrateur se dégage l'existence d'un lien étroit entre le père et le fils. Lorsque le narrateur reconnaît les mains du défunt, il se souvient de leurs gestes bienveillants et protecteurs. Toutefois, sans le père, le narrateur n'est plus un fils. Le décès du père déclenche une perte de sécurité puisque la famille a disparu. Par ailleurs, la mère du narrateur n'est jamais mentionnée. La perte du rôle de fils implique l'ajout de nouveaux rôles, comme ceux d'orphelin et d'endeuillé. Le narrateur fait non seulement le deuil du père, mais également celui d'un part de lui-même. Ce sont d'ailleurs les parents qui donnent à leur enfant un nom qui fait partie de son identité. Mais le narrateur reste anonyme, ce qui renvoie à la question ontologique soulevée par la perte. Pendant le deuil, l'individu prend une place différente dans la société, évolution sur laquelle il n'a pas ou peu d'influence : une impression déstabilisante de perte d'autonomie peut en résulter, qui entraîne une altération mauvaise du bien-être physique et mental. Le deuil est douloureux parce que l'homme fait face à une situation qu'il ne contrôle pas ; la psyché du protagoniste propose cependant une manière de maîtriser la situation en offrant un instant de réconfort pour éviter l'engouffrement dans un état pathologique. Le retentissement psychique de la perte se traduit par

183 *Ibid.*, p. 37. Italiques ajoutées.

184 *Ibid.*, p. 39. Italiques ajoutées.

une difficulté à oublier le mort, proche de l'obsession. Le souvenir est une forme de répétition qui est aussi la manifestation de ce comportement obsessionnel. Les formes de répétition dans le texte indiquent une certaine stagnation psychologique : ayant déplacé son attention vers le fauteuil, le héros semble entraver le travail de ses processus intérieurs.

L'intensification des forces de la psyché éclate lorsque le père paraît omniprésent : « [C]e cri d'appel était parti de la chambre voisine, et, lui, il n'avait pas bougé ; il dormait ou méditait toujours¹⁸⁵ ». Deux moments vécus par le narrateur paraissent se superposer : le père est vivant et l'appelle, et le père ne donne plus aucun signe de vie. Le narrateur revit des scènes décisives, expérience qui constitue également une forme de répétition. Les reprises s'intensifient à la fin du récit : « De nouveau, avec plus de force, mon nom fut prononcé derrière moi ; je me retournai ; et quand je ramenai mes yeux sur le grand fauteuil, il était redevenu vide, et vide il est resté jusqu'à ce jour¹⁸⁶ ». L'interruption de la fixation du fauteuil fait disparaître le revenant. Il n'est plus question de traces ou d'empreintes. Le récit attire l'attention sur les changements survenus après l'apparition. De ce fait, le deuil est envisagé comme un processus reconfigurant l'identité. Le détournement du regard interrompt la fixation obsessionnelle par laquelle le narrateur hantait son père, autant que celui-ci hantait son fils et habitait ses pensées. La hantise maintient son lien avec les représentations populaires du revenant et pense un certain comportement compulsif¹⁸⁷. Toutefois, à la fin du récit, le fauteuil apparaît sous un nouveau jour. Le vide ne paraît plus suggérer un remplissage imminent, de sorte que le narrateur a la possibilité de s'approprier le meuble. Le conte laisse ainsi entrevoir une fin possible de l'accablement du héros : quand bien même celui-ci paraissant avoir peur d'être infidèle à la mémoire du défunt, il semble comprendre le rôle salvateur de l'oubli. Voilà pourquoi la reconstruction de la présence du père est la voie vers la reconstruction de soi. La charge psychique du fauteuil met ainsi en avant que la perte engage l'identité de celui qui reste. Les mécanismes intérieurs à l'œuvre en le héros suggèrent la puissance du psychisme.

Le psychisme, metteur en scène

Les opérations psychiques se situent à l'interface entre l'individu et le monde, et interviennent sur le rapport de l'homme à autrui et à lui-même. Cette intervention peut effrayer lorsque ses arrangements avec la réalité se manifestent. Les mécanismes intérieurs, orchestrés par le psychisme, font apparaître l'être humain comme un acteur qui exécute les ordres d'une puissance dont la conduite est celle d'un metteur en scène. C'est justement sous le Second Empire que la mise

185 *Ibid.*, p. 40.

186 *Idem.*

187 D'un point de vue étymologique aussi, elle est proche de l'obsession, comme le confirme le cnrtl : « Occuper de façon obsédante la pensée, l'esprit, l'imagination, un moment de la vie de quelqu'un ».

en scène connaît des changements significatifs qui inspirent les écrivains du fantastique.

L'évolution du statut du metteur en scène vers un métier différencié pose la question de son rapport aux auteurs à travers ses droits et ses responsabilités. Avant le milieu du XIX^e siècle, le metteur en scène et l'auteur ne sont pas des rivaux parce que les deux fonctions sont souvent prises en charge par la même personne¹⁸⁸. Toutefois, leur relation se complique lorsque le metteur en scène accède lui-même au statut d'auteur et de créateur, dès les années 1850. La détérioration de leur rapport se cristallise en parallèle avec le débat autour du caractère matériel ou immatériel de la mise en scène : « Précisément parce qu'elle apparaît comme signifiante, la mise en scène devient perçue avec méfiance par certains critiques qui s'attachent alors à mettre en évidence son caractère accessoire, "matériel", alors que l'esprit, la partie "idéale" ou "immatérielle" de l'œuvre, reste, selon eux, l'apanage de l'auteur¹⁸⁹ ». Désormais, le metteur en scène « est surtout ressenti comme un concurrent de l'auteur, et c'est à ce titre qu'il suscite l'intérêt des journalistes¹⁹⁰ ». La presse accueille et anime les discussions sur la légitimité du metteur en scène qui gomme les défauts de l'œuvre selon les uns, et en propose une vision personnelle selon les autres. La définition du metteur en scène se renégocie : il manie tous les éléments scéniques et veille au bon fonctionnement du spectacle en gérant les acteurs, les décors, la lumière et le son. Il s'attache à créer un ensemble pour susciter des émotions chez le public. Du « collaborateur à part entière du drame¹⁹¹ », le metteur en scène se transforme, aux yeux des auteurs, en puissance qui menace leur liberté : « Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les auteurs se voient dépossédés de leur droit sur la mise en scène et doivent, souvent contre leur gré, céder aux usages d'une pratique scénique qui n'est pas nécessairement pensée en fonction du drame représenté, mais selon une tradition qui s'est mise en place avec les mélodrames, les comédies-vaudevilles et les féeries du début du siècle¹⁹² ». La mise en scène dépasse les composantes matérielles de la représentation et devient œuvre à part entière, « (ré)écriture¹⁹³ », « art de la coordination¹⁹⁴ ». Envisagé comme une recreation du texte, un élément

188 Voir Martin, Roxane, « La "naissance" de la mise en scène et sa théorisation », in Martin, Roxane, et Nordera, Marina (dirs.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée », 2011, p. 164. Pour une histoire du terme de « mise en scène » et le décalage entre la fonction et son entrée dans les dictionnaires, voir par exemple Aumont, Jacques, « La mise en scène : de la correspondance des arts à la recherche d'une spécificité », in Aumont, Jacques (éd.), *La Mise en scène*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Arts & Cinéma », 2000, p. 5.

189 *Idem*.

190 Folco, Alice, « Images médiatiques du metteur en scène (1830-1900) », *Médias19*, 2012, p. 4. Source numérique : <http://www.medias19.org/docannexe/file/1569/folco.pdf>.

191 Martin, Roxane, « L'apparition des termes "mise en scène" et "metteur en scène" dans le vocabulaire dramatique français », in Fazio, Mara, et Frantz, Pierre (dirs.), *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2010, p. 26.

192 *Ibid.*, p. 28. En raison de la montée en puissance du metteur en scène, et de la prétendue menace de la souveraineté de l'auteur sur l'aspect immatériel de la création, les détracteurs de la mise en scène déplorent les obstacles à la liberté du créateur.

193 Martin, Roxane, *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 2013, p. 47.

194 De Kuyper, Éric, « Une invention méconnue du XIX^e siècle : la mise en scène », in Aumont, Jacques (éd.), *La Mise en scène, op. cit.*, p. 15.

constitutif du spectacle plutôt qu'un accessoire, le travail du metteur en scène se nourrit de la situation spécifique des arts de la scène de l'époque. Sous le Second Empire, la fin des privilèges dramatiques promeut une esthétique du spectaculaire et l'utilisation de « techniques de l'illusion¹⁹⁵ ». Voilà pourquoi cette période suscite des interrogations sur le rapport entre le réel et l'imaginaire. L'interconnexion de l'émotion et de la réalité, de la vérité et de l'effet de réel, intéresse le fantastique qui investit ces liens. La profusion des décors rendant l'imagination obsolète, d'après certains contemporains, souligne l'aspect problématique de la collaboration entre auteur et metteur en scène, transposée sur les interactions entre l'individu et son psychisme.

L'interprétation dramaturgique que fait le metteur en scène aboutit à un univers cohérent, construit avec diverses techniques pour atteindre un but (divertir, susciter le rire ou la peur...), permet d'envisager la psyché humaine comme créatrice d'un monde ordonné et harmonieux. La psyché n'invente pas librement un « spectacle », mais est innervée par les particularités propres à l'individu et à son temps. Au théâtre, « le spectacle met en jeu [...] l'identité humaine¹⁹⁶ » ; les œuvres fantastiques montrent comment la psyché, à la manière d'un metteur en scène, coordonne les événements et procède à la sélection et à la recomposition des éléments puisés dans la réalité. Ainsi, elle paraît œuvrer dans le but de présenter à l'individu une version du monde qui aura sur lui un effet précis. La relation de l'homme à ses mécanismes psychiques peut ressembler à celle entre le metteur en scène et les objets, voire les acteurs, qui obéissent à sa volonté. La remise en question de la volonté par une entité puissante ressort dans « La Main embaumée » d'Adrien Robert. La main est celle du docteur van Beyren dont la fille Andrine, qu'il aimait tendrement, est mariée à Johan Miereveld. Celui-ci entretient une liaison avec une mauvaise chanteuse d'opéra, Marietta Michelli, à l'insu de sa femme. Marietta convoite l'argent qu'hériterait Johan à la mort d'Andrine dont la santé est fragile : pour la tuer, elle fait déposer une preuve de la liaison dans sa maison, mais la preuve disparaît mystérieusement. Quand Johan prépare une ordonnance pour une potion mortelle, destinée à Andrine, et une potion calmante, qu'il veut prendre lui-même, il s'endort soudainement. La main embaumée paraît s'animer et modifier l'ordonnance, de sorte qu'Andrine recouvre sa santé, et que Johan meurt empoisonné. En raison d'une lettre que son père aurait rédigée, contenant les ingrédients de la potion bénéfique, Andrine est convaincue que Johan s'est suicidé par amour pour une autre femme, mais n'a pas voulu partir sans la guérir. Sa manière d'interpréter les événements la fait échapper à la mort. Néanmoins, le conte maintient le doute sur l'animation et indique des pistes de réflexion sur les mécanismes de la psyché à travers les aspects

195 Martin, Roxane, *L'Émergence de la notion de mise en scène*, *op. cit.*, p. 163. La mise en scène désigne alors le fait d'« exploiter au maximum toutes les possibilités pour atteindre à cet effet spectaculaire maximal, en germe dès le départ ». De Kuyper, Éric, « Une invention méconnue du XIX^e siècle : la mise en scène », in Aumont, Jacques (éd.), *La Mise en scène*, *op. cit.* p. 21.

196 Moindrot, Isabelle, « Introduction », in Moindrot, Isabelle (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 2006, p. 12.

évoquant le travail d'un metteur en scène.

Le premier chapitre, intitulé « Le décor sans les personnages¹⁹⁷ », s'inspire de l'écriture didascalique :

C'est une grande pièce carrée, au rez-de-chaussée de la maison n° 16, de Rapenburger straat, G. 3, Amsterdam. Le feu vif qui brûle dans la cheminée éclaire tout le côté du mobilier qui lui fait face : une bibliothèque de chêne sculpté, une table à pieds tors recouverte d'un tapis de velours nacarat et encombrée de papiers et de livres, de lourds fauteuils de chêne bordés de clous de cuivre, et entre deux portes cachées par des portières de tapisserie, représentant l'histoire de Samson, un portrait d'homme en pied dans un splendide cadre sculpté à jour et doré¹⁹⁸.

Le regard s'éloigne, de la pièce à la ville en passant par la maison et la rue. Ensuite, le regard explore les détails de l'intérieur. La possibilité de voir à la fois l'extérieur et l'intérieur d'une maison existe au théâtre avec les décors peints. Mettre en lien le mouvement et la mise en scène peut renvoyer aux panneaux amovibles que l'on échange pendant les représentations. Il y a de plus en plus d'animation dans le second mouvement : le feu est vif, on devine une ligne dynamique avec les pieds tors de la table, puis apparaît le portrait d'un personnage. Un grand nombre d'adjectifs donne des précisions sur le décor, ce qui fait référence aux didascalies qui permettent la reconstitution exacte d'une œuvre. Ainsi, les écritures didascalique et fictionnelle se rejoignent dans la volonté évocatrice, signalée par le pronom démonstratif. De plus, la répétition des termes « chêne » et « sculpté » ainsi que la *figura etymologica* évoquée par « tapis » et « tapisserie » signalent la création d'un univers cohérent, à laquelle s'attache également le metteur en scène. L'attention accordée à la disposition des objets les uns par rapport aux autres (« qui lui fait face ») saute aux yeux¹⁹⁹. À cela s'ajoute la luminosité qui, elle aussi, relève des responsabilités du metteur en scène et qui trouve sa place dans les didascalies. L'écriture didascalique rend compte de l'intégralité du dispositif scénique et précise la manière dont une pièce est jouée. À mesure que la mise en scène gagne en importance, les didascalies s'imposent²⁰⁰. Il s'agit d'un phénomène lié aux évolutions du spectacle sous le Second Empire : « La complexité des créations à Paris pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, l'importance grandissante des éléments visuels dans ces productions, et le désir des théâtres de province et de l'étranger de reproduire les mises en scène montées à Paris, ont stimulé la rédaction des livrets scéniques²⁰¹ » qui conservent les détails de la

197 Robert, Adrien, « La Main embaumée », in *Contes fantasques et fantastiques*, Paris, Charliou frères et Huillery, 1867, p. 5.

198 *Idem*.

199 Le texte mentionne la disposition des objets à plusieurs reprises : « Les livres placés sur les rayons de la bibliothèque sont, pour la plupart, des ouvrages de science et de médecine » (*ibid.*, p. 6) ; « L'étagère du milieu, disposée en amphithéâtre, jette des feux métalliques de toutes couleurs [...]. Un grand microscope d'Oberhauser, posé sur sa boîte d'acajou, se dresse au milieu de cette étagère » (*idem*). Les références aux détails du décor qui se répètent deviennent une occasion d'ajouter des précisions qui préparent le phénomène fantastique : « La table est, comme nous l'avons dit, chargée de papiers et de livres, mais deux objets placés à droite et à gauche, et comme en pendants, attirent le regard » (*ibid.*, p. 7).

200 Voir Consolini, Marco et al., « Le metteur en scène comme auteur du théâtre. Zola, Gourmont, Claudel, Pirandello, Ibsen, Duras, Beckett, Handke, Gabilly... », *Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, p. 33.

201 Gigou, Marie-Odile, « Conserver le spectacle, ou de l'utilité de la conservation des mises en scène », in Moindrot, Isabelle (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, op. cit.*, p. 47. Les didascalies, soigneusement notées

mise en scène et permettent sa restitution.

La tradition didascalique veut que les personnages soient nommés avant les décors ; or, le conte de Robert opère un changement prégnant (le deuxième chapitre s'intitule « Beaucoup de monde en scène et peu d'action²⁰² »). Il souligne ainsi l'importance de la remise en question des habitudes. Dans le conte, dont l'intrigue a lieu aux Pays-Bas, cela prend la forme d'une interrogation sur les images stéréotypées²⁰³. Les stéréotypes offrent une manière efficace d'aborder le monde et peuvent bien fonctionner sur scène, car ils sont reconnaissables. Le conte fait référence à une habitude dont il se distancie ensuite en partie (« nous vous prions bien humblement de nous permettre de vous présenter comme deux *exceptions* les deux héros de ce conte, le docteur Johan Miereveld et sa jeune femme Andrine, personnages en chair et en os et ayant même un cœur, pour leur malheur²⁰⁴ »). La voix du narrateur qui accompagne l'entrée sur scène des personnages remplit la fonction d'une didascalie. Le texte commence par les détails du décor pour faire la transition vers les personnages. Comme les assortir demande du travail et du savoir-faire, le metteur en scène est valorisé. L'association étroite du décor et des personnages peut anticiper l'animation de la main, d'abord mentionnée comme élément de décoration sur le bureau avant de devenir l'acteur principal du conte. La voix du narrateur accompagne également l'exploration de la pièce où s'installe une ambiance lugubre :

Dans le clair-obscur d'une encoignure, une horloge fait entendre son tic-tac monotone, et sa fusée, qui se dévide en ce moment avec un grincement de rouet d'arquebuse, annonce le tintement d'une heure que le timbre ne sonne pas. Les aiguilles marquent minuit. La flamme du foyer éclaire assez les objets dont nous venons de parler, pour nous permettre de les inventorier en détail.

Commençons par le portrait : le personnage qu'il représente a de quarante-cinq à cinquante ans ; ses traits sont à la fois énergiques et bons ; le nez droit et le menton saillant indiquent une grande volonté, et les prunelles d'un brun orangé brillent de cet éclat transparent que l'on admire tant dans les portraits de Rembrandt²⁰⁵.

L'expression « en ce moment » met le narrateur dans le rôle du metteur en scène assistant à une répétition pendant laquelle il observe attentivement le décor pour créer l'effet souhaité. Un

dans ces livrets, sont étudiées par Sylviane Robardey-Eppstein dans son article « La Jérusalem délivrée au Cirque-Olympique (1836) : le manuscrit du souffleur et le spectaculaire retracé », in Martin, Roxane, et Nordera, Marina (dirs.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, op. cit. : « Si l'écriture didascalique est d'abord prospective, elle s'enveloppe d'un autre statut et d'une autre fonction une fois la brochure sortie des presses. Durant ce transit, elle subit des transformations qui dévoilent de la part des auteurs (ou peut-être de l'éditeur ?) une volonté de restitution de la mise en scène » (p. 37). Par ailleurs, Adrien Robert affirme dans la préface qu'il a écrit ce conte « sous l'impression de [la] judicieuse et cordiale critique » (Robert, Adrien, « La Main embaumée », in *Contes fantasques et fantastiques*, op. cit., p. 1) de Paul Féval, à qui le recueil est dédié. Cette formule enchevêtre étroitement un phénomène mystérieux entre sciences et croyances, la dictée spirite, et la création artistique. Le metteur en scène travaille aussi à partir d'une source et est influencé par plusieurs facteurs. Dès lors, l'enjeu de l'autorité et de la responsabilité intéresse autant le domaine de la mise en scène que les sciences du psychisme.

202 Robert, Adrien, « La Main embaumée », in *Contes fantasques et fantastiques*, op. cit., p. 8. Il pourrait s'agir d'une référence au *dramatis personae*.

203 « Demandez à un peintre de vous dessiner un Hollandais ; il y a quatre-vingts sur cent à parier qu'il vous crayonnera un bonhomme ventripotent, assis dans un fauteuil, tenant d'une main une longue pipe de terre, et caressant de l'autre la panse d'un pot de bière ou d'une bouteille de schiedam ; pour peu que votre artiste ait l'humeur plaisante, il mettra une toile d'araignée entre la pipe et le bras de son personnage », *idem*.

204 *Ibid.*, p. 9. Italiques dans l'original.

205 *Ibid.*, p. 6.

inventaire est dressé, activité savante juxtaposée à des allusions aux croyances superstitieuses (minuit) et la physiognomonie. L'inventaire apparaît dans les livrets de mise en scène, imprimés tout au long du XIX^e siècle. Ils décrivent minutieusement tous les éléments de la représentation et peuvent être accompagnés d'illustrations²⁰⁶. Le conte comprend plusieurs illustrations de taille variable qui soit se focalisent sur un objet du décor, soit situent les personnages dans l'espace et les uns par rapport aux autres. L'une des illustrations sert aussi de frontispice, anticipant l'intrigue. À première vue, elle propose une interprétation univoque des événements et corrobore l'explication surnaturelle, affirmant l'animation de la main. Néanmoins, sa composition similaire à celle du *Songe de la raison* de Goya la rend ambivalente et montre qu'elle s'engage dans la direction des activités mentales qui, dans le conte, dialoguent avec la mise en scène²⁰⁷.

Le refus d'Andrine d'accepter tous les aspects de la réalité se manifeste par son espoir qu'un monde différent est possible : malgré les dettes qu'accumule son mari au tripot, « elle l'aime toujours et elle espère²⁰⁸ ! ». Tout se passe comme si sa psyché avait compris que les événements négatifs menaçaient sa survie, et qu'il s'agissait d'élaborer un autre réel moins douloureux : « Johan, que cet événement avait vivement impressionné, la soigna si bien, et lui témoigna en même temps un repentir si sincère de sa conduite passée, que l'espérance, ce baume divin, la releva peu à peu²⁰⁹ ». Johan tente aussi de réprimer une autre vision du monde, moins flatteuse de sa personne. Il ne voit pas que Marietta ne désire que son argent, et préfère se convaincre de la nécessité de se débarrasser de son épouse : « Andrine, la femme légitime, se dressait entre eux comme un fantôme²¹⁰ ! ». Lorsque son remords tente de s'imposer, une puissance intérieure ne lui permet pas de prendre le dessus (« Une pensée sinistre traversa son cerveau qui brûlait, mais il la repoussa avec horreur²¹¹ »). L'anneau brillant à la main embaumée le fait agir comme un être qui obéit à une force qu'il ne contrôle pas : « L'attraction était irrésistible. Il bondit comme une bête de proie sur cette main inerte²¹² ». Malgré tout, la dernière image que garde Andrine de son mari est positive. La volonté de préservation de la santé physique et mentale était le motif d'action de la psyché : « Cet heureux changement surprit fort la Faculté, qui ne croit guère aux miracles et n'a pas tort. Mais Andrine disait en souriant à ses amis : "C'est la dernière cure de mon pauvre père ; le matin où la justice est venue pour mettre les scellés sur les papiers de mon mari, elle a trouvé une longue

206 « Quelques petits croquis très simples [...] illustrent les livrets de mise en scène. Mais certains d'entre eux [...] sont quelquefois agrémentés de petits dessins, véritables tableaux de maître qui reproduisent l'équivalent des maquettes de décors ou de costumes ». Gigou, Marie-Odile, « Conserver le spectacle, ou de l'utilité de la conservation des mises en scène », in Moindrot, Isabelle (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, op. cit.*, p. 48.

207 Voir Fig. 31.

208 Robert, Adrien, « La Main embaumée », in *Contes fantastiques et fantastiques, op. cit.*, p. 10.

209 *Ibid.*, p. 11.

210 *Ibid.*, p. 13.

211 *Ibid.*, p. 14. Comme sa pensée n'est d'abord pas détaillée, le texte la maintient à un niveau complexe, entre le conscient et l'inconscient. Johan se distancie encore d'une part de lui-même qui veut tuer sa propre épouse.

212 *Ibid.*, p. 16.

consultation écrite et signée par mon père²¹³ »). Andrine pense que son mari n'a pas voulu la laisser souffrir, et que son père lui avait laissé la composition du médicament. Mais il n'est pas précisé si elle croit que le père a rédigé la note avant sa mort ou si la main s'est animée. De cette manière, le conte dirige l'attention vers les conséquences psychologiques : la mise en scène orchestrée par le psychisme d'Andrine était indispensable puisque la vérité l'aurait tuée. Grâce à son père, la jeune fille peut vivre sans rancune : « “A présent que je VOIS et que je SAIS, j'affirme que ma fille Andrine ne peut être sauvée que par le traitement que je viens de prescrire, et que je lui commande expressément de suivre. Dr VAN BEYREN.” Johan, qui ne m'avait jamais parlé de cet écrit, n'a pas voulu partir en emportant ce secret, un secret qui m'a rendue à la vie²¹⁴ ». Andrine confirme qu'elle était en danger de mort, et qu'elle a agi sous l'influence d'une puissance : « Moi qui ne suis qu'une ignorante, j'ai cru, j'ai obéi, Dieu a fait le reste²¹⁵ ! ». Elle souligne sa passivité, ressemblant à une actrice soumise à la volonté du metteur en scène. La manière dont elle interprète les événements et se situe dans son monde est redevable à l'activité de son psychisme dont les mécanismes élaborent une mise en scène visant la préservation de l'intégrité physique et mentale de l'individu. Pour préserver son identité dans un monde qui la déstabilise, l'homme déploie des pouvoirs qui appellent une interrogation sur les manières dont l'homme peut porter en lui, à l'état latent, une entité puissante, mettant en danger son identité.

213 *Ibid.*, p. 26-27.

214 *Ibid.*, p. 27.

215 *Idem.*

TROISIÈME PARTIE

ÉLABORATION DE MODÈLES DU PSYCHISME

Chapitre 7

Démons intérieurs

7.1 Savoirs étonnants

Une « vision rétrograde »

Les états altérés de la conscience, et les situations défiant l'ancrage de l'individu dans un monde familier, font émerger les capacités sommeillant en lui à son insu. Les mécanismes psychologiques donnent à penser la multiplicité du moi à travers les savoirs étonnants auxquels l'être humain n'a pas accès en dehors des états seconds. Dans « Théâtre de Marionnettes » de Saintine, les créations mentales, décrites avec les discours populaires et savants, remettent en question la maîtrise de soi. Les angoisses identitaires ouvrent sur la dimension épistémologique de l'expérience singulière vécue par le narrateur qui assiste à un spectacle de marionnettes et prend plaisir à la musique jouée par un musicien à l'épinette. Pendant la représentation, un personnage se lève et part, puis tous les spectateurs sauf le narrateur l'imitent. Soudainement, le narrateur se retrouve dans son lit ; tout n'était donc qu'un rêve, mais l'air résonne encore dans sa tête. Croyant qu'il est devenu compositeur, il court chez un ami musicien afin qu'il note son air. Mais l'ami reconnaît la mélodie ; il s'agit d'un morceau composé pour le théâtre de marionnettes par Haydn, que le narrateur affirme ne jamais avoir entendu auparavant. « Que penser de cette révélation musicale, de cette vision rétrograde, où le fait et moi nous avons pu nous regarder face à face à cent ans de distance l'un de l'autre¹ ? ». Cette question, sur laquelle s'achève le conte, souligne que l'élaboration des savoirs sur le psychisme continue. Le narrateur n'a pas pu confirmer son hypothèse sur « le travail régulier de l'imagination pendant le rêve² », mais l'idée erronée qu'il s'est faite de son identité et de ses talents aboutit à la découverte d'un savoir potentiel encore inconscient.

L'endormissement du narrateur ainsi que son réveil étant implicites, le conte renvoie à la catégorie médicale des hallucinations hypnagogiques et crée des transitions problématiques entre les états de la conscience. « Court vêtus de noir, à la vénitienne, avec leur toque à plume leur dévalant sur les yeux, avec leurs aiguillettes et leurs passequilles de jais, frétilant sur leurs petites

1 Saintine, « Théâtre de Marionnettes », in *La seconde Vie*, Paris, Hachette, 1864, p. 48. Comme l'a bien vu Le Guennec, « souvent le récit s'achève sur une absence de réponse, laissant à entendre que la question n'est pas de savoir si le rêve est réel, mais de savoir ce qu'il conviendrait d'en penser ». Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient dans le récit fantastique, 1800-1900*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2002, p. 42.

2 *Ibid.*, p. 46.

jambes de carton, qu'ils étaient légers, qu'ils étaient gracieux les deux fantoccini³ ! ». L'adverbe exclamatif apparaissant deux fois, et la présence d'une structure anaphorique, sont des figures de répétition liées à la folie (troubles obsessionnels), au sommeil (rêves récurrents ou inspirés de la vie éveillée) et au monde du spectacle (faire une répétition, proposer plusieurs représentations).

Après avoir manifesté le plaisir que lui procure le spectacle, le narrateur rompt soudainement avec l'acceptation sans critique des événements du rêve : « Comment me trouvais-je ainsi installé au parterre d'un théâtre de marionnettes, où ne vont guère que les enfants, en compagnie de leurs bonnes ? Je n'en sais rien. En tout cas, je devais faire une singulière figure au milieu de ces marmots⁴ ». Tout se passe comme s'il regagnait en partie sa raison. Ce chancellement se réfère aux débats sur l'activité de la volonté et de la raison (leur affaiblissement, affirmé par Maury⁵, est contesté par Hervey de Saint-Denys), et fait allusion à la variabilité de la profondeur du sommeil. Le réel donne forme aux rêves et pose la question de l'hypermnésie⁶. Le conte repense l'épanchement du rêve dans la vie éveillée : le rêve est sur un pied d'égalité avec l'état de veille et permet d'explorer l'activité de l'esprit à travers des expressions nouvelles. Le narrateur croit faire tache parmi les enfants assistant au spectacle, mais il n'y voit « ni marmots, ni bonnes d'enfants, mais des femmes élégantes, des hommes portant l'épée et des ecclésiastiques à tournure d'évêques⁷ ». Les connaissances acquises en état de veille ne fonctionnent pas dans le rêve, ce qui met en relief les transformations survenant lors du transfert de l'un à l'autre⁸, par lesquelles ressort la continuité des vies diurne et nocturne⁹. Le conte développe ces distorsions avec la porosité des

3 *Ibid.*, p. 41. Le narrateur semble maîtriser le lexique spécialisé du monde du spectacle de marionnettes alors qu'il s'agit selon lui d'un amusement pour enfants, et que rien ne permet de conclure qu'il a assisté récemment à une représentation. Néanmoins, on pourrait argumenter qu'il s'agit d'un souvenir d'enfance ou d'un savoir rencontré dans la presse qu'il a oubliés et qui refont surface dans le rêve, hypothèse en accord avec les théories du sommeil de la seconde moitié du XIX^e siècle.

4 *Idem.*

5 Selon Maury, « [d]ans le sommeil ou le demi-sommeil, l'esprit gagne en autonomie ; coupé des informations que lui fournissent habituellement les sens, il fonctionne par automatisme. Certaines facultés, notamment la raison, s'affaiblissent, tandis que d'autres, telle la mémoire, s'hypertrophient. L'empire de la raison aboli, sous l'emprise du fonctionnement automatique de certaines de ses facultés, l'esprit du rêveur, défend Maury, fonctionne très différemment de celui de l'homme éveillé. Dans le rêve, ce dernier découvre des pans de lui-même inconnus dans l'état de conscience, et la personnalité qui se dessine en rêve est en large part étrangère à celle de l'homme éveillé. La vie éveillée et la vie en rêve sont ainsi décrites comme deux vies parallèles ». Richard, Nathalie, « Le voyage, l'archéologie, le rêve », *Sociétés & Représentations*, n° 21, 2006, p. 232.

6 Voir par exemple Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient*, *op. cit.*, p. 63.

7 Saintine, « Théâtre de Marionnettes », in *La seconde Vie*, *op. cit.*, p. 42. L'idée reçue appartient aux convictions qu'a le narrateur en état de veille, et semble avoir partie liée avec le déclin progressif des théâtres des marionnettes sous le Second Empire (Baty, Gaston, et Chavance, René, *Histoire des Marionnettes*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1959, p. 60) dont le théâtre de Nohant, animé par Maurice Sand, constitue une exception notable.

8 Alfred Maury s'est interrogé sur le rôle que jouent les assonances, comme l'explique Jacqueline Carroy dans « Observer, raconter ou ressusciter les rêves ? "Maury guillotiné" en question », *Communications*, n° 84, 2009, p. 139. Les visions nocturnes s'expliquent, selon Maury, par l'association d'idées qui se poursuivent (Carroy, Jacqueline, « L'Antiquité au cible de la science des rêves du XIX^e siècle », in Carroy, Jacqueline, et Lancel, Juliette (dirs.), *Clés des Songes et sciences des rêves de l'Antiquité à Freud*, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 142. Hervey de Saint-Denys identifie des mécanismes, comme la condensation ou le déplacement, responsables de l'aspect tordu des images oniriques. Voir James, Tony, « Les hallucinés : "rêveurs tout éveillés" – ou à moitié endormis », in Pesenti Campagnoni, Donata, et Tortonese, Paul (dirs.), *Les Arts de l'hallucination*, Paris, Sorbonne nouvelle, 2001, p. 28.

9 Adoptant une conception physiologiste des rêves, Albert Lemoine met en rapport les images oniriques et la

états animé et inanimé, ainsi que du normal et du pathologique. Les marionnettes, au carrefour du théâtre populaire, de la littérature et des arts, montrent comment l'expérience théâtrale peut être appliquée à l'écriture fantastique, de sorte que l'œuvre fonctionne comme un dispositif théâtral.

Le narrateur a l'impression que la musique anime les marionnettes¹⁰. La chorégraphie reçoit une touche fantastique, le rêve maintenant le doute sur l'identité des marionnettes dont on ne voit pas « les fils qui les faisaient agir¹¹ ». Ce sont des « personnages mécaniques¹² » dont l'automatisme évoque la folie et le sommeil. Parce qu'elle convoque l'automate, la marionnette est un moyen « de “penser la pensée”, de décrire un fonctionnement mécanique de l'esprit humain qui peut renvoyer selon les cas soit à une absence de libre arbitre et à un déterminisme¹³ ». Bien que le narrateur n'ait pas composé un nouvel air, ses opérations mentales attirent l'attention sur la puissance de la psyché. Les marionnettes possèdent une âme que le musicien « semblait tenir sous ses doigts¹⁴ ». Le musicien convoque la figure du magicien en même temps qu'il influence l'intériorité des marionnettes. L'échange entre celles-ci et le musicien brouille les frontières entre l'humain et l'objet¹⁵. En effet, les marionnettes sont plus vivantes que les spectateurs qui se lèvent lorsque le haut personnage se lève, et quittent la salle lorsque ce personnage part. L'aspect automatique de l'imitation est souligné par la récurrence de l'expression « et tout le monde¹⁶ ». Le rêve est le résultat d'une activité involontaire qui rend le rêveur double et jette le soupçon sur sa santé mentale. Le narrateur glisse ainsi vers la folie (l'air le « berçait dans un doux ravissement¹⁷ » et il se trouve dans un « état de béatitude¹⁸ »). L'envoûtement musical met l'individu dans un état singulier¹⁹. Après la disparition des marionnettes, que le narrateur ne parvient pas à expliquer, celui-ci se focalise sur le musicien. Ce sont son comportement et les particularités de l'air qu'il joue qui éveillent les soupçons sur son humanité : « Ce même air, ce même salut, ce même sourire me

constitution des organes et du cerveau dans *Du Sommeil au point de vue physiologique et psychologique* (1855).

10 « [L]’air d’épINETTE qui marquait la mesure et réglait leurs mouvements, complétait ma satisfaction ». Saintine, « Théâtre de Marionnettes », in *La seconde Vie, op. cit.*, p. 41.

11 *Ibid.*, p. 42.

12 *Idem.* Charles Nodier rapproche les marionnettes des automates dans « Fantaisies du dériseur sensé ».

13 Beauchamp, Hélène, et Garcin-Marrou, Flore, « Introduction », in Beauchamp, Hélène et al. (dirs.), *Les Scènes philosophiques de la marionnette*, Montpellier, L’entretemps, Institut international de la Marionnette, coll. « La Main qui parle », 2016, p. 18.

14 Saintine, « Théâtre de Marionnettes », in *La seconde Vie, op. cit.*, p. 43.

15 Les marionnettes montrent qu’il est possible d’ « insuffler du vivant à la matière, jusqu’à [l’]effacement de la frontière entre corps organiques et corps marionnettiques ». Beauchamp, Hélène et al. (dirs.), « Introduction », in *Marionnette, Corps-frontière*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires, corps et voix », 2016, p. 11.

16 Saintine, « Théâtre de Marionnettes », in *La seconde Vie, op. cit.*, p. 44.

17 *Ibid.*, p. 43. Le verbe « bercer » peut aussi faire référence au sommeil (le berceau, la berceuse). Didier Plassard cite Xénophon, disciple de Socrate, qui « associe dans son Banquet le spectacle des marionnettes à la folie des hommes : c’est l’absence de raison qui [...] conduit le public à ses représentations ». Plassard, Didier (éd.), *Les mains de la lumière. Anthologie des écrits sur l’art de la marionnette*, Charlesville-Mézières, Institut international de la Marionnette, coll. « La Recherche », 1996, p. 15. Platon en revanche « associe l’image de la marionnette au gouvernement de soi-même » (*idem*).

18 *Idem.*

19 Voir Longre, Jean-Pierre, *Musique et Littérature*, Paris, Lacoste, coll. « Parcours de lecture », 1994, p. 74.

portaient maintenant à penser que mon homme, tout aussi bien que les fantoccini, que Polichinelle et Pierrot, faisait partie de la troupe des marionnettes, et que son épinette et lui n'étaient qu'une seule mécanique montée pour un certain nombre d'heures²⁰ ». L'immobilité de ses traits et la régularité de la musique le rapprochent des marionnettes et des automates. Lorsque le musicien disparaît, « l'air unique, exécuté par lui, se faisait entendre encore ; et je me retrouvais chez moi, dans mon lit ; et il faisait grand jour ; et, cet air, ce n'était pas sur l'épinette qu'il résonnait maintenant, c'était dans ma tête²¹ ». La répétition de la conjonction « et » illustre la sortie progressive du rêve et véhicule l'impression que la veille s'impose par étapes, corroborant l'idée de différents degrés de conscience entre le sommeil et la veille²². Le narrateur se réjouit : « En rêvant, j'étais devenu compositeur de musique, j'avais composé une mélodie, une mélodie charmante, avec variations, moi qui ne sais pas une note²³ ! ». Il croit que le rêve lui a donné une nouvelle identité, et réinvente la légende de la sonate du diable qui thématise le songe en tant que moment créateur. Par ailleurs, l'herméneutique onirique relève autant de la médecine mentale que des croyances populaires. Toutefois, il est amené à corriger l'image qu'il s'est faite de lui-même. Il se défend : « Je ne le savais pas, je ne l'avais jamais su, je le déclare ; à peine avais-je entendu parler d'Haydn, et ses œuvres m'étaient complètement inconnues²⁴ ». Il est obligé de repenser ses théories, mais cet échec peut aiguiller vers un autre savoir qui n'a pas encore la forme d'une hypothèse clairement formulée. Son expérience nocturne recèle des savoirs qu'il reste à faire émerger. Comme le narrateur associe les marionnettes à un divertissement enfantin, son rêve pourrait s'inspirer d'un souvenir d'enfance oublié. Le rêve selon Maury fait resurgir l'enfance de l'individu qui, en outre, revient aussi à l'enfance de l'humanité en raison des croyances superstitieuses émergeant pendant l'aventure nocturne²⁵. La vie éveillée n'est pas moins mystérieuse que la vie nocturne²⁶, et le rêve

20 Saintine, « Théâtre de Marionnettes », in *La seconde Vie*, *op. cit.*, p. 45.

21 *Idem*.

22 Les étapes renvoient à un rythme, phénomène analysé par Éric Bordas dans « Et la conjonction resta tensive. Sur le *et* de relance rythmique », *Le français moderne*, n° 1, 2005. Dans « Wolf, conte fantastique », Adolphe Paban s'appuie sur la même conjonction pour structurer le temps qui passe et penser ainsi le glissement vers un état altéré de la conscience du narrateur-protagoniste. Celui-ci assiste à des événements bien étranges : le villageois Wolf est retrouvé mort, avec des traces de griffes sur son cou. Le squelette d'une jeune femme apparaît alors au héros et confesse l'assassinat du villageois, qui avait tué la jeune femme après avoir feint de l'aimer. Toutefois, le narrateur se réveille le lendemain et, en évoquant l'assassinat de Wolf, constate que personne ne comprend de quoi il est question. Les répétitions de la conjonction de coordination précèdent les moments clefs de l'intrigue et suggèrent que le héros entre de plus en plus profondément dans un état particulier, proche du rêve et de l'hallucination.

23 Saintine, « Théâtre de Marionnettes », in *La seconde Vie*, *op. cit.*, p. 46.

24 *Ibid.*, p. 47. Une certaine véhémence se dégage parce que son identité est en jeu.

25 On lira Richard, Nathalie, « Le voyage, l'archéologie, le rêve », *Sociétés & Représentations*, *op. cit.*, p. 238. Dans la seconde moitié du siècle, « [I]es rapports entre rêve et réalité, l'évocation de l'enfance et de l'enseveli, l'idée d'une accélération du temps, sont autant de questions soulevées par l'évocation conjointe du rêve et du voyage dans les récits archéologiques », *ibid.*, p. 230.

26 C'est ce que montrent les éléments oniriques se manifestant pendant l'état de veille du narrateur, notamment les coïncidences surprenantes (il a un ami musicien qui reconnaît immédiatement l'air et dispose même des partitions illustrées d'une scène que le narra a vue en rêve) ou le fait que les structures répétitives apparaissent au-delà du rêve (« je poussai un cri, cri de surprise et de stupéfaction » ; Saintine, « Théâtre de Marionnettes », in *La seconde Vie*, *op. cit.*, p. 47). L'éveil n'apporte pas la sécurité et la sérénité, au contraire. Le narrateur décrit son ami comme un personnage « dont la tête est une bibliothèque musicale au complet » (*ibid.*, p. 46), rapprochant ainsi les statuts

apporte un éclairage sur le fonctionnement de la psyché pendant l'état de veille : des événements oubliés persistent à l'état latent. Le narrateur est blessé dans son orgueil ; or les marionnettes, créées par l'homme à son image, font ressortir cet orgueil prométhéen de l'homme qui se fait Dieu²⁷. Par ailleurs, depuis l'Antiquité, le théâtre transmet les mythes. Le théâtre de marionnettes et le rêve renvoient le narrateur à son intériorité (« le spectateur est invité non plus à regarder les marionnettes mais à écouter et à contempler une matière qui semble se développer d'elle-même²⁸ »). Ce sont deux spectacles qui fonctionnent comme des outils d'élaboration de connaissances des capacités mentales se répercutant sur la conception de l'identité humaine, et pensant « ce qu'il y a en nous d' "autre" que l'humain²⁹ ». Vu que le narrateur a oublié la majorité de la mélodie en arrivant chez son ami, les possibilités d'invention offertes par le rêve sont ambiguës. Plutôt qu'un compositeur, le narrateur porte en lui un démon qui le fait douter de ses anciennes certitudes. Dès lors, la question de la source des connaissances de l'homme se pose.

L'inné, l'acquis et l'héritage

Le rêveur apparaît à la fois comme un être supérieur et comme un malade mental. Le rêve dans le fantastique reste attaché aux superstitions et développe les théories savantes en repensant les deux car les œuvres veulent faire émerger des nouvelles pistes sur l'élaboration de savoirs sur l'homme. Ainsi sont véhiculées des interrogations existentielles sur la psyché à travers l'invention d'expressions spécifiques de l'interconnexion des composantes innées et apprises du savoir. L'intrication forte de l'inné et de l'acquis fait du rêve une interface problématisant les connaissances dans une réalité monstrueuse. Sous le Second Empire, les théories de l'évolution et de l'hérédité donnent une forme spécifique au débat sur la genèse du savoir. Darwin théorise l'hérédité des caractères acquis et inspire Morel qui, se fondant sur sa théorie, formule ses propres hypothèses³⁰.

d'animé et d'inanimé. Le paradoxe qui étonne le narrateur consiste justement en ce que les caractéristiques du rêve semblent pouvoir être prouvées par des indices dans le monde réel ou, autrement dit, que la vie éveillée confère aux événements du rêve son caractère énigmatique : « [C]et air, je l'ai entendu exécuter par Haydn en personne, vers la seconde moitié du dix-huitième siècle » (*ibid.*, p. 48). Le rêve semble avoir montré au narrateur une scène du passé, ou le souvenir d'un individu ayant vécu aux temps du musicien Haydn. L'étrangeté du rêve éclate à l'état de veille : à l'intérieur du rêve, le rapprochement de deux époques différentes n'a rien d'étonnant, mais si les conséquences de ce fait se font remarquer dans la vie éveillée, c'est angoissant.

27 Voir Baty, Gaston, et Chavance, René, *Histoire des Marionnettes*, *op. cit.*, p. 5.

28 Beauchamp, Hélène et al. (dirs.), « Introduction », in *Marionnette, Corps-frontière*, *op. cit.*, p. 12.

29 Beauchamp, Hélène, et Garcin-Marrou, Flore, « Introduction », in Beauchamp, Hélène et al. (dirs.), *Les Scènes philosophiques de la marionnette*, *op. cit.*, p. 12. Les auteures précisent que « [l]a marionnette sans conscience incarne des conceptions existentielles ou théologiques qui, toutes, ont à voir avec un examen critique de la conscience. [...] C'est alors la nature même de notre psyché que la marionnette peut nous aider à penser », *ibid.*, p. 18.

30 À la fin des années 1860, Francis Galton stipule l'innéité des capacités intellectuelles qui lui permet de formuler le fondement de l'eugénisme et de concevoir la possibilité de l'accélération de l'évolution intellectuelle humaine par la sélection. La dichotomie des capacités innées et acquises se maintient jusqu'à la fin du siècle, comme le confirme André Pichot : « Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, on distinguait les caractères hérités par l'individu et ceux

« Le Rêve de mon cousin Elof » d'Erckmann-Chatrion se focalise sur la façon dont le savoir étonnant que possède le protagoniste agit sur lui, son entourage, et sa perception du monde. Depuis son enfance, Elof est hanté pendant son sommeil de l'image affreuse d'un mort aux yeux et à la bouche ouverts. Un jour, il interroge une baronne, qui a déjà vu beaucoup de morts, sur l'aspect de ceux-ci, et elle confirme qu'ils ont tous les yeux et la bouche ouverts. Ce savoir, que personne ne lui a appris, l'agite. Avec son cousin Christian, archiviste, ils fouillent les documents judiciaires de l'an 1800 et, sur un signal d'Elof, Christian s'arrête à l'affaire criminelle de Philippe Gilger, accusé d'avoir tué le meunier Pierre Ringel. Elof est cependant convaincu de l'innocence de Gilger, et raconte à son cousin ce qui s'est réellement passé : Gilger et sa bande de voleurs ont effectivement cambriolé le moulin, mais Gilger a pu s'enfuir par le fleuve. Lorsqu'il a voulu se sauver sur la rive, son gendre Hans, mû par des intentions égoïstes, l'a abattu et fait disparaître le cadavre. Elof se rend sur le terrain, où tout correspond à ses visions nocturnes. Le gendre manifeste un comportement suspect, mais sans preuves, Elof ne peut pas dénoncer le coupable aux autorités.

Elof est un personnage ambivalent dont l'apparence reflète son inscription simultanée dans les mondes diurne et nocturne : « Kasper Elof Imant appartient au tempérament mélancolique... ce qui signifie, en d'autres termes, qu'il a le foie gros, la taille mince, les cheveux bruns tirant sur le noir, le regard vif, le nez long et légèrement crochu, les joues sèches, fouettées de quelques fils rouges, les lèvres vermeilles, les dents blanches, le menton avancé et l'échine maigre³¹ ». Son apparence suggère qu'il est habité par le savoir sur la vie d'un autre, et manifeste sa prédisposition à la possession d'un tel savoir, car il paraît double, réunissant des traits positifs et négatifs³². Elof tombe régulièrement dans des états proches du sommeil, comme s'il circulait entre deux niveaux de la conscience. Pendant ses absences, « ses yeux perçants prenaient alors une expression abattue, et les plus jolies filles de la ville le plaignaient de son infortune [...] Elles lui supposaient une maladie quelconque, et voulaient l'en guérir³³ ». Le passage entre les mondes diurne et nocturne traduit son instabilité psychique. Les allusions au dérangement mental éclatent lorsque le savoir de son rêve se

qu'il avait acquis lui-même en ce que, contrairement aux seconds, les premiers figuraient déjà chez ses parents ». Pichot, André, « Hérité et évolution (l'inné et l'acquis en biologie) », *Esprit*, n° 222, 1996, p. 8. Sous le Second Empire, l'hérité des caractères acquis par les individus inspire de nombreuses réflexions et mises en rapport avec des concepts perçus comme voisins, comme dans *Des Idées innées, de la mémoire et de l'instinct* par Jacques Boucher de Perthes (1867).

31 Erckmann-Chatrion, « Le Rêve de mon cousin Elof » [1859], in *Contes et Romans nationaux et populaires*, éd. Jean-Jacques Pauvert, tome 13, Paris, Pauvert, 1990, p. 369. Le héros porte deux prénoms et réunit deux identités dont l'une est malade et répugnante, et l'autre inspire confiance. Le narrateur propose son portrait inspiré de la phrénologie selon laquelle les facultés intellectuelles et les qualités morales sont innées.

32 De plus, Elof a toujours été d'un naturel calme et rêveur (c'est-à-dire partiellement coupé de la réalité) et, grâce à son cousin, il a accès à la bibliothèque où se trouvent les archives. La prédisposition conteste l'exclusivité mutuelle de l'inné et de l'acquis et le déterminisme que semble impliquer le premier. Mais comme elle fonctionne aussi dans une logique populaire (une mort violente prédispose à la revenance), le conte rapproche les conceptions scientifiques et superstitieuses.

33 Erckmann-Chatrion, « Le Rêve de mon cousin Elof » [1859], in *Contes et Romans nationaux et populaires*, op. cit. p. 369. Dans la description de son affliction se confondent le poids psychologique et le poids réel par l'allusion à son dos courbé que le narrateur fait ailleurs. La guérison par le mariage relève autant des cultures populaires que du discours médical.

révèle juste³⁴. Il est focalisé sur ce sujet, ce qui évoque une obsession morbide. Son nom contient l'anagramme « folie ». Quoique Christian nie tout rapport des visions avec le décès de la mère d'Elof (« Notez bien que mon cousin Elof n'avait pas six ans à la mort de sa mère, et qu'il touchait alors à la trentaine³⁵ »), cette possibilité n'est pas entièrement écartée, car Elof se dit obsédé depuis vingt-cinq ans³⁶. Christian ressemble à Elof en plusieurs points : les deux peinent à comprendre leur intériorité (« Je ne sais pourquoi, mais en regagnant mon logis, rue des Capucins, je me sentis frissonner³⁷ ») et ne connaissent pas l'origine de leur tourment. Christian éprouve une angoisse vague : « Avant de me coucher, chose extraordinaire, je regardai sous mon lit. Il me semblait qu'un péril imminent me menaçait ; je ne savais ce que cela pouvait être, mais toute la nuit des visions bizarres me traversèrent l'esprit. Je m'éveillai plusieurs fois³⁸ ». Il cherche à vérifier son intuition, qui paraît mélanger les données innées et acquises. La même volonté anime Elof. L'urgence soudaine de savoir ne vient pas de l'actualité de l'affaire criminelle, mais de sa portée ontologique : comprendre comment les images nocturnes et la vie diurne fonctionnent ensemble est lié à l'identité d'Elof, qui est autant la marionnette d'une puissance surnaturelle du passé, comme le suggère son premier prénom³⁹, qu'un intermédiaire privilégié.

C'est l'impatience d'Elof qui intrigue son cousin ; la surexcitation de sa curiosité renvoie à un état d'esprit particulier et problématise les obstacles au savoir. La bibliothèque abritant les archives cristallise ces obstacles par son aspect lugubre et par son inaccessibilité (elle est située hors de la ville et fermée toute l'année), soulignant d'une part que le passé ne s'intègre pas facilement dans le présent (l'origine du bâtiment remonte à Charlemagne), et d'autre part que l'accès au savoir passe par la confrontation à des éléments folkloriques et légendaires. L'atmosphère gothique

34 Elof, assis dans l'embrasement d'une fenêtre, le cou tendu, paraissait fort attentif. Tout à coup, profitant d'un silence, il se prit à demander :

– Madame la baronne a vu sans doute mourir beaucoup de monde, dans ses pieuses visites, depuis quinze ans ?

L'accent, le regard, l'attitude d'Elof stupéfièrent tous les assistants ; moi-même, je lui trouvai quelque chose de fort bizarre.

– Beaucoup, monsieur, répondit la baronne, dont les joues avaient pris une teinte animée.

– Et, fit Elof, tous ces morts avaient les yeux ouverts ?

– Tous, dit la baronne.

– Et la bouche aussi, madame ?

– Oui, c'est vrai, la bouche aussi.

– Je le savais ! dit Elof en inclinant le front, je le savais !

Puis il retomba dans ses rêveries habituelles, *ibid.*, p. 370.

35 *Ibid.*, p. 369.

36 *Ibid.*, p. 375. Selon Christian, ce dont on ne se souvient pas ne peut pas laisser de traces dans la psyché. Néanmoins, le conte montre que ce qui a été oublié (l'affaire criminelle datant du début du siècle) peut refaire surface et gagner en importance. De plus, la mère d'Elof est la tante du narrateur qui pourrait donc lui aussi avoir souffert de son décès sans s'en souvenir.

37 *Ibid.*, p. 371.

38 *Idem.* La figure folklorique du cauchemar est présente par la recherche d'un être palpable et maléfique. Son travail d'archiviste le fait également circuler entre les mondes du passé et du présent, et l'inscrit dans le fantastique, car c'est aussi le métier de Lindhorst du *Vase d'or* d'Hoffmann.

39 Kasper en allemand signifie guignol. Pour Noëlle Benhamou, Elof est « [p]oussé sans doute par la victime mais aussi par le meurtrier présumé, guillotiné, dont l'âme n'a pu trouver le repos ». Benhamou, Noëlle, « La peur dans l'œuvre d'Eckmann-Chatrion : du folklore au fantastique », *Romanica Silesiana*, n° 11, 2016, p. 45.

annonce une menace ; les cousins ressemblent à « l'apparition fantastique de Merlin et du petit bonhomme de Liège, fouillant leur grimoire⁴⁰ ». Cette association renvoie aussi à un savoir, fondé sur les représentations stéréotypées, appliqué au présent. La matière de Bretagne maintient une importance pour appréhender les situations empreintes d'ambiguïté. Au moment où les personnages s'intéressent aux connaissances officielles dans les documents administratifs, le savoir mystérieux du grimoire est mis sur le devant de la scène. La circulation du légendaire de son contexte originel vers l'interconnexion du folklore et de la folie dans le rêve pose la question des savoirs inouïs, refusant l'opposition inné/acquis (« toutes mes suppositions sont vérifiées... Christian, tu vas apprendre des choses qui te feront dresser les cheveux sur la tête⁴¹... »). Néanmoins, tout ce qui est certain est que sa version des événements ne coïncide pas avec le savoir officiel. Dans les archives se manifestent aussi le folklore et le légendaire : les toponymes (Hundsbad, Schweinscheid, Meisenheim) suggèrent un certain déterminisme relevant autant de la médecine que des superstitions⁴², et la bande de Gilger rappelle celle du Schinderhannes (brigand allemand qui atteint un statut mythique). Les archives ne retiennent pas la dimension interpersonnelle (la relation du beau-père à son gendre) et ne prennent pas en compte l'intériorité. Le savoir étonnant d'Elof permet de s'y intéresser.

La tension entre la source obscure du savoir et la ferme conviction d'Elof fait que celui-ci et son cousin deviennent étrangers à eux-mêmes. Le savoir les éloigne de leur moi tel qu'ils le concevaient avant la confrontation avec le passé. « Elof devint pâle comme la mort... ses yeux brillèrent, il pencha légèrement la tête, et l'on eût dit qu'il écoutait... Moi, j'avais peur⁴³ ! ». Sa pâleur rapproche Elof des morts Gilger et Ringel, de sorte que Christian, qui a pris peur de lui-même⁴⁴, ne semble plus le reconnaître. Ainsi, le rêve semble renvoyer au refoulement historique et officiel du coup d'État, crime qui ne cesse de hanter les écrivains, notamment le duo républicain. À

40 Erckmann-Chatrion, « Le Rêve de mon cousin Elof » [1859], in *Contes et Romans nationaux et populaires*, op. cit. p. 373.

41 *Ibid.*, p. 374-375. Ses suppositions vérifiées accèdent pour lui au statut de savoir.

42 « Hund », « Schwein » et « Meise » désignent le chien, le cochon et la mésange. « Croyances et légendes transmises par la tradition orale évoquent les revenants mais aussi la transformation d'hommes en animaux. Adeptes à la fois de la physiognomonie et de la métempsycose, Émile Erckmann a établi une grande partie de sa poétique du fantastique sur la description zoomorphe de ses héros [...]. Les narrateurs sous-entendent que ces ressemblances sont des traces de leur existence antérieure ». Benhamou, Noëlle, « La peur dans l'œuvre d'Erckmann-Chatrion : du folklore au fantastique », *Romanica Silesiana*, op. cit., p. 46. Par ailleurs, le patronyme du meunier, « Ringel », fait référence à la queue en tire-bouchon du cochon (« Ringelschwanz » en allemand). Alors que les villes où sévissent Gilger et sa bande permettent de penser leur avilissement dans une logique s'inspirant de Darwin autant que des superstitions, le rapprochement des animaux de Ringel par son patronyme souligne son ambivalence. Il n'est pas entièrement innocent parce qu'il ne cherche pas à avoir une bonne relation avec son gendre, mais il est surtout la victime de celui-ci. Voilà pourquoi un autre animal est convoqué pour faire comprendre les implications positives de ce rapprochement : « Et comme sa vue acquérait, par la peur, toute l'acuité de celle du chat dans les ténèbres, il aperçut également un grand levier passé entre les barreaux... ». Erckmann-Chatrion, « Le Rêve de mon cousin Elof » [1859], in *Contes et Romans nationaux et populaires*, op. cit., p. 376. Son patronyme prédispose Ringel à la métamorphose améliorant sa vue, ce qui lui permet de savoir que la bande de Gilger est devant sa porte.

43 Erckmann-Chatrion, « Le Rêve de mon cousin Elof » [1859], in *Contes et Romans nationaux et populaires*, op. cit., p. 376.

44 « Le son de ma propre voix, répété par la voûte, me faisait éprouver de vagues terreurs », *ibid.*, p. 373.

mesure que l'affaire criminelle paraît s'éclaircir, les signes (typographiques) de la peur, de l'étonnement et du tourment intérieur s'accumulent :

Avant tout, il est bon de te dire que je n'ai jamais vu de morts... Rien que l'idée d'aller en voir m'épouvante... Je n'ai vu qu'un mort... un seul... *en rêve*... dès ma plus tendre enfance... Ce mort, échoué dans les roseaux, avait la bouche ouverte et les yeux aussi... Il me semble toujours le voir... la face pâle, ses grands yeux bleuâtres tournés vers le ciel... le corps battu par les flots, s'agitant doucement... les bras roides, étendus sur la vase où rampent mille insectes immondes, des écrevisses, des grenouilles, tandis qu'au-dessus, les grandes feuilles effilées d'un vieux saule se balancent au souffle de la brise. Je vois ce cadavre nu, abandonné⁴⁵ !

Christian ne saisit pas tout de suite le potentiel du rêve : « Mais, Elof, tout ceci n'est qu'un rêve. – Un rêve ! Pourtant, Christian, tu le vois, mon rêve ne m'avait pas trompé. Les morts ont les yeux ouverts... et la bouche aussi ! Personne ne me l'avait appris⁴⁶... ». L'apprentissage explicitement exclu, l'innéité mise à mal, ce savoir a pourtant des aspects renvoyant à ce paradigme (le travail d'enquête à l'acquis, la prédisposition à l'inné) tout en le dépassant. Quand Elof demande « Que sais-je, moi⁴⁷ ? », il se réfère à l'ensemble de ses expériences. Le savoir n'apporte pas de sérénité ; c'est un fardeau déstabilisant l'identité. Celle de Gilger sera à jamais partiellement fautive selon les savoirs officiels. La transmission d'erreurs ne peut pas être empêchée, mais il est possible de proposer un témoignage qui s'écarte des sources officielles. Possédé par une puissance qui, telle une souffleuse, lui fournit des informations, Elof paraît dialoguer avec les morts et élaborer ainsi un savoir nouveau : « [M]algré ma répugnance instinctive, presque invincible, je me dirigeai vers le moulin. J'y entrai, espérant que la vue de l'intérieur dissiperait de vaines illusions⁴⁸... ». Il doute de sa santé mentale et se trouve dans un état entre la domination et le libre arbitre. L'instinct renvoie à la part d'animalité en l'homme. Il ne suffit pas de commencer par la naissance d'un être humain afin de comprendre son intériorité : le conte fait ressortir l'importance des événements qui se sont déroulés avant la naissance d'Elof (« à l'époque où ces faits se passèrent, je ne vivais pas encore⁴⁹ »).

Les processus psychiques sont influencés par ce qui dépasse sa propre vie. Le monde se présente en fonction du savoir que l'on a sur lui. Ainsi se rapprochent la folie et le savoir : « Si j'allais raconter mon rêve au vieux procureur Mathias Hertzberg, il me rirait au nez... Peut-être

45 *Ibid.*, p. 378. Italiques dans l'original. Le discours haché d'Elof traduit son affliction. Les images effroyables, évoquant la peur de la revenance à cause de l'absence d'un enterrement chrétien, perdurent jusqu'à l'état de veille. Par les italiques, le rêve reçoit une importance particulière et dépasse ses propres bornes ; les bouts de phrase se raccourcissent jusqu'à l'apparition du terme, puis se rallongent, comme si la tension intérieure augmentait, puis baissait, une fois le mot prononcé. Le lien étroit entre le rêve et l'enfance s'inspire du discours savant de l'époque (par exemple dans les travaux d'Alfred Maury), mais les rêves d'Elof ont commencé dès l'enfance. Elof écarte le souvenir personnel, chronologiquement impossible ; ainsi, les savoirs savants rencontrent leurs limites. Le conte montre que la vue d'un mort confère du savoir, en ce sens qu'il s'agit d'un spectacle édifiant, ce qu'il est possible de transposer sur le plan fantastique. C'est aussi Maury qui prétend avoir rêvé de la guillotine ; à la fin de son récit, Elof s'écrie : « Oui, Hans a tué son beau-père... j'en suis sûr... je l'affirmerais sous le couteau de la guillotine ! », *ibid.*, p. 380.

46 *Idem.*

47 *Ibid.*, p. 379.

48 *Idem.*

49 *Idem.*

même me ferait-il arrêter et conduire dans une maison de fous... Qu'est-ce qu'un rêve pour les gens raisonnables !... Une divagation de l'esprit pendant le sommeil... rien... moins que rien⁵⁰ ! ». La raison et la déraison sont deux modalités d'adaptation au phénomène fantastique qui naît par le mystère des origines. Le rêve d'Elof ne transforme pas la réalité, mais le regard sur celle-ci. Pour aborder le monde, il faut utiliser les opérations instinctives et acquérir des connaissances ; l'intrication des dispositions innées et de l'apprentissage permet d'explorer le psychisme.

Rencontres et confrontations

L'affaire criminelle dans le fantastique met au jour des connaissances sur son déroulement et sur la santé mentale du coupable. Les enjeux épistémologiques et déontologiques s'articulent à la volonté de sonder les opérations mentales dans « Le Botaniste » de Paul de Marbel. Après avoir exposé sa conception de la psyché, selon laquelle la raison n'est jamais défaillante⁵¹, le narrateur raconte l'incident à l'origine de cette conviction. Dans un asile de fous, il a rencontré un botaniste : passionné par l'étude des plantes, celui-ci pensait qu'elles communiquaient entre elles par des sons, qu'il fallait capter et déchiffrer. Il a construit un appareil avec lequel il a écouté, puis transcrit et traduit le chant des fleurs de citrouille. Mais un voisin a écrasé les fleurs par mégarde ; le botaniste l'a tué dans un accès de rage avec son appareil brisé. Les autorités l'ont alors déclaré fou.

La raison est un outil infailible, mais d'autres processus intellectuels font qu'un mauvais point de départ se cristallise, à partir duquel se lancent des mécanismes qui aboutissent à des résultats faux. Elle apparaît comme un outil quasi divin dont la folie est l'une des manifestations. L'opposition du savoir et de son absence fait place à une conception plus nuancée, où l'ignorance partielle, le doute et le déni constituent différents aspects du savoir. Son élaboration est conditionnée par l'homme ; quand bien même celui-ci tente de respecter la scientificité et la représentativité⁵², il est incapable de mettre en place les bonnes conditions qui les garantissent. Il ne

50 *Ibid.*, p. 380.

51 « L'homme, si fier à juste titre de sa raison, semble cependant en maintes circonstances en ignorer l'étendue ; chaque jour, il en méconnaît la puissance ; à chaque instant, il rejette ses affirmations, il doute de ses lumières ou de sa compétence ; de sorte que, bien loin de parler sans cesse de l'orgueil humain, de reprocher à l'homme sa présomption inconsidérée, il serait plus juste et surtout plus profitable pour lui, de lui reprocher sa timidité et ses inconséquences ; de lui apprendre que la raison n'a rien en elle de contingent, de périssable, qu'elle est une, qu'elle est absolue, que ses procédés sont infailliblement justes, que ses conclusions sont certaines ». Marbel, Paul de, « Le Botaniste » [?], in *Recueil des contes fantastiques*, Montpellier, Dumas, 1860, p. 93-94. La théorie du narrateur fait écho au procédé du raisonnement par l'absurde. À partir de prémisses fausses et de raisonnements justes, l'homme aboutit à des conclusions fausses. Le botaniste est persuadé que les sons existent et, ne remettant pas en question son intuition, construit sa réflexion sur cette conviction.

52 « Depuis plusieurs années, de sérieuses études ont été faites sur la folie, des observations pleines d'intérêt ont été consciencieusement recueillies dans les diverses maisons de santé établies tant en France qu'à l'étranger, et ces observations, faites sans aucune idée préconçue, tendent de plus en plus à prouver que, dans l'hallucination et la folie, à quelque degré que ce soit, la raison n'est en rien altérée, qu'elle procède toujours avec la même rigueur que dans la santé parfaite ; que les sensations seules et le point de départ, en général, sont erronés ; mais que ce point de départ étant donné, toutes les opérations de la logique sont exactes et les déductions rigoureuses ; enfin, que c'est à un défaut dans les organes de nos sensations, et non à un affaiblissement de la raison qu'est due la folie »,

peut pas atteindre des vérités absolues, mais les affrontements sont porteurs de potentialités herméneutiques. L'accès au savoir et son élaboration sont problématisés par les sens humains imparfaits. Le conte s'intéresse dès lors aux conditions d'émergence, à la formulation et aux interactions des connaissances sur l'attitude de l'homme envers son monde et lui-même. Il pointe les différences parmi les croyances, les connaissances et les savoirs dont disposent les individus et souligne la mobilité des statuts.

La connaissance comporte une dimension introspective, en ce qu'elle désigne aussi la « conscience que chacun a de sa propre existence⁵³ ». La croyance en la psyché exceptionnelle et malade de l'artiste, que le discours médical tente de démontrer, transparait dans la passion pour la botanique aux allures pathologiques : le personnage est « complètement absorbé par son observation⁵⁴ ». Il veut « suivre à chaque instant [le] développement et les merveilles de [l']existence intime⁵⁵ » de la plante. Le botaniste, qui se peint en martyr de la science, a mené des réflexions sur les objectifs de la science botanique et ses méthodes de travail⁵⁶. Son imagination interfère avec l'activité savante. La botanique a amené le personnage à découvrir une nouvelle facette de son identité, à savoir celle d'écrivain. La poésie et le fantastique deviennent des modes d'appréhension du réel. L'œuvre reprend à son compte la poésie scientifique qui, comme les vulgarisations, connaît un essor pendant le Second Empire⁵⁷. En rendant le savoir séduisant, la poésie peut devenir un mode d'expression moderne, car elle porte une attention toute particulière à l'actualité, se réapproprie les procédures scientifiques et les inventions technologiques, renouvelle le langage poétique et bouleverse les normes esthétiques. La porosité des genres poétique et fantastique apparaît dans leur « dynamique commune⁵⁸ ». Ils changent le regard sur le réel en

ibid., p. 95-96. Le narrateur s'attache à rendre les études crédibles et à corroborer leurs résultats, mais l'insuffisance du corps humain toujours impliqué dans la recherche, est un obstacle. La condition humaine est une cause de la folie. Le lexique scientifique rend la raison et son fonctionnement à la fois compréhensibles, car la raison est intégrée dans un système cohérent dans lequel elle peut être appréhendée, et énigmatiques, voire dangereuses, puisque le travail de la raison ne peut pas être arrêté ou dirigé : il est implacable et se déclenche sur le fond d'idées et de conceptions fausses. Ainsi, l'observation implique le sens de la vue, or si les sens ont des défauts, on peut douter des résultats de l'étude. Les savants enquêtant sur les fous sont soumis aux mêmes limitations que leurs sujets d'étude.

53 Cnrtl. Le conte explore plusieurs significations du terme de « connaissance », notamment celles de « [r]apports sexuels entre un homme et une femme » (*ibid.*, l'histoire d'amour des fleurs se fonde sur leurs organes de reproduction mâle et femelle, connus en botanique), d' « [e]xpérience des relations humaines » (*ibid.*) et de « [c]omptence d'un juge, d'un tribunal » (*ibid.*, le botaniste doit se défendre devant un juge).

54 Marbel, Paul de, « Le Botaniste » [?], in *Recueil des contes fantastiques*, *op. cit.*, p. 98.

55 *Ibid.*, p. 99.

56 « D'ailleurs, il y a là encore bien des études à faire, bien des observations sérieuses à enregistrer ; dans cette herbe, que les agriculteurs rejettent avec tant de soin, il y a tout un monde, et bien peu de botanistes, même les plus distingués, tout occupés qu'ils sont de vues d'ensemble et de systèmes, se donnent la peine de chercher à percer le mystère », *ibid.*, p. 98-99.

57 Voir Louâpre, Muriel, « La poésie scientifique : autopsie d'un genre », in Louâpre et al. (éds.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin, Epistémocritique*, 2014. Source numérique : <https://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/POESIESCIENTIFIQUE.pdf>. Ce genre désigne « des textes dont la science était l'objet, qu'elle constitue un savoir à divulguer ou un point d'appui pour l'inspiration poétique, poésie savante ou poésie de la science », *ibid.*, p. 23.

58 Viegnès, Michel, *L'envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, Grenoble, Presses universitaires, coll. « Bibliothèque de l'imaginaire », 2006, p. 9.

remettant en question les habitudes de pensée pour aborder les mystères du monde par des connexions inouïes. Le héros du conte aime les fleurs « instinctivement⁵⁹ », ce qui le rapproche du règne des animaux avec lequel le monde végétal, selon lui, a des affinités étroites. Au fur et à mesure s'accumulent les allusions à une ressemblance entre le botaniste et les fleurs. Il critique l'échelle des êtres et veut « laisser [ceux qui le prennent pour fou] à leur erreur, à leur science superficielle et bâtarde, à leurs querelles sur des mots, à leurs découvertes sans valeur fondées sur des observations sans consistance⁶⁰ ». Sa position marginale et ses longues veilles rendent la folie probable. Le botaniste est « parvenu à distinguer d'abord dans la plante l'individu⁶¹ », la fleur étant habitée de sujets « qu'il s'agit d'observer et d'isoler⁶² ». La plante n'est pas une altérité radicale ; elle participe à la construction identitaire du héros. « Je me demandai pourquoi les plantes, que je reconnaissais si comparables aux animaux, quant à la perfection de leurs organes, n'auraient pas comme eux la faculté de communiquer au moyen de sons, de cris ou de langages⁶³ », dit-il. La fleur est humanisée, et son comportement interprété à partir de concepts humains. Ainsi, l'homme perd son originalité au sein de la nature.

Les fleurs s'expriment tantôt dans une prose véhiculant des effets de poésie, tantôt en vers sous forme de chant⁶⁴ ou de cantique. Que les fleurs utilisent des expressions « fleuries » paraît cohérent et renvoie aux mécanismes imperturbables de la raison ; le langage amoureux des fleurs relève du folklore. Les premiers mots de la première fleur manifestent une poéticité frôlant l'exubérance : « Quel doux frémissement m'a saisie tout à coup ! Quel trouble dans tout mon être, quelle émotion subite ! Est-ce l'heure de la délivrance, ai-je rompu les liens étroits qui m'empêchaient d'être heureuse⁶⁵ ? ». Les demandes réitérées qu'une sensation agréable revienne ou ne parte pas assument la fonction de refrain. La répétition, « rouage majeur du mécanisme poétique⁶⁶ », permet de situer la poésie fantastique entre les pratiques magiques et la folie⁶⁷, car elle évoque aussi bien l'incantation que l'obsession. En apprenant le langage des fleurs, le personnage appartient en partie à une autre communauté. À ce titre, le langage est un marqueur d'identité, et la science botanique ainsi que la linguistique interviennent dans la construction identitaire. La linguistique utilisant l'imaginaire botanique (l'arbre et ses branches représentent l'évolution des langues, leurs liens de parenté et les influences mutuelles ; les langues sont conçues comme des

59 Marbel, Paul de, « Le Botaniste » [?], in *Recueil des contes fantastiques, op. cit.*, p. 100.

60 *Ibid.*, p. 101.

61 *Idem.*

62 *Ibid.*, p. 102.

63 *Idem.* Mais la voix « est une faculté strictement humaine [... parce que] les animaux n'ont pas de "voix" articulée ». Viegnes, Michel, *L'envoûtante étrangeté, op. cit.*, p. 236.

64 La première prise de parole de la fleur s'intitule « Le chant du réveil » (*ibid.*, p. 109) ; les autres passages ne portent pas de titre.

65 *Idem.* Faire parler des fleurs est un lieu commun de la poésie romantique que le conte réinvente.

66 Viegnes, Michel, *L'envoûtante étrangeté, op. cit.*, p. 300.

67 Voir *ibid.*, p. 301. Les effets de répétition deviennent des effets de sens, aiguillant le lecteur vers un état particulier de la conscience du héros.

plantes en termes de croissance), les sciences, la poésie et la psyché interagissent. Sa découverte semble répondre à un besoin intime et éviter la confrontation à l'échec qui, pourtant, est aussi constitutif du savoir. Les préoccupations intimes du botaniste émergent dans les discussions des fleurs portant souvent sur la solitude ou la peur de celle-ci. Les connaissances des fleurs correspondent à celles que possède le botaniste. Le conte s'interroge sur la possibilité de l'homme sans savoir et du savoir sans l'homme : l'intelligence des fleurs, exprimée par la poésie, est confrontée à la connaissance inconsciente du botaniste de son tourment intérieur, ainsi qu'au refus de transmission de certaines connaissances. Qui plus est, les fleurs créent des « récits⁶⁸ » et des « causeries⁶⁹ ». Elles sont capables d'identifier des objets et s'appellent par les noms que le botaniste leur a donnés. Leurs noms les humanisent, mais s'inspirent du nom latin de la plante (une citrouille) sur laquelle elles poussent : Zucca et Pepo. En sciences, « nommer, c'est placer l'objet – quel que soit son statut ontologique – dans la lumière de la connaissance. L'acte de nomination est un acte presque violent, une prise de possession, une annexion à l'empire épistémique⁷⁰ ». Il s'agit aussi de « l'une des opérations essentielles du sacré⁷¹ ». L'attribution du nom rapproche les cultures savantes et populaires ainsi que les règnes végétal et humain.

Les fleurs expriment l'effet bienfaisant de la présence d'une âme sœur compréhensive ; elles dépeignent ainsi en creux la situation du botaniste célibataire. Leur discours concerne avant tout leurs sentiments du moment ; la peur d'être délaissées fait naître l'intuition d'un mal imminent (« Que sais-je des dangers qui nous entourent ! Chaque bourdonnement lointain, chaque mouvement que je ressens, me fait craindre pour vous : peut-être sont-ce des folles alarmes, mais je me sens inquiet à chaque instant, comme si quelque ennemi, jaloux de mon bonheur, était prêt à me le ravir⁷² »). L'exclamation « Que sais-je », question posée aussi par Elof du conte « Mon cousin Elof », attire l'attention sur un savoir étonnant qui est celui du pressentiment. Les fleurs savent qu'un malheur les attend, comme si le botaniste se rendait compte que son obsession le submergeait : « Tous deux semblaient pressentir qu'en obéissant à cet instinct puissant que la nature avait mis dans leur sein, ils allaient voir s'éteindre leur existence avec leurs désirs ; et moi, je me sentais ému de leurs expressions, où le triste pressentiment de l'avenir se mêlait à la plus vive tendresse⁷³ ». Les fleurs thématisent leurs sentiments et sondent leur état d'âme ; leur attitude contemplative permet de transposer leur introspection sur l'intériorité du botaniste. « J'avais, moi, fini ma journée : journée de fatigue incroyable et de patience surhumaine, mais pleine pour moi d'émotions sans nombre, et féconde en souvenirs qui me faisaient oublier mes peines⁷⁴ ». En se

68 Marbel, Paul de, « Le Botaniste » [?], in *Recueil des contes fantastiques*, op. cit., p. 117.

69 *Ibid.*, p. 120. Le conte a vraisemblablement paru dans la presse avant sa reprise en volume.

70 Viegnes, Michel, *L'envoûtante étrangeté*, op. cit., p. 268.

71 *Ibid.*, p. 269.

72 Marbel, Paul de, « Le Botaniste » [?], in *Recueil des contes fantastiques*, op. cit., p. 116.

73 *Ibid.*, p. 120.

74 *Ibid.*, p. 119.

plongeant dans la botanique, le héros tente de tenir le mal éloigné de sa conscience ; il projette sur les fleurs ses propres tourments. Cette projection jette un regard renouvelé sur les mécanismes de la raison et sur l'élaboration de savoirs.

Le pressentiment paraît se réaliser lorsque les fleurs meurent sous le pied du voisin. Le savoir étonnant ouvre sur un état second :

À cet instant, Monsieur, je ne me possédais plus ; la vue de ces deux pauvres amants, victimes innocentes d'une brutalité sans nom, de mon appareil à moitié brisé, de mes travaux interrompus, au moment le plus intéressant, me fit perdre l'esprit et saisissant les débris de mon appareil, je les jetai avec une force incroyable à la tête du malheureux qui continuait à poursuivre la poule fugitive⁷⁵.

Le botaniste entrevoit la catastrophe (« j'eus la prévision du malheur qui allait arriver ; je courus, mais déjà le malheureux était à terre, baigné dans son sang, et tous mes soins ne purent le rappeler à la vie⁷⁶ ») annoncée par la nature même des fleurs. L'impuissance se transforme en déchirement en raison du savoir qu'il possède, mais auquel il n'initie personne :

Comme un éblouissement m'aveugle en ces moments de désespoir et de découragement, je relève alors la tête pour accuser mes juges, j'en appelle au seul juge qui connaît le fond des cœurs ; un éclair de haine brille à mes yeux, un espoir de vengeance vient exalter mon cerveau, je suis prêt à rompre le silence que je me suis imposé, à révéler le secret de mes appareils pour recouvrer ma liberté et écraser mes ennemis de tout le poids de mes succès et de ma gloire ; mon sang s'échauffe, mais le souvenir de ma victime vient éteindre bientôt ce mouvement tumultueux, et je rentre dans le calme et dans le silence de l'expiation⁷⁷.

L'acquisition de connaissances apparaît moins comme une question d'intellect que de personnalité et de qualités humaines. Le botaniste pense qu'il faut être digne du savoir ; toutefois, le seul personnage qu'il considère comme tel ne parvient pas à reconstruire l'appareil auditif (« La botanique n'occupe plus dans mon existence qu'une bien petite place ; il y a tant d'autres préoccupations dans la vie⁷⁸ ! »). Le conte développe l'idée que « l'homme tend à lire ses propres symptômes dans le corps végétal⁷⁹ ». Plusieurs incohérences suggèrent que la traduction du discours des fleurs donne accès à la psyché du botaniste (les connaissances sur le monde que possèdent le personnage et les fleurs coïncident ; celles-ci ne s'aperçoivent jamais de sa présence alors qu'elles remarquent tout ce qui se passe à proximité d'elles...). La confrontation manquée à ses tourments provoque la confrontation des trois règnes, humain, animal et végétal. Les rencontres entre humains ou entre l'homme et la plante produisent des connaissances au statut controversé.

75 *Ibid.*, p. 122. Le botaniste perd de plus en plus le contrôle sur lui-même ; la ferveur de la recherche scientifique ne peut plus être distinguée de la folie : « Je ne pus me retenir, à cette découverte navrante, je me levai comme poussé par un ressort, et prenant la parole malgré tous, je réclamai, au nom de mes travaux antérieurs, au nom de mes travaux présents, contre l'arrêt de folie qui allait si légèrement les flétrir devant un public trop ignorant », *ibid.*, p. 124. L'usage de la rhétorique pour convaincre donne à son propos un certain aspect poétique.

76 *Idem.*

77 *Ibid.*, p. 127.

78 *Ibid.*, p. 129. Le conte remet ainsi en question l'identité du narrateur. Le botaniste le prend pour un homologue, mais il est surtout un curieux. Comme les fleurs, il ne s'arrête pas longtemps sur un sujet, paraissant volatile, inconstant et inconséquent. Néanmoins, ce trait le met à l'abri de l'obsession pathologique qui paraît presque comme un prérequis pour élaborer des connaissances. Le conte reprend ainsi la croyance antique de la proximité du génie et de la folie.

79 Vieignes, Michel, *L'envoûtante étrangeté*, *op. cit.*, p. 332.

7.2 Pensées étouffantes

Fixations

Le savoir inquiète plutôt qu'il ne rassure, en faisant émerger des questions sur les limites des capacités mentales de l'homme. Dans les textes fantastiques, les connaissances émergent grâce aux procédés et outils scientifiques, mais leur coprésence avec des savoirs désuets, issus de croyances populaires ou d'origine mystérieuse donne à penser un drame intime. Celui-ci s'enracine dans des savoirs problématiques permettant l'installation d'idées fixes, entre pratiques magiques et symptômes pathologiques. Ainsi, des structures oniriques s'établissent dans les œuvres. Dans « Le Testament » de Lermina, Arthur est un criminel sadique qui tue celui qui le prend pour son meilleur ami. Lorsque Turnpike lui présente sa fiancée Clary, Arthur se sent trahi. Il jure de se venger en faisant son rival souffrir le plus atrocement possible : « Je me souviens que ma vie n'a qu'un but, qu'un objectif, qu'une raison d'être, la vengeance⁸⁰ ! ». Dix ans plus tard, il réussit à enterrer Turnpike vivant. Les savoirs (scientifiques, historiques, littéraires, populaires) mobilisés par Arthur afin de trouver la torture parfaite se rapportent au savoir qu'il possède sur lui-même. Le héros vit une contradiction interne, voulant faire croire à lui-même qu'il se contrôle, mais des indices dans le texte trahissent son dérèglement mental. Son apparence rationnelle est le symptôme de son obsession. Toujours soucieux de justifier l'assassinat, Arthur réinterprète la réalité à son avantage pour assurer sa domination sur Turnpike.

Le protagoniste se réapproprie l'écriture codifiée du testament : « Dernière volonté. En réalité, le mot est comique, et j'ai presque ri en l'écrivant⁸¹ ». Arthur ne lègue aucun bien matériel aux personnages accourus pour la manne financière, mais traumatise ses proches par le récit de sa vengeance. La transmission déploie son volet médical et littéraire : l'acte juridique devient l'expression d'une intériorité ébranlée et prend la forme d'un journal intime. Le souhait d'Arthur concerne la façon dont il veut être vu par autrui : il ne se maîtrise pas, mais veut donner l'impression inverse. Comme le testament biblique, ce document est un témoignage, non pas de la puissance de Dieu, mais de celle de la psyché. Le journal a lui aussi une dimension testimoniale. Le testament d'Arthur est « une simple narration, un récit⁸² » qui fait parler le mort depuis sa tombe, le rapprochant de sa victime qui, enfermée dans un cercueil, appelle à l'aide. L'assassin s'exprime au travers de deux décalages, par l'écrit *post mortem* et par la bouche du notaire. En s'arrêtant sur le sens des mots et des concepts, Arthur réinterroge les convenances qui se contentent de facilités

80 Lermina, Jules, « Le Testament », *Le Gaulois*, 15 janvier 1870, p. 3.

81 *Ibid.*, 4 janvier 1870, p. 3.

82 *Idem.*

langagières et de formulations vides de sens⁸³. Son regard renouvelé sur les habitudes conceptuelles souligne l'inauthenticité de son comportement. Arthur insiste sur son avance sur Turnpike concernant le savoir sur son sort affreux⁸⁴. Il s'assure un avantage en cachant sa haine pendant qu'il cultive le souvenir de la douleur. C'est ce savoir que Turnpike mourra, couplé à l'ignorance du moyen, qui montre qu'Arthur est double vis-à-vis de Turnpike. Arthur semble posséder une faculté étrange qui lui permet de connaître les événements à distance (par ailleurs, la possibilité d'assister aux événements éloignés presque au moment où ils se déroulent est permis par le support médiatique, et rappelle aussi la vision à distance du spiritisme). Ces événements se rapportent tous à sa victime et mettent en relief son obsession. Comme l'arrivée de Clary met en jeu son rapport à Turnpike, le héros est en proie à la disparition psychique (« Et moi ? que suis-je ? que serai-je ? que sera-t-il fait de moi ? ne suis-je donc rien ? n'ai-je donc droit à rien ? Écroulement⁸⁵... »). Arthur n'assiste pas au mariage de Turnpike et de Clary, mais n'est pas coupé de l'événement. « Je n'ai pas voulu en perdre une seconde. Car je *sais* qu'en ces heures je vivrai toute ma vie passée et tout mon avenir⁸⁶ ». La coïncidence du passé, du présent et du futur rappelle les distorsions temporelles pendant le rêve⁸⁷. La focalisation sur la répercussion des événements sur son état d'âme lie l'obsession au regard dès le début (les héritiers « dardent sur un même point leurs regards altérés. Suivons le rayon lumineux qui s'élançait de ces quatre prunelles et converge en un même centre⁸⁸ »). Arthur explique que « toutes les forces de [s]on être convergeaient vers un but⁸⁹ » ; la convergence caractérise les regards et les pensées. La faculté de connaître les événements lointains reçoit une

83 La presse mobilise abondamment des formules rebattues. Le périodique consulté par les membres de famille d'Arthur, qui leur apprend la nouvelle de sa mort (– Ah ! – Quoi ? – Vous ne savez pas la nouvelle ? – Non, vraiment ! – Alors, vous n'avez pas lu... – Lu ? – Le *Sunday Herald* ? », *idem*), utilise le champ lexical du regret et du respect envers le mort. Or, Arthur est un meurtrier sans scrupule qui n'éprouve pas de remords. Le journal ne connaît pas toute la vérité et se contente d'employer des termes attendus. Les membres de famille ont également connaissance des convenances sociales : « Il serait peut-être convenable de prononcer quelques paroles de regrets », *idem*. Cependant, ils sont trop cupides pour être attristés par la mort d'Arthur.

84 Le lecteur connaît les conséquences d'une autorité puissante qui possède davantage de savoir et qui savoure malicieusement cet écart : le narrateur anonyme du récit-cadre montre clairement qu'il tire les ficelles et retient les informations qui permettraient de comprendre plus rapidement la situation. Il fait monter le suspense qui cause une tension. Le narrateur n'est pas omniscient, mais il sait plus que le lecteur, ce qui le rend problématique. Il semble raconter sur le vif, agissant comme un reporter sur les lieux du crime. On connaît l'implication de Lermina dans l'affaire Troppmann (voir par exemple Lavergne, Elsa de, « Jules Lermina (1839-1915) », *Le Rocambole*, n° 43/44, 2008, p. 18-19) que *Le Gaulois* publie en même temps que ce récit fantastique.

85 Lermina, Jules, « Le Testament », *Le Gaulois*, 5 janvier 1870, p. 3. Pour la disparition psychique, voir Bayard, Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1994, p. 66.

86 *Ibid.*, 6 janvier 1870, p. 3. Italiques dans l'original.

87 Arthur raconte également que son âme « s'agitait dans le rêve engourdissant, sans conscience d'elle-même, du lieu, du temps, de la cause, du fait », *ibid.*, 5 janvier 1870, p. 3. Le rêve peut éloigner le personnage du réel et endormir les facultés de l'âme, mais il peut également fonctionner comme un moyen d'action, voire être une façon de montrer sa force : « Cette âme-corps se haussa sur le coude et se prit à rêver », *idem*.

88 *Ibid.*, 4 janvier 1870, p. 3. La convergence des regards traduit un espoir de production de savoir : « Évidemment, il [le sollicitor] n'a pas lu le testament : il ne l'a pas pu, puisqu'il était cacheté. Et cependant les héritiers interrogent ce visage, comme si une impression fugitive pouvait être surprise », *idem*. Les héritiers – qui, à la fin, ne peuvent rien hériter de la fortune d'Arthur – soupçonnent le notaire de savoir plus qu'eux, et se comportent de ce fait comme Arthur en ce point. Leur volonté de connaître le contenu d'un objet fermé renvoie à la fin du récit : Arthur sait ce qui se passe en Turnpike lorsqu'il se réveille dans son cercueil. Voilà pourquoi le texte, qui se compose d'un récit-cadre et d'un récit enchâssé, imite la situation finale du personnage enfermé.

89 *Idem*.

explication apparemment scientifique⁹⁰ mais est aussi rapprochée de dons surnaturels⁹¹, comme la seconde vue ou le pouvoir magnétique. Arthur enrichit des connaissances triviales (le mariage est suivi de la nuit des noces) de détails précis (« Elle rougit, lui se tient à l'écart. Il la regarde⁹² ») qui confèrent à son savoir un statut ambigu. Il a un « *dédoublement* à accomplir⁹³ » : rester impassible tout en étant tourmenté.

Ainsi, Arthur est aussi double vis-à-vis de lui-même. Il recherche une apparence contrôlée, calme et pondérée, ce qui se traduit par le champ lexical des sciences. Il se sert d'une « opération mathématique⁹⁴ », expression où se rejoignent la logique et la médecine, pour analyser ses émotions, l'amour et la haine, en les décomposant comme un terme mathématique complexe. Il crée ainsi un sentiment hybride, résultat d'une intervention sur sa propre psyché : « Allons, je me suis bien convaincu que cette mort doit être *effroyable*⁹⁵ ». Arthur doit continûment déployer des efforts mentaux afin de maintenir une image fausse de lui-même. Mais il lui arrive de se trahir, par exemple en disant qu'il agit « avec rage... rage froide et calculée⁹⁶ ». Son hybridité dialogue avec celle des sources de ses connaissances : Arthur mobilise l'alchimie (« cette action, je l'ai étudiée avant de la commettre, je l'ai recherchée comme un alchimiste cherchait l'or dans ses creusets⁹⁷ »), la médecine (il veut étudier l'âme comme un chirurgien le corps du patient et procède à une sorte d'auto-vivisection), les finances (il identifie sept composants de la haine et sept composants de la mort, ce qu'il appelle un compte d'avare⁹⁸, raisonnant en termes de crédit et de débit) et l'industrie (il évoque une « main de fer⁹⁹ » qui lui déchire la poitrine ; le cauchemar prend l'apparence d'un androïde). Arthur manipule sa propre psyché et combine la logique scientifique à l'imagination : « Comment ai-je su cela ? Qui me l'a dit ? Personne, et cependant, – alors que seul je réfléchissais, la tête plongée dans mes deux mains, calculant et rêvant, – j'ai tout à coup su qu'*elle* se mourait, qu'*il* souffrait¹⁰⁰ ». Le héros articule le savoir et le rêve pour aboutir à un élément de connaissance.

90 « Quoique je ne *voie* pas, je *sais*. Car il y a quelques minutes, il s'est produit un choc en moi », *ibid.*, 6 janvier 1870, p. 3. Italiques dans l'original. Comme Arthur est lié aux deux personnages, les deux parties de son moi se touchent lorsque Turnpike et Clary se touchent, explique-t-il.

91 « À cette heure, que font-ils ?... ils ne sont pas encore unis. Ils forment encore deux personnalités distinctes, physiquement et moralement séparées », *idem*. Le texte fait référence à la croyance selon laquelle deux êtres qui s'aiment (Arthur aime la jeune femme et il s'imagine que sans Turnpike, elle l'aurait aimé en retour) peuvent communiquer à distance sous une forme ou une autre parce que leurs âmes sont liées.

92 *Idem*.

93 *Idem*. Italiques dans l'original.

94 *Ibid.*, 9 janvier 1870, p. 3.

95 *Idem*. Italiques dans l'original.

96 *Ibid.*, 4 janvier 1870, p. 3. Italiques dans l'original. Arthur semble se ressaisir au dernier moment afin de corriger son propos. La rage, dénotant une réaction incontrôlée et excessive, est minimisée et transformée en émotion en accord avec l'identité construite par Arthur. Au travers de la lutte intérieure, l'œuvre esquisse un modèle de l'expression du savoir essayant de passer du stade inconscient au stade conscient.

97 *Idem*.

98 *Le Gaulois* propose régulièrement une rubrique dédiée à la Bourse qui suit le récit fantastique. Arthur déclare aussi : « Au jour de l'échéance, je suis venu... et je vais être payé », *ibid.*, 24 janvier 1870, p. 3. Arthur semble employer le vocabulaire de la chimie et renvoyer ainsi à Hippolyte Taine selon qui le vice est un produit chimique.

99 *Ibid.*, 20 janvier 1870, p. 3.

100 *Ibid.*, 10 janvier 1870, p. 3. Italiques dans l'original. Les italiques soulignent qu'Arthur se distancie de l'horreur et

Une logique magique émerge par l'absence d'obstacle entre le vœu et son exécution. Le héros se conditionne pour tenir loin de la conscience ses idées obsédantes (« il s'agit, étant donnée une préoccupation douloureuse qui vous envahit et vous obsède, de vous débarrasser tout à coup, par un effort de volonté, de cette obsession¹⁰¹ »), mais l'apparente libération est un symptôme de son obsession. « [T]outes les forces de mon organisme se sont voluptueusement épanouies... je rêve et il me semble que ce rêve est la vie¹⁰² ». L'apparente santé mentale est un signe de la capacité à confiner la douleur dans le domaine de l'inconscient, et de la faire remonter à la surface de la conscience quand Arthur le souhaite. Cette capacité rend possible une vie parallèle. Dès lors, ce que sait Arthur est en fait ce qu'il veut que ce soit. L'obsession se traduit par l'observation méticuleuse d'une part (Arthur regarde sa victime par le trou de la serrure), par le refus de se regarder et de reconnaître sa responsabilité d'autre part. Le regard est le véhicule de la connaissance, lié à une activité psychique censée produire un savoir. Mais il ne peut pas se passer du rêve : « J'avais étudié la vengeance, il me restait à la rêver¹⁰³ ». C'est par les mécanismes du rêve qu'il trouve la torture adaptée, et que le récit réfléchit aux conditions d'élaboration du savoir.

En voyageant avec Turnpike, Arthur assiste à l'exécution d'un esclave. À la fin du spectacle, Turnpike exprime son horreur de l'enterrement vivant. Directement après cet événement, Arthur pressent que le savoir est en lui, mais sous une forme encore inaccessible : « Je résolu de me concentrer en moi-même et de demander aux surexcitations de l'ivresse la perfection du supplice¹⁰⁴ ». La torture parfaite se comporte comme les images du rêve au réveil : « C'est une étrange chose, en vérité, que cette chasse à l'horrible, dans laquelle le gibier fuit sans cesse devant moi sans que je le puisse atteindre¹⁰⁵ ». En naviguant par association d'un concept à l'autre, Arthur finit par connaître le moyen de faire souffrir Turnpike : l'alcool le fait penser à l'absinthe que l'on appelle également la fée verte ; les bras de la fée ressemblent à des branches ; les branches font partie des arbres ; l'esclave est pendu à un arbre ; lors de l'exécution, Turnpike confesse sa peur de l'enterrement prématuré. Cette chaîne d'associations est décrite par Maury :

Après bien des aventures que j'ai oubliées, je me trouvai chez M. Pelletier le chimiste, et, après une conversation avec lui, il se trouva qu'il me donna une pelle de zinc, qui fut mon grand cheval de bataille dans un rêve subséquent ; et qui a été plus fugace que les précédents. Voilà trois idées, trois scènes principales qui me paraissent liées entre elles par les mots *pèlerinage*, *Pelletier*, *pelle*, c'est-à-dire par trois mots commençant de même, qui s'étaient associés évidemment, uniquement par cette assonance, et étaient les liens d'un rêve, en apparence incohérent¹⁰⁶.

Arthur joue avec les concepts, rend leurs frontières poreuses et les pousse aux limites de

peuvent fonctionner comme indice du fait qu'il n'avoue pas à lui-même qu'il a brûlé Clary, morte dans ce qui semble avoir été un accident. La coïncidence du désir de faire mal et le mal qui se réalise est effrayante.

101 *Ibid.*, 7 janvier 1870, p. 3.

102 *Ibid.*, 21 janvier 1870, p. 3.

103 *Ibid.*, 19 janvier 1870, p. 3.

104 *Idem.*

105 *Ibid.*, 21 janvier 1870, p. 3.

106 Maury, Alfred, conférence à la Société médico-psychologique, 1853, cité par Carroy, Jacqueline, « Observer, raconter ou ressusciter les rêves ? », *Communications, op. cit.*, p. 139.

leurs significations. Il procède d'une manière similaire quand il se caractérise à travers Turnpike comme « une *dévi*ation de cet homme¹⁰⁷ » : ils se ressemblent toujours (ils ont été élevés ensemble et ne se quittent presque jamais), mais Arthur a changé intérieurement. Son identité dépend de son rival : « Je ne le quitte plus, il ne peut se passer de moi. Et je ne puis me séparer de lui¹⁰⁸ ». Néanmoins, Arthur essaie de donner à la dépendance l'apparence d'un rapport d'égalité. Après avoir passé son enfance à constater que Turnpike était plus beau, plus intelligent et plus fort que lui, Arthur veut rééquilibrer la situation par sa vengeance. Pour cela, il intervient sur la réalité sans l'altérer complètement. Il s'agit d'un mécanisme de distorsion caractéristique du rêve. La distorsion est un opérateur puissant à l'interface du monde et du héros ; elle contribue à l'installation d'une ambiance onirique dans le texte. Les ellipses, signalées par des lignes pointillées, les liens de causalité incertains (Arthur a-t-il tué Clary ?) et sa subjectivité le maintiennent à une certaine distance du monde. C'est pourquoi son déchirement intérieur s'aggrave à mesure que la vengeance approche. Il parvient à se convaincre de son innocence et veut en convaincre autrui. Le savoir précis sur les émotions de Turnpike enfermé dans le cercueil va de pair avec un nombre croissant de moments montrant l'absence de savoir. Comme un mantra, il répète qu'il a plus de savoir que tous les autres (« tu es enterré vivant... seul, je le sais¹⁰⁹ »), ce qui ne fait que mettre en lumière son obsession (« Et si cela n'était pas¹¹⁰ ! » ; « S'il s'était échappé¹¹¹ ? » ; « Mais s'il était mort¹¹² ! »). En Arthur cohabitent les traits du fou, du magicien et de l'être supérieur qui sait cacher ses horribles intentions. Il est obsédé et l'objet d'obsession de sa famille, comme s'ils héritaient sa maladie mentale. Un amour non réciproque fait déraper le protagoniste qui aboutit à une solution très peu novatrice et très connue au XIX^e siècle. Ce n'est pas l'élément de savoir en soi sur lequel le récit attire l'attention, mais les processus ayant mené à son élaboration. Arthur reconfigure des connaissances renvoyant à la réinvention de son identité. Il sait qu'il n'est pas qui il prétend être. La solution qu'il apporte à ce problème consiste à tenir ce savoir à distance. La jubilation sadique de faire souffrir un ami d'enfance¹¹³ montre qu'un supplice psychologique est infligé et subi par le protagoniste, monstre et victime, diable et Dieu. Arthur est le double maléfique de Turnpike ; les allusions au surnaturel sondent sa psyché ébranlée.

107 Lermina, Jules, « Le Testament », *Le Gaulois*, 4 janvier 1870, p. 3. Italiques dans l'original. Arthur veut dominer Turnpike afin de ne pas être dominé par une part de lui-même, qui est la part qui ressemble à sa victime.

108 *Ibid.*, 15 janvier 1870, p. 3.

109 *Ibid.*, 24 janvier 1870, p. 3.

110 *Idem.*

111 *Ibid.*, 25 janvier 1870, p. 3.

112 *Idem.*

113 Voir Vauthier, Eric, « Les *Histoires à faire peur* de Jules Lermina », *Le Rocambole*, n° 43/44, 2008, p. 227.

Les formes répétitives s'articulent à l'obsession à travers le rêve. Le retour incessant des mêmes idées met en danger l'intégrité psychique, en même temps qu'il prend l'apparence d'un fragment de la trame onirique. Le rêve se constitue à partir de souvenirs inconscients ; le dormeur adopte des comportements refoulés, par exemple des comportements criminels¹¹⁴. Les œuvres fantastiques transforment le sommeil en point de départ vers un regard renouvelé sur la psyché confrontée à un monde cruel. La reconfiguration des mécanismes du rêve dans la composition des œuvres repose sur la décomposition des éléments constitutifs du rêve. « Une Aquarelle. Histoire du cœur » de Philibert Audebrand explore les conséquences néfastes du spectacle intérieur. En faisant dialoguer différents types de sommeil et de savoirs, ce conte fait du sommeil un ressort narratif qui mène à la tragédie. Le peintre Tristan Lamb est sur le point de se marier avec Gabrielle lorsqu'il apprend que sa sœur se meurt. Il court à son chevet et parvient à la voir une dernière fois. Sur le chemin du retour, la peur de mourir s'empare de lui. Il passe la nuit dans une auberge, mais son sommeil est agité. Il court pour retrouver Gabrielle mais, exténué de fatigue, il s'évanouit et se blesse à la tête en tombant. Couvert de sang, il continue sa marche, mais des paysans le prennent pour un assassin, et Tristan est arrêté par des gendarmes. Il ne cesse de clamer son innocence, mais personne ne le croit. Par chance, Gabrielle apprend que son amant est amené en prison, ce qui provoque son évanouissement. Elle s'adresse à l'abbé Le Noir, défenseur des innocents, qui réussit à le libérer. Mais la raison de Tristan est altérée. Il réalise une aquarelle représentant la scène fatale de sa chute et peint son sang avec son propre sang. Puis, il se suicide.

À plusieurs égards, le protagoniste semble prédisposé à vivre une aventure à fin tragique. Son prénom est celui du héros de la légende de Tristan et Iseut¹¹⁵. Son patronyme lui assigne d'emblée le rôle de la victime. Il se caractérise par la douceur et l'innocence, mais aussi par la naïveté. Sur la foi d'inconnus, il visite le Berry¹¹⁶. Son obsession d'un événement clef du passé est préfigurée par l'attention accordée aux ruines et aux vestiges d'un autre temps : « Pour un pèlerin de l'art, épris de formes, de couleurs, de sites et de souvenirs, cette terre historique et monumentale entre toutes était comme une mine inépuisable de richesses à exploiter¹¹⁷ ». Le souvenir, qui attise la

114 Voir Carroy, Jacqueline et al., *Histoire de la psychologie en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Découverte, coll. « Grands Repères/manuels », 2006, p. 51.

115 Quand bien même les versions de leur histoire d'amour divergent, elles montrent toutes que les amoureux mènent leur vie séparés l'un de l'autre, et qu'ils meurent jeunes, Iseut ne pouvant pas supporter le décès de Tristan. Cette légende médiévale raconte aussi comment une création peut répondre à un besoin intime, comme ce sera le cas du tableau de Tristan Lamb : la vie psychique du Tristan légendaire est problématisée lorsqu'il fait ériger une statue d'Iseut qui paraît s'animer.

116 Cette confiance aveugle semble montrer que le héros n'est pas fait pour un monde cruel qui pourrait abuser de sa gentillesse. On pense aussi au commodore Ward de « Jettatura », qui pense que sa nièce Alicia est une créature si délicate et angélique qu'elle n'est pas faite pour vivre.

117 Audebrand, Philibert, « Une Aquarelle. Histoire du cœur », *La Sylphide*, 20 août 1854, p. 69. Georges Sand met cette terre druidique à la mode peu avant le Second Empire.

douleur avant la mort de Tristan, se traduit par la superposition de deux strates temporelles qui suscite d'abord l'enthousiasme, et alimente ensuite l'obsession du héros. La transformation du drame en œuvre d'art fantastique annonce le traumatisme.

Les prolepses constituent une autre forme d'anticipation. Par des allusions à une fin imminente de la vie de Tristan (« De pareilles souffrances ne pouvaient durer longtemps¹¹⁸ »), qui est « un homme à demi-mort¹¹⁹ » avec une « blessure à la tête, blessure à la suite de laquelle la raison meurt toujours avant le corps¹²⁰ », le narrateur prépare le suicide du héros. Ses préfigurations font coexister les cultures populaires et le discours aliéniste par la figure du mort-vivant ainsi que la tentative de montrer l'étiologie du dérangement mental. L'anticipation renvoie au songe prémonitoire : le rêve a perdu cette fonction pour les savants du XIX^e siècle, mais elle continue à exister dans le discours scientifique (certains rêves sont vus comme des signes avant-coureurs de la folie¹²¹) et dans les croyances populaires. Dans le conte, ils se côtoient par l'apparition d'une autorité médicale (un médecin vient au chevet de Tristan) et de personnages enracinés dans un territoire légendaire. Le conte relie l'anticipation et le drame intérieur en les articulant au sommeil. Tristan est tiraillé : sur le point de se marier, sa future épouse l'encourage à rejoindre sa sœur car « [l]a volonté des mourants est une chose sacrée¹²² ». Il aime sincèrement sa sœur, mais Gabrielle lui rappelle que la vie doit continuer, et que le mariage ne doit pas être repoussé davantage. La volonté de la rendre heureuse l'empêche de prendre du temps pour faire son deuil. Ce tiraillement se creuse lorsque le héros se trouve sur le chemin du retour : en l'absence de sa sœur et de sa fiancée, Tristan ressent la solitude et l'angoisse peser sur lui. L'harmonie initiale des émotions du personnage et du paysage mélancolique cesse : Tristan et la nature sont désormais en déphasage car celle-ci fait le deuil à sa place. L'agitation du jour se superpose au sommeil de la nuit qu'il passe dans une auberge : « Pendant la nuit, un tremblement le saisit ; tous ses membres frissonnèrent, et il eut peur de mourir¹²³ ». Éveillé, Tristan n'a pas remarqué les signes de la mort qui l'entouraient et qui ont annoncé le traumatisme ; la peur éclate grâce au rêve dont l'œuvre ne révèle pas le contenu. Le rêve ne se limite pas à une fonction prophétique : le mal arrive parce que l'homme veut l'éviter.

Suite au sommeil agité, l'obsession de Tristan se cristallise : « Mais Gabrielle m'attend ! répétait-il¹²⁴ ». La femme qu'il aime et qui lui sert de repère se transforme en l'objet de son dérangement. Sa famille se fragmente, alors que sa nouvelle famille n'est pas encore construite. Le

118 *Ibid.*, p. 72.

119 *Ibid.*, p. 70.

120 *Ibid.*, p. 71-72.

121 Voir Carroy, Jacqueline, « Des milliers de rêves... Clés des songes, casuistiques et collections », *Romantisme*, n° 178, 2017, p. 99.

122 Audebrand, Philibert, « Une Aquarelle. Histoire du cœur », *La Sylphide*, 20 août 1854, p. 70.

123 *Idem.*

124 *Idem.* Sa peur de faire attendre Gabrielle contraste avec son attitude au début du conte, où Tristan déambule sans être pressé, comme s'il vivait hors du temps. Sa désinvolture lui permettait de ne pas se préoccuper de la condition mortelle de l'homme.

glissement dans l'état second, que le texte prépare par l'impression d'un enchaînement rapide des événements à partir de la mort de Diana, souligne que Tristan se rend compte de ses limites physiques et psychiques. Le protagoniste est un « artiste nomade¹²⁵ » dont l'errance peut renvoyer à l'égaré mental. Ce qui lui saute aux yeux pendant ses déplacements sont des constructions destinées à être habitées : le château, la maison, la cabane... Inconsciemment, il paraît être au courant de l'écart entre sa vie actuelle et sa vie future. Tristan évoque les maîtresses des rois et la naissance d'enfants ; il pense à la vie qui l'attend, mais ne s'en rend pas compte. L'évolution vers la maladie mentale passe par le motif du seuil dont les occurrences encadrent l'endormissement de Tristan. Dans le folklore, le mariage correspond à un seuil dans l'évolution de l'individu ; l'impossibilité du passage à une nouvelle étape de vie est mise en rapport avec la manifestation de phénomènes surnaturels. La dimension psychologique du rite de passage non accompli est présente à travers la nouvelle identité qu'endossera Tristan. Le seuil est aussi géographique : « Sur *la lisière* du chemin, les pâtres quittaient leurs chèvres et leurs bœufs roux pour lui lancer des pierres¹²⁶ ». La coprésence de la croyance religieuse et du seuil se profile avant l'évanouissement de Tristan : « Sur *les limites* du Berri [*sic*], entrevoyant déjà cette Terre-Promise [*sic*] où il allait enfin retrouver Gabrielle, harassé de fatigue, suant la fièvre, Tristan n'eut pas la force de continuer cette course haletante¹²⁷ ». Puis, « [u]ne vieille femme, qui filait *sur le seuil* de la ferme, apercevant cette figure pâle, couverte de sueur, ces traits altérés, souillés de sang, ne put pas maîtriser son trouble¹²⁸ ». Le seuil correspond à une prise de conscience : le sommeil ouvre sur une confrontation avec soi-même.

Plutôt que le sang sur son visage, ce sont « quelques mots échappés au sommeil pénible du pauvre peintre¹²⁹ » qui semblent prouver sa culpabilité. Parler en dormant apparaît comme le symptôme d'un tourment intérieur et rapproche le sommeil et la veille. Le conte articule la blessure à la tête et la folie, niant la séparation entre le corps et l'âme. L'aquarelle montre bien ce refus d'une pensée binaire en transposant la douleur physique et psychique dans le domaine artistique. Tristan dit que le lieu où il est tombé « est resté fidèlement gravé dans [s]on esprit¹³⁰ ». Les limites de la production picturale (« Ai-je ici des couleurs assez vives pour exprimer et reproduire cette image¹³¹ ? ») incitent le héros à inventer un mélange du passé et du présent, de la réalité et de la fiction (« je mettrai mon sang véritable pour figurer le sang de la fiction¹³² »), afin d'exprimer par la rencontre que sa folie résulte de l'attribution d'une identité qu'il rejette. Ainsi, le conte reprend le

125 *Ibid.*, p. 69.

126 *Ibid.*, p. 70. Italiques ajoutées. L'intertexte biblique, présent dans le patronyme du héros, réapparaît par l'allusion à l'évangile de Jean (« Que celui de vous qui est sans péché jette le premier la pierre », v. 8.7).

127 *Idem.* Italiques ajoutées.

128 *Idem.* Italiques ajoutées.

129 *Idem.*

130 *Ibid.*, p. 72. La gravure est aussi une technique artistique.

131 *Idem.*

132 *Idem.* Le choix de l'aquarelle paraît judicieux : les couleurs ont la propriété de se mélanger directement sur la toile en coulant les unes dans les autres. La transparence que l'on peut obtenir augmente le contraste entre les couleurs et le sang.

discours aliéniste sur le dédoublement de la personnalité pendant le rêve. Peindre avec son propre sang constitue un acte presque sauvage et suggère le rapport émotionnel, identitaire et vital entre le peintre et son ouvrage. C'est d'ailleurs le seul que Tristan réalise, comme s'il en avait été incapable avant son dérangement mental qui l'a amené à découvrir un nouveau genre pictural fondé sur la combinaison. L'originalité artistique est rapprochée du trouble mental. Il peint le moment fatal, mais s'en distancie en évitant de s'identifier au personnage représenté. L'effacement du moi marque le point d'orgue de sa perte d'identité et fait allusion au rêve pendant lequel le dormeur se voit lui-même comme un autre. Les images nocturnes sont vivantes, les décors et les personnages mobiles ; l'aquarelle représente « le moment où [Tristan] tombe¹³³ », et ensuite le montre couché. Le tableau se teint de surnaturel, retournant le *topos* fantastique de l'animation de l'inanimé en expression de l'obsession du protagoniste qui revit en boucle les événements traumatisants. Bien que l'obsession soit un supplice, Tristan semble entretenir le souvenir consciemment pour garder la blessure ouverte. Car l'injustice subie n'a pas été punie, malgré l'intervention de l'abbé Le Noir. C'est un « saint homme¹³⁴ » qui agit comme un magicien : les moyens qu'il emploie pour libérer Tristan ne sont pas décrits. Le véritable coupable est certes arrêté, mais justice n'est pas faite pour autant, car « comment dédommager Tristan des tortures sans nom qu'il venait d'endurer¹³⁵ ? ». En effet, ce qui a provoqué son traumatisme est l'impuissance. Ses tentatives d'explication réitérées sont interprétées comme un signe de folie ; il ne contrôle pas son propre sort. Tristan accuse le hasard, mais celui-ci est une illusion, car les causalités lui échappent.

Les personnages qui accusent Tristan recourent à un savoir particulier. Les paysans lisent les signes visibles à l'œil nu. Ils n'envisagent pas le physique et le moral ensemble, mais interprètent les indices conformément à ce qui constitue l'un des faits divers les plus fréquents, à savoir celui du voyageur égorgé. En revanche, les gendarmes ne semblent pas prendre en compte le sang ; ils obéissent sans réfléchir aux personnages accusant Tristan. Ils se comportent comme des automates et se fondent sur leur expérience (selon eux, tous les coupables jurent leur innocence ; leur raisonnement rend le monde encore plus cruel envers le héros). L'attention accordée aux paroles échappées pendant le sommeil par les paysans, et l'automatisme des gendarmes, renvoient à l'interprétation du rêve, les savants du XIX^e siècle s'intéressant aux interactions du dormeur avec le monde éveillé ainsi qu'au rôle de la raison. Le conte envisage le rêve comme une expression du corps et du cerveau.

Le souvenir des accusations empêche Tristan de guérir. Revenir sans cesse sur son aventure traumatisante est une tentative de voyager dans le passé pour corriger les erreurs. Son insistance à raviver le souvenir et la blessure physique et mentale est une tentative de réparation et de

133 *Idem.*

134 *Ibid.*, p. 71.

135 *Idem.*

destruction de soi. Tristan, « en se rappelant ces heures d'angoisse, [...] retombait convulsivement sur sa couche et ses nerfs se tendaient jusqu'à déchirer sa peau¹³⁶ ». L'œuvre maintient l'hésitation sur la part de la conscience dans l'évocation des souvenirs. Sa mort est entourée du même mystère. Avant de se suicider, il promet encore le mariage à Gabrielle ; l'abbé croit toutefois qu'il s'agissait d'un prétexte pour l'éloigner. Une domestique raconte qu'« un nouvel accès de mal avait dérangé la raison toujours chancelante de l'artiste¹³⁷ ». Alors que l'accès suppose l'absence de contrôle sur son geste, le prétexte suppose la préméditation. Son suicide suscite le débat sur la volonté et sur la création par rapport au rêve, enjeu approfondi dans d'autres œuvres fantastiques.

Libération, création et phénomènes du sommeil

Dans les textes fantastiques, le rêve se manifeste à travers un ensemble d'états divers que les aliénistes du XIX^e siècle regroupent dans la catégorie des phénomènes du sommeil. Leurs procédés prennent l'aspect de leviers narratifs ou de figures de style. L'inquiétante étrangeté se construit par l'enchevêtrement des états proches du sommeil et des mécanismes du rêve. Il s'agit d'évoquer un univers onirique qui enquête sur le rapport des personnages à un monde aux lois obscures. Dans « Le Requiem du corbeau » d'Erckmann-Chatrion, le sommeil est décomposé en plusieurs états similaires. Cette fragmentation, qui relève d'une approche décentrée, montre que la psyché, en créant des représentations du monde, génère des représentations singulières du moi. Les fragments permettent de ne pas trancher sur l'état de santé mentale du personnage. La reconfiguration des caractéristiques du rêve implique la reconfiguration des savoirs savants et populaires et de l'identité humaine. L'œuvre raconte l'histoire de Zacharias et de son neveu Tobie, le narrateur. L'oncle est musicien, mais le corbeau Hans semble être la cause d'un blocage d'inspiration. Un soir, l'oncle manque de mourir d'hypothermie parce qu'il a laissé la porte ouverte en plein hiver pour guetter Hans avec un fusil. Son neveu fait venir le docteur Hâselnoß. Pour celui-ci, l'animosité entre Zacharias et le corbeau s'explique par leurs vies antérieures. Comme l'oncle est un rossignol¹³⁸, il est la victime naturelle de Hans. Hâselnoß prend le chat en otage contre la promesse de guérir l'oncle ; celui-ci accepte sous la pression du docteur qui fabrique un instrument avec lequel il attire Hans et parvient à l'enfermer dans un piège. L'oncle lui tord le cou et se sent libéré ; le docteur étrangle alors le chat. Zacharias compose un requiem pour Hans, et la même nuit, le duc Yeri-Peter II meurt. On commande une messe à l'oncle, qui joue son requiem déjà prêt. L'oncle est bien payé

136 *Ibid.*, p. 72.

137 *Ibid.*, p. 73.

138 « Ainsi Dieu fit le rossignol, gourmand, curieux et chanteur : mon oncle était rossignol ». Erckmann-Chatrion, « Le Requiem du corbeau » [1856], in *Contes et Romans nationaux et populaires*, éd. Jean-Jacques Pauvert, tome 7, Paris, Pauvert, 1988, p. 145. Le docteur lui-même a toujours été la proie des différentes incarnations du chat de l'oncle Zacharias ; dans toutes leurs vies antérieures, ils ont été en guerre.

pour sa composition et vit heureux avec son neveu.

Le conte transpose les mécanismes du rêve au niveau des concepts littéraires. Dès le titre transparaissent les références au poème « The Raven » de Poe, ainsi qu'aux règles de composition que l'écrivain expose dans « The Philosophy of Composition ». L'œuvre fantastique s'approprie plusieurs conseils, comme le choix du corbeau et de la forme brève. L'intertextualité rend le conte hybride : outre les allusions à Poe et à des écrivains du fantastique comme E.T.A. Hoffmann¹³⁹, Théophile Gautier¹⁴⁰ et Jules Verne¹⁴¹, il comporte des références à une fable de Jean de La Fontaine¹⁴² ainsi qu'à l'un de leurs propres récits, « L'Œil invisible »¹⁴³. L'hybridité caractérise aussi Zacharias. Il est musicien, mais son nom de famille est Müller, « meunier ». C'est un être humain et un rossignol. La métempsycose, défendue par Hâselnoss, constitue un moyen d'appréhension des relations interpersonnelles et des dynamiques entre les personnages (Hans, humanisé par son prénom et son intelligence, est un personnage à part entière). Elle s'affranchit des frontières entre les règnes minéral, végétal et animal, et nie la stabilité de l'identité. Lorsque Hans se montre, l'oncle passe à des états léthargiques marqués par la passivité physique, proches du sommeil. Plus l'oncle se focalise sur le corbeau, plus sa férocité se fait remarquer. Zacharias se procure un fusil, exige la mort de Hans et, lorsqu'il le tient entre les mains et le tue « avec un enthousiasme frénétique¹⁴⁴ », se transforme en bête. Quand Hans est mort, il « redevint lui-même¹⁴⁵ » Puis, en composant, il « parut se transformer¹⁴⁶ » ; son identité est instable même après la mort du corbeau.

L'intégralité du conte est un souvenir de jeunesse, relaté par Tobie. À plusieurs reprises, il

139 Hâselnoss est une déformation orthographique de « Haselnuss », « noisette » ; il pourrait s'agir ici d'une référence discrète à « Casse-Noisette ».

140 L'oncle et son neveu habitent dans une maison qui ressemble à « un véritable magasin de bric-à-brac ». Erckmann-Chatrian, « Le Requiem du corbeau » [1856], in *Contes et Romans, op. cit.*, p. 146. C'est sur un tel magasin que s'ouvre « Le Pied de Momie » : « J'étais entré par désœuvrement chez un de ces marchands de curiosités dits marchands de bric-à-brac dans l'argot parisien ». Gautier, Théophile, « Le Pied de Momie » [1840], in *Romans, contes et nouvelles*, tome 1, éd. Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2002, p. 855. Dans « Omphale », le marchand de bric-à-brac est l'un des moteurs de l'énigme autour de l'animation de la tapisserie et apparaît à la fin du conte : « Toujours est-il qu'il y a quelque temps, en furetant chez un marchand de bric-à-brac pour trouver des momeries, je heurtai du pied un gros rouleau tout poudreux et couvert de toiles d'araignée ». Gautier, Théophile, « Omphale » [1834], in *Romans, contes et nouvelles, op. cit.*, p. 206-207.

141 Le prénom de l'oncle fait écho à Zacharius du conte « Maître Zacharius, ou l'horloger qui a perdu son âme ». Une autre similitude concerne l'intrigue : la pauvreté s'installe dans la famille puisque le protagoniste ne peut plus exercer son métier, et le responsable est un antagoniste obscur. De plus, alors que l'oncle Zacharias rêve de sa grande œuvre, maître Zacharius a réalisé son chef-d'œuvre, une grande horloge qui se trouve au château d'Andernatt, mais souhaite créer une montre de cristal, sans toutefois y parvenir.

142 Quelques habitants nourrissent le corbeau au fromage.

143 La disposition des maisons de l'oncle et du docteur – l'une en face de l'autre – rappelle celle des maisons de Flédermausse et de l'auberge. Christian, le protagoniste, habite également la rue des Minnesænger.

144 Erckmann-Chatrian, « Le Requiem du corbeau » [1856], in *Contes et Romans, op. cit.*, p. 157. L'enthousiasme et la frénésie désignent deux états proches de la folie. Le premier évoque la possession divine proche de l'extase (Montandon, Alain, « Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann », *Romantisme*, n° 24, 1979, p. 8) et une force créatrice (*idem*). La frénésie est une « [a]lliénation à manifestation délirante et violente, provoquée par certaines affections cérébrales à caractère aigu » (cnrtl). L'égarément mental est, pour les aliénistes de l'époque, une expérience vécue par chaque dormeur pendant le rêve.

145 *Ibid.*, p. 158.

146 *Idem*.

insiste sur la vivacité et la persistance des souvenirs¹⁴⁷. L'activité psychique de la mémoire insère le passé dans le présent, comme c'est aussi le cas pendant le rêve. L'hybridité procède des opérations de distorsion et de transformation émergeant lorsque Tobie observe le docteur depuis sa chambre :

Juste en face de notre maison habitait le Dr. Hâselnoss. Le soir, lorsqu'il faisait nuit dans ma petite chambre, et que les fenêtres du docteur s'illuminaient, il me semblait, à force de regarder, que sa lampe s'avavançait, s'avavançait, et finalement me touchait les yeux. Et je voyais en même temps la silhouette de Hâselnoss s'agiter sur le mur d'une façon bizarre, avec sa tête de rat coiffée d'un tricorne, sa petite queue sautillant à droite et à gauche, son grand habit à larges basques, et sa mince personne plantée sur deux jambes grêles. Je distinguais aussi, dans les profondeurs de la chambre, des vitrines remplies d'animaux étranges, de pierres luisantes, et de profil, le dos de ses livres, brillant par leurs dorures, et rangés en bataille sur les rayons d'une bibliothèque¹⁴⁸.

Au lieu de dormir, Tobie reste éveillé et constate des mécanismes typiques du rêve qui se superposent à la veille. L'espace se distord, car la lampe reste dans la pièce tout en se rapprochant. Ce phénomène engage aussi la coordonnée temporelle. Le conte suggère l'abandon d'un espace-temps absolu pour envisager sa relativité ; la répétition du verbe souligne l'étrangeté de ce mouvement et défie l'espace du texte et le temps de la lecture. La distorsion de la silhouette renforce le brouillage de la frontière entre veille et sommeil et suggère la métamorphose du personnage. Hâselnoss réunit les oppositions : il fait nuit, mais la pièce est bien éclairée ; le vêtement est large et son profil maigre. Les allusions à sa transformation font émerger son hybridité et celle de la situation qui réunit les règnes animal, végétal (à travers le nom du docteur) et minéral. La lumière et les objets brillants évoquent l'hypnose qui fait partie des phénomènes apparentés au rêve. Ces effets de lumière traversent le conte jusqu'à la mort de Hans. Les personnages sont maintenus dans un état second proche du sommeil, ce à quoi la fenêtre comme seuil poreux fait référence.

Lorsque Zacharias imagine sa future composition, il est « renversé dans son large fauteuil¹⁴⁹ ». Les images s'imposant à sa conscience ont une aura onirique et le plongent « dans l'extase¹⁵⁰ », de sorte que « tout en lui exprimait un ravissement céleste¹⁵¹ ». À partir de ce moment-là, les liens entre les allusions au sommeil et aux états seconds se resserrent. Zacharias est « comme pétrifié¹⁵² », ce qui évoque l'immobilité du corps du dormeur, mais aussi les terreurs nocturnes et la

147 « Telles sont les plus vives impressions de mon enfance », *ibid.*, p. 147 ; « Je les vois encore », *ibid.*, p. 158.

148 *Ibid.*, p. 146. La folie est pensée comme une onde de lumière (Ponnau, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique* [1990], Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 298). Hervey de Saint-Denys accorde une importance accrue à la lumière et aux métaphores d'optique, voir Carroy, Jacqueline, *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800-1945)*, Paris, Éditions EHESS, coll. « En temps & lieux », 2012, p. 128.

149 *Ibid.*, p. 147. Le fauteuil revient à plusieurs reprises (« il s'étendait tout au large dans son fauteuil, les yeux au plafond, et ne faisait plus que rêver à l'harmonie céleste », *ibid.*, p. 150). L'oncle adopte souvent la position de la personne endormie du tableau de Füssli. Comme le fauteuil ne permet pas de s'allonger commodément, et que l'oncle est tout autre que svelte, ce meuble n'est pas le bon endroit pour lui pour trouver du repos. Ce détail permet de tirer des conclusions sur l'état d'esprit de l'oncle qui ne parvient pas à composer. L'harmonie peut faire référence à la musique qu'il désire composer, mais aussi au désir de tranquillité. Que l'oncle passe beaucoup de temps dans son fauteuil peut renvoyer à sa fatigue physique et mentale, mais son besoin de composer, ainsi que l'angoisse de ne pas y parvenir, le maintient dans un entre-deux qui traduit son tourment intérieur.

150 *Ibid.*, p. 148.

151 *Idem.*

152 *Idem.*

paralyse du sommeil. Après avoir reconnu le diable en Hans, l'oncle « tomba dans une méditation profonde¹⁵³ ». La méditation est l'expression de sa préoccupation. Elle provoque un état modifié de la conscience ; ni veille, ni sommeil, ni maladie mentale, elle s'apparente à ces trois états. Puis, Hans fait entendre « un couac épouvantable¹⁵⁴ » de l'autre côté de la fenêtre. Dans le contexte de l'apparition d'un état proche du sommeil, la fenêtre ou la porte sont fréquemment mentionnées. Hans qui se montre à la fenêtre fait penser à un intersigne, qui peut prendre la forme d'un oiseau chantant à la fenêtre¹⁵⁵. Plus l'affrontement entre l'oncle et le corbeau approche, plus le texte insiste sur la présence de ces seuils. Le rôle de ceux-ci émerge le plus clairement au point culminant de l'histoire, où la fenêtre et la porte deviennent des lieux de mise en contact. Lorsque Tobie rentre « entre chien et loup¹⁵⁶ », c'est-à-dire lors du passage de l'activité au repos et de la veille au sommeil, il s'aperçoit que « la lune brillait¹⁵⁷ » et que « quelques lueurs se jouaient sur les vitres, comme le reflet d'un feu qui s'éteint¹⁵⁸ ». Le sommeil empiète sur le terrain de la vie éveillée et, en évoquant une ambiance fantastique, esquisse une conscience entre lucidité, sommeil et folie.

Tobie trouve son oncle dans un état déplorable, « le nez bleu, les oreilles violettes, étendu tout au large dans son fauteuil¹⁵⁹ ». Il veut d'abord croire au sommeil (« dormez-vous¹⁶⁰ ? »), mais étant donné les symptômes, sa question paraît comme un euphémisme, dont il a déjà fait usage auparavant¹⁶¹. Il s'agit d'une distorsion de la réalité qui ressemble à un mécanisme de rêve. Tobie tente de réveiller son oncle, mais « il retomba dans une torpeur profonde¹⁶² ». Ensuite, les références aux seuils s'accumulent : Tobie court chez Hâselnoos qui lui parle d'abord à travers sa fenêtre, puis

153 *Ibid.*, p. 150. La coprésence d'un être diabolique et du sommeil fait aussi penser au cauchemar de Füssli.

154 *Ibid.*, p. 148. Italiques dans l'original. Les italiques jouent un rôle intéressant : le cri de Hans se charge d'une signification cachée, et son croassement peu mélodieux – on songe à nouveau à la fable de La Fontaine – peut faire écho aux dissonances produites par l'oncle qui ne parvient pas à composer de la musique. Le couac est un terme musical qui, normalement, ne s'applique pas à un corbeau qui croasse.

155 Voir Hélias, Pierre-Jakez, et Markale, Jean, *La sagesse de la terre. Petite anthologie des croyances populaires*, Paris, Payot, [1978] 2010, p. 57.

156 Erckmann-Chatrion, « Le Requiem du corbeau » [1856], in *Contes et Romans, op. cit.*, p. 152.

157 *Idem.*

158 *Idem.*

159 *Idem.* La répétition de l'expression « tout au large » souligne aussi l'absence de vie en Zacharias et rejoint l'insistance sur le fauteuil, dans la mesure où l'oncle, pendant ses états proches du sommeil, se trouve dans une position moins confortable que celle allongée, comme s'il restait toujours en alerte.

160 *Idem.*

161 Tobie prétend ne pas savoir ce que Hâselnoos fait avec les animaux qui franchissent le seuil de sa porte et ne reparissent plus jamais. Cependant, il donne lui-même des indices permettant de dire que son psychisme maintient volontairement ses suppositions au niveau inconscient, mais que des fragments de savoir font surface lorsqu'il contemple avec terreur l'habit de Hâselnoos dont on dit qu'il cache des appâts dans ses poches pour attirer les animaux. C'est aussi Tobie qui mentionne les animaux empaillés dans la chambre du docteur. En outre, bien que Tobie insiste sur les singularités de Hans, il se demande si ce n'est pas un oiseau comme tous les autres. Ces contradictions apparentes proposent un modèle complexe des différents niveaux de conscience d'une idée difficile à accepter par le personnage.

162 Erckmann-Chatrion, « Le Requiem du corbeau » [1856], in *Contes et Romans, op. cit.*, p. 152. Cette torpeur fait comprendre l'intériorité de l'oncle, las de la chasse infructueuse au corbeau, rongé par la peur de la perte de son identité (qu'est-ce qu'un rossignol qui ne chante pas ?) et les angoisses existentielles. Le texte précise que « l'oncle Zacharias parut s'éveiller », *ibid.*, p. 153, le modalisateur attirant l'attention sur le fait qu'il ne s'agissait pas d'un simple sommeil, mais d'un état apparenté.

paraît « sur le seuil¹⁶³ ». La position de l'oncle par rapport à Hans est décrite à travers la fenêtre qui les sépare d'abord, mais qui laisse ensuite pénétrer l'oiseau. Les seuils renseignent sur l'intériorité des personnages : la porte de l'oncle est grand ouverte, celle du docteur est fermée. Dès lors, la porte met en relief qu'« [à] partir d'une réalité spatiale, on s'élève généralement à des dimensions psychologiques, symboliques ou imaginaires¹⁶⁴ ». L'oncle s'arrête sur le seuil de la maison lorsqu'il chasse Hans¹⁶⁵, tandis que le neveu et le docteur sortent régulièrement. Le repli chez soi traduit le repli sur soi ; le personnage confiné et traumatisé s'acharne à composer sans pouvoir se couper entièrement de Hans. Les scènes accordant une importance aux seuils « sont donc alors autant de micro-topoï que les textes valorisent parce qu'ils sont les lieux poreux qui autorisent la pénétration du fantastique¹⁶⁶ ». Tandis que le docteur semble maintenir l'oncle et le neveu sous hypnose par ses yeux scintillants, il se trouve lui-même dans un état proche du rêve et de la folie (Tobie se demande si Hâselnoss perd la tête), puisqu'il consomme du tabac qui peut provoquer des hallucinations.

La superstition du corbeau portant malheur est transportée dans le domaine psychologique. Hans sert d'inspiration et, ultimement, contribue à la gloire du musicien. Pourtant, les croyances populaires exercent une influence sur les capacités mentales de Zacharias. Tobie raconte que, « par une fatalité curieuse et presque incroyable, Hans se montrait toujours au plus beau moment¹⁶⁷ ». Hans n'empêche donc pas la création dans l'absolu, mais rend impossible de la mener à terme. L'oncle a composé le contraire de ce qu'il avait prévu (il voulait écrire « une œuvre dans le genre de *la Création* de Haydn¹⁶⁸ »), et parvient à l'aisance matérielle. Ce n'est que quand la stabilité est rétablie que Tobie s'écrie qu'il n'a « jamais mieux dormi¹⁶⁹ » alors que l'oncle reste éveillé pour composer son œuvre. Tobie dort lorsqu'il est certain que les problèmes financiers ont disparu. Plutôt que d'instaurer une hiérarchie entre les différents états proches du sommeil, le conte pense les conditions du sommeil. Celui-ci est lié à la quiétude psychologique, venant quand l'homme est libre de craintes et d'angoisses. Chez Tobie, le texte laisse deviner un traumatisme, car il est orphelin. La

163 *Ibid.*, p. 153. Cette scène donne lieu à approfondir la métempsychose à travers la tonalité comique : « – Oui, répondis-je, depuis vingt minutes je grelotte. – Je me suis dépêchée pour ne pas te faire attendre », *idem*. Comme le docteur est certain de l'existence de la métempsychose, le temps qui s'écoule n'a pas d'importance pour lui. Ce rapport particulier au temps s'articule au seuil parce que la porte « est un lieu de frontière, de séparation entre deux espaces, deux temps. Elle découpe un en deçà et un au-delà, un avant et un après. En même temps qu'une démarcation, elle est un point de réunion, la zone où deux versants peuvent se toucher, où l'échange est possible ». Stawinski-Jannuska, Cécile, « Le rôle du seuil : les portes dans le récit romantique, 1830-1880 », *Labyrinthe*, n° 18, 2004, p. 21.

164 Stawinski-Jannuska, Cécile, « Le rôle du seuil : les portes dans le récit romantique, 1830-1880 », *Labyrinthe*, *op. cit.*, p. 24.

165 Le fusil sous le bras, l'oncle court à la porte après avoir aperçu Hans à sa fenêtre, mais le corbeau s'est déjà sauvé. Cette scène rappelle fortement le vers du poème « *The Raven* » de Poe : « [H]ere I opened wide the door; – / Darkness there and nothing more ».

166 Prince, Nathalie, « Espace domestique, espace fantastique. Pour une “hétérotopologie” du fantastique fin-de-siècle », in Vion-Dury et al. (dirs.), *Littérature et Espaces*, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », 2003, p. 438.

167 Erckmann-Chatrian, « Le Requiem du corbeau » [1856], in *Contes et Romans*, *op. cit.*, p. 151.

168 *Ibid.*, p. 148. La création, symbole de la naissance, s'oppose au requiem, renvoyant à la mort.

169 *Ibid.*, p. 159.

leçon énoncée à la fin (« Ainsi vont les choses de ce monde¹⁷⁰ ») n'éclaire les événements qu'en apparence ; le lecteur devine de nombreux rapports obscurs. Un principe d'équilibre se profile : la guérison s'obtient en sacrifiant le chat (« vous avez fait un *Requiem* pour le corbeau Hans, il s'agit maintenant de faire un *Alleluia* pour votre chat¹⁷¹ »). Les coïncidences (le duc meurt la même nuit où Zacharias termine sa composition) suggèrent que la recherche de liens de causalité peut constituer une approche des phénomènes du sommeil. Leurs interconnexions avec le rêve abolissent la séparation stricte entre les états de la conscience et invitent à faire de l'enrichissement mutuel des pratiques et des cultures une approche des états normaux, pathologiques, et entre ces deux pôles, de la psyché. Elles renvoient aussi à la dynamique de l'identité : Zacharias se réinvente, car au lieu de composer sur commande, il crée en obéissant à son inspiration. Les savoirs savants et populaires portant sur le (mauvais) rêve se trouvent dès lors reconsidérés.

7.3 Trames oniriques

Réinvention d'une figure mythique

Au XIX^e siècle, une conception moderne du cauchemar voit le jour¹⁷² : le spectacle nocturne, vecteur de la connaissance de soi, se démystifie. Toutefois, un nouveau domaine, en essor à la même époque, se donne également « comme la plus profonde et la plus sûre des connaissances de soi¹⁷³ », à savoir la physiologie. D'une part, le rêve est envisagé comme le résultat de processus purement organiques et digestifs¹⁷⁴ ; d'autre part, la digestion est utilisée comme modèle de pensée pour aborder les opérations mentales pendant le sommeil. Maury constate qu'« il s'opère [...] dans la pensée un travail tout semblable à celui dont nos fonctions purement organiques sont le théâtre. On digère, on respire, sans qu'on le sache¹⁷⁵ ». La digestion est assimilée à la psyché, et l'estomac est aussi puissant que le cerveau¹⁷⁶, unis par des liens complexes. L'alimentation pense l'intériorité¹⁷⁷.

170 *Idem*. Pour approfondir le rôle de la morale chez Erckmann-Chatrian, voir Benhamou, Noëlle, « La peur dans l'œuvre d'Erckmann-Chatrian : du folklore au fantastique », *Romanica Silesiana*, *op. cit.*, p. 48.

171 *Idem*.

172 Voir Terramorsi, Bertrand, « Le *Nightmare* de Heinrich Füssli et la mythologie du cauchemar », in Montclair, Florent (dir.), *Écritures du Fantastique en littérature et peinture*, Besançon, Presses du Centre UNESCO de Besançon, coll. « La littérature et les arts », 1998, p. 109.

173 Rigoli, Juan, « Digérer sans le savoir », in Jackson, John E. et al. (dirs.), *Être et se connaître au XIX^e siècle. Littérature et sciences humaines*, Genève, Métropolis, 2006, p. 47.

174 Les savants pensent alors que les passions appartiennent à la vie organique, qu'elles sont ressenties par les organes, et que l'épigastre est le foyer où des passions diverses entrent en collision et affectent diverses fonctions, dont la digestion. Voir Goldstein, Jan, *Consoler et classifier. L'essor de la psychiatrie française*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, coll. « Empêcheurs de penser en rond », [1987] 1997, p. 136.

175 Maury, Alfred, *Le Sommeil et les rêves*, Paris, Didier, 1861, p. 92.

176 Sous la plume de Balzac déjà, l'estomac occupé la position du second cerveau. Voir Marquer, Bertrand, « De l'épigastre au ventre : œconomia animale et économie du corps social », *Romantisme*, n° 154, 2011, p. 53.

177 « Puisqu'elle ne conditionne pas uniquement une physionomie, mais également une psychologie, la diète a en effet

Les ouvrages savants et les textes de fiction réactualisent le rapport entre la psyché et l'alimentation, présent depuis l'Antiquité. Le corps est une machine à alimenter, instaurant un dialogue entre le discours médical ancien et les recommandations diététiques modernes qui font ressortir l'écart entre les besoins physiques et le désir : la nourriture doit aussi plaire. La littérature de l'estomac absorbe des discours et des pratiques hétérogènes pour réfléchir à l'homme et ses pathologies mentales. Les gens de lettres font les frais de l'interdépendance des activités intellectuelles, créatives et digestives. L'écrivain a une digestion particulière et est prédisposé à la dyspepsie ; les discours sur la folie et l'estomac s'enchevêtrent¹⁷⁸. « Le Pâté de Strasbourg et le Gibet de Montfaucon » d'Alfred Bonnardot s'interroge sur la digestion en conjuguant ses sens propre et figuré¹⁷⁹. Après avoir mangé trop de pâté, le protagoniste anonyme fait un cauchemar. Sur le modèle du gibet de Montfaucon, son imagination construit un lieu horrifique où les personnes ayant souscrit à une « assurance contre les mauvaises chances du suicide¹⁸⁰ », trouvent la mort. Par curiosité, le héros s'engage dans un puits en descendant une corde noueuse, et ne parvient pas à en sortir. Au fond du puits, il trouve des salles dédiées chacune à une manière de mourir (empoisonné, noyé, fusillé...), des cadavres en décomposition, et des monstres. Pendant son sommeil agité, il se réveille quelquefois à demi, puis « [l]e terrible cauchemar [l]e ressaisit à la gorge pour [l]'entraîner de nouveau dans ses plus sombres abîmes¹⁸¹ ». Chaque étape de son mauvais rêve correspond à une étape de sa digestion pénible, et lorsque le pâté est digéré, il se sent allégé et se réveille. À première vue, toutes les images nocturnes sont explicables scientifiquement ; le héros reprend la pratique savante de l'écriture des rêves et rassure le lecteur. Le récit utilise des concepts scientifiques, comme les hallucinations hypnagogiques, et des caractéristiques du rêve, notamment la transformation d'éléments de la vie éveillée, pour proposer une architecture onirique inouïe qui articule préoccupations scientifiques, discours gastronomique et représentations folkloriques. Toutefois, le narrateur propose une seconde piste d'interprétation de son cauchemar à la toute fin du récit, qui ajoute à l'explication purement organique une dimension personnelle. C'est un résident du château de Vincennes, hanté par la présence du donjon, ou un condamné à mort, dont le cauchemar interroge le potentiel épistémologique de la figure mythique ainsi que l'interaction des sources d'inspiration diurnes mettant à mal la frontière entre veille et sommeil.

tendance à étayer une norme excédant très largement le strict plan physiologique », *ibid.*, p. 94.

178 Voir Marquer, Bertrand, *L'autre siècle de Messer Gaster ? Physiologies de l'estomac dans la littérature du XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2017, p. 93-94. Concernant la création, l'expression « imagination de l'estomac » « exprime le rapport étroit entre vie de l'estomac et vie de l'âme, et fait même de l'influence de l'alimentation [...] un simple cas de figure du lien plus global entre digestion et création », *ibid.*, p. 91. C'est précisément la création qui ouvre sur l'exploration du psychisme, selon Marquer : la digestion est « une métaphore de la création et de sa visée épistémologique », *ibid.*, p. 180.

179 Au début du siècle, le médecin Cabanis pense que le cerveau « digère en quelque sorte les impressions ». Carroy, Jacqueline et al., *Histoire de la psychologie en France*, *op. cit.*, p. 13.

180 Bonnardot, Alfred, « Le Pâté de Strasbourg et le Gibet de Montfaucon », in *Fantaisies multicolores*, Paris, Castel, 1859, p. 232.

181 *Ibid.*, p. 238.

Un soir, avant de me mettre au lit, j'eus la malencontreuse fantaisie de me charger l'estomac d'un large triangle de pâté de foie de Strasbourg. Une heure après, je m'endormis d'un sommeil assez paisible, mais vers minuit un lourd cauchemar commença à peser sur ma poitrine, comme en expiation du long supplice que les pâtisseries strasbourgeoises infligent à de malheureux volatiles, dans l'unique but de procurer un instant de plaisir sensuel aux sybarites parisiens. Je vais essayer de dépeindre les incohérentes et absurdes images qui m'assaillirent pendant cette nuit d'angoisses, et les spasmes gradués d'anxiété, de crainte, de terreur, qui agitèrent mon cerveau surexcité par le travail d'une digestion pénible¹⁸².

Ainsi, le protagoniste explique les raisons de sa prise de parole qui témoigne tout d'abord d'une bonne connaissance du discours gastronomique préconisant une alimentation raisonnée¹⁸³. Il a transgressé la limite qui situe son cauchemar entre le folklore (minuit, le poids sur la poitrine) et la médecine. Leur enchevêtrement fait émerger l'intériorité troublée du héros, rongé par la culpabilité. Le poids met en lien la représentation populaire du cauchemar, la digestion difficile rendant la respiration pénible, et la culpabilité. Le mauvais rêve s'ancre dans l'actualité éthique, gastronomique et psychologique et soulève la question de la cohabitation de l'homme et d'autres êtres vivants¹⁸⁴, associant le gibet à l'excès alimentaire tout en renouant avec les philosophes antiques, notamment Pythagore qui défend le végétarisme et met en avant la dimension métaphysique de l'alimentation.

Les traces du passé constituent le fondement de l'aventure nocturne du héros : « Ce fut précisément à l'orifice de cette fosse méphitique, rétablie aux frais de mon imagination et transformée en un puits, que commença le cauchemar atroce, provoqué par la lourdeur du pâté

182 *Ibid.*, p. 225-226.

183 Dans la vingtième méditation de sa *Physiologie du goût*, Brillat-Savarin stipule une relation étroite entre le sommeil et l'alimentation : « Que l'homme se repose, qu'il s'endorme ou qu'il rêve, il ne cesse d'être sous la puissance des lois de la nutrition, et ne sort pas de l'empire de la gastronomie ». Brillat-Savarin, Jean Anthelme, *Physiologie du goût* [1826], Paris, Furne, 1864, p. 239. C'est la raison pour laquelle l'alimentation doit être modérée afin de ne pas troubler le repos du dormeur : « Celui qui, au contraire, a passé dans son repas les bornes de la discrétion, tombe immédiatement dans le sommeil absolu : s'il a rêvé, il ne lui reste aucun souvenir, parce que le fluide nerveux s'est croisé en tous sens dans les canaux sensitifs. Par la même raison son réveil est brusque : il revient avec peine à la vie sociale ; et quand le sommeil est tout à fait dissipé, il se ressent encore longtemps des fatigues de la digestion », *ibid.*, p. 241. Le physiologiste donne aussi des conseils sur l'aménagement de la chambre à coucher : « Quand la nuit a amené l'heure du repos diurnal, il se retire dans une chambre aérée, ne s'entoure point de rideaux qui lui feraient cent fois respirer le même air », *ibid.*, p. 243. Bonnardot joue avec les conseils diététiques en faisant de l'excès le point de départ de l'exploration du psychisme. Les rideaux apparaissant à la fin du cauchemar, intermédiaire entre les images nocturnes et la vie éveillée, introduisent le surnaturel à travers la figure du spectre blanc, et font allusion au discours savant sur la perméabilité des états de veille et de sommeil, provoquant un effet de fantastique. Le conte opère aussi un retournement par la scène finale : les écrits gastronomiques et médicaux ne prennent pas en compte des situations aussi exceptionnelles en termes d'état d'esprit et d'alimentation que celle du dernier repas d'un condamné.

184 C'est au XIX^e siècle que les rapports entre les hommes et les animaux se détériorent en se caractérisant de plus en plus par la brutalité (voir Millet, Claude, « Souffrance animale », intervention au colloque « L'Animal du XIX^e siècle », 2008, p. 5. Source numérique : <http://www.equipe19.univ-paris-diderot.fr/Colloque%20animal/Claude%20Millet.pdf>). Ce rapport d'exploitation a cependant pour conséquence d'ouvrir les yeux à l'homme sur sa propre condition d'être en souffrance, et de reconnaître les points communs qui les unissent, en une époque marquée par la volonté de distanciation de l'animal par une cuisine sophistiquée et le contrôle sur la gourmandise, péché de celui qui ne sait pas se retenir. Néanmoins, la gourmandise maintient un statut ambivalent, entre la valorisation progressive chez les adultes et la condamnation morale chez les enfants (on consultera l'article de Francis Marcoin, « La gourmandise, une passion des enfants ? », *Romantisme*, n° 186, 2019). La seconde moitié du siècle développe les réflexions sur la souffrance animale et élabore sa spécificité : « La question de la souffrance animale est une question morale, que le second XIX^e siècle met en position centrale dans cette fabrique de l'Homme qu'est la pédagogie ». Millet, Claude, « Souffrance animale », *op. cit.*, p. 10.

strasbourgeois, au moment où sa résistance à l'action chimique de mon estomac détermina les premiers symptômes d'une laborieuse digestion¹⁸⁵ ». Les savants pourraient rendre compte de chaque détail du cauchemar en analysant le travail digestif de l'estomac : « Un habile physiologiste pourrait sans doute, saisissant ce point de mon récit, intercaler ici une savante dissertation sur les forces et les réactions que la nature met en jeu en semblables circonstances. Il assignerait aux nerfs, au suc gastrique, au sang, au chyle, au cerveau, à l'électricité animale, etc., leurs rôles respectifs¹⁸⁶ ». La possibilité d'une coopération entre différents domaines, savants (la chimie), entre les cultures (le galvanisme) ou en train de se spécialiser (la neurologie), est suggérée, mais reste hypothétique. D'un côté, le rêve devient un processus de combustion, et le texte réfléchit en termes de molécules (« le dernier atome du pâté de foies gras venait de filtrer à travers les tissus de mon estomac¹⁸⁷ ») avant la publication des travaux de Claude Bernard. De l'autre, le discours gastronomique n'explique pas les modifications du réel faites par l'imagination. C'est pourquoi le rêve met en relief le rôle structurant de la lecture.

Le lieu onirique s'inspire du conte « The Pit and the Pendulum » de Poe. Le « puits sans margelle¹⁸⁸ » est l'un des éléments renvoyant aux similitudes dans l'architecture et pose le problème du seuil : la verticalité entraînant le personnage pense les profondeurs du moi. Le lieu est consacré à la torture, ce qui met en lien le conte de Poe avec le gibet. Il ressemble à une partie du corps humain : « Le plafond était une coupole semi-transparente ; au centre était fixé un gros câble à nœuds qui s'engageait dans la profondeur illimitée du puits et se perdait dans ses ténèbres¹⁸⁹ ». Les points communs avec la cavité buccale, l'œsophage et les intestins rapprochent la digestion du gibet modifié dans son aspect et sa fonction. Les bruits (le personnage entend un « bourdonnement confus¹⁹⁰ ») rappellent le borborygme. L'impossibilité de rebrousser chemin (« une fois engagé dans le puits fatal, on n'a plus la faculté de se rétracter [...] il *fallait* continuer à descendre¹⁹¹ ») se réfère à l'acceptation sans critique des événements oniriques d'une part, à l'impossibilité d'inverser le processus digestif d'autre part. En descendant le puits, le héros fait le même chemin que le pâté, reliant la digestion et ses vulgarisations¹⁹² à l'engloutissement, processus qui se charge d'une signification psychologique. Le reflet lumineux que le héros voit au-dessus de lui fait penser au tranchant du pendule. Le texte évoque aussi les œuvres fantastiques de Nodier : « Smarra, le

185 Bonnardot, Alfred, « Le Pâté de Strasbourg et le Gibet de Montfaucon », in *Fantaisies multicolores, op. cit.*, p. 231. Le personnage suggère que le travail de l'imagination se fait en deux étapes ; le site de Montfaucon est d'abord reconstruit, puis transformé.

186 *Ibid.*, p. 237.

187 *Ibid.*, p. 247. Le motif du seuil assure le lien entre le fantastique et la conception scientifique de la digestion.

188 *Ibid.*, p. 232. Voir la représentation du gibet dans le *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, Fig. 32.

189 *Ibid.*, p. 233.

190 *Ibid.*, p. 232.

191 *Ibid.*, p. 236. Italiques dans l'original.

192 *L'Histoire d'une bouchée de pain* de Jean Macé, publiée en 1861 par Hetzel, en constitue un exemple éminent et rencontre un franc succès. L'ouvrage s'adresse à une petite fille qui accompagne la bouchée de pain dans son voyage dans le corps.

mauvais génie du sommeil, m'étreignit de son poignet de fer et me força à demeurer immobile¹⁹³ ». Les représentations folkloriques du cauchemar et l'intertextualité se combinent dans l'évocation d'un état singulier de la conscience, entre lucidité et folie, veille et sommeil.

La source de l'angoisse réside dans la correspondance fantastique du processus digestif et des visions nocturnes. La marchandisation de l'humain (la santé mentale est un acte commercial) s'enchevêtre au cauchemar, car le narrateur a l'impression que « le puits aboutissait à la salle toujours bourdonnante de la Bourse de Paris¹⁹⁴ ». Le bourdonnement peut émaner de l'estomac qui digère, et évoquer une ambiance de travail caractérisant le monde des affaires. L'écrivain reprend des réflexions sur les assurances vie alors d'actualité¹⁹⁵. Le protagoniste est choqué par « cette froide logique¹⁹⁶ ». Tandis qu'elle ne semble pas le concerner au début de son aventure (il est entré dans le puits par erreur), il se retrouve comme l'un des clients de l'association contre son gré : « Alors sortirent d'une trappe deux monstres à mines sataniques qui se saisirent du corps, le dépouillèrent vivement, et l'emportèrent sous une porte basse ; puis j'entrevis dans le coin obscur d'un caveau voisin une sorte de greffier à face hideuse, qui paraissait enregistrer l'acte de décès du dernier venu¹⁹⁷ ». Lorsque le greffier note le nom du héros, cet acte administratif rend son emprisonnement officiel. Le cauchemar soulève de ce fait des questions psychologiques et sociales.

Les symptômes du héros confondent le cauchemar comme figure mythique, la digestion difficile et la folie. Il est couvert d'« une sueur glacée¹⁹⁸ », a des difficultés respiratoires et ne parvient pas à crier (« la voix me manqua¹⁹⁹ »). En passe de se réveiller, il prend le rideau pour un fantôme, phénomène ressemblant à une illusion pathologique. Plus la fin de la digestion approche,

193 Bonnardot, Alfred, « Le Pâté de Strasbourg et le Gibet de Montfaucon », in *Fantaisies multicolores, op. cit.*, p. 234. Par ailleurs, la préface du recueil de Bonnardot, « Aux lecteurs de préfaces », rappelle celle de *La Fée aux miettes*, qui s'intitule « Au lecteur qui lit les préfaces ». On remarque aussi des similitudes dans la mise en scène de l'*ethos* de l'écrivain dans le seuil du texte. Bonnardot dresse son propre portrait d'écrivain mineur qui ne s'est jamais découragé. Il livre un témoignage désenchanté sur le monde de l'édition et soulève des questions concernant le statut de l'écrivain dans la société (la peur de l'oubli, la valeur de la reconnaissance et de la gloire). Il va de soi que l'évocation du gibet de Montfaucon active maintes références littéraires, de François Villon à Victor Hugo.

194 *Ibid.*, p. 234. Le texte peut associer la dépression morale à la dépression économique.

195 Les assurances se multiplient notamment à partir du milieu du XIX^e siècle. Comiti, Vincent-Pierre, « Histoire des assurances sur la vie à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle », *Histoire des sciences médicales*, n° 19, 1985, p. 124.

196 Bonnardot, Alfred, « Le Pâté de Strasbourg et le Gibet de Montfaucon », in *Fantaisies multicolores, op. cit.*, p. 235. Le capitalisme n'est pas sans lien avec la gourmandise, comme le rappelle Michel Pearl dans son étude sur les publicités (« Sucreries et friandises : quand la gourmandise s'émancipe du péché », *Romantisme*, n° 186, 2019).

197 *Ibid.*, p. 242. La fonction de greffier existe aussi dans la mythologie : on connaît Thot, le scribe des Dieux égyptiens, ou Nabu, le Dieu des scribes. Le greffier du conte joue aussi le rôle de gardien qui surveille le passage des hommes vers l'au-delà, et en garde la trace écrite ; ces gardiens du seuil apparaissent dans un contexte mobilisant des thèmes et des motifs du Jugement dernier, en rapport avec la culpabilité initiale du protagoniste et sa propre situation de condamné à mort. En outre, la mise en lien du monstre et d'un repas trop copieux apparaît chez Paul Valéry : « Traduire une angoisse par un monstre ou la traduire par un dîner lourd sur l'estomac – ce sont deux métaphores ». Valéry, Paul, *Cahiers Paul Valéry*, cité par Lahire, Bernard, *L'Interprétation sociologique des rêves*, Paris, La Découverte, coll. « Laboratoire des sciences sociales », 2018, p. 335.

198 *Ibid.*, p. 237.

199 *Idem.* Le héros précise : « Pour être juste à l'égard du pâté de Strasbourg, j'admettrai qu'il ne fut pas l'unique cause de cette douloureuse suffocation. Il se pouvait qu'en me débattant contre une destinée imaginaire j'eusse, à mon insu, ramené mon drap au-dessus de ma tête et intercepté l'action de l'air sur mes poumons », *ibid.*, p. 238.

plus les visions se font perméables. Lorsqu'il fuit les cadavres hideux, une voix moqueuse l'avertit : « On l'empêchera bien de remuer entre deux matelas²⁰⁰ ». L'allusion au matelas montre que le héros prend lentement conscience de son corps et des objets qui l'entourent (« je percevais comme un murmure lointain de la vie réelle²⁰¹ »). La coïncidence du contenu du cauchemar et du dormeur vu depuis l'extérieur évoque le célèbre tableau de Füssli²⁰². Le monde réel sert d'inspiration et d'orientation au cauchemar du personnage en deux réalisations, les détails historiques sur la potence et la situation du héros propre à générer un état d'esprit particulier, proche du délire : « De ma fenêtre je reconnus [...] le vaste édifice de pierres bâti sous Charles V, modifié au XVI^e siècle et scandaleusement défiguré sous Louis XIV, ce château témoin des fêtes somptueuses qu'y donna François I^{er}, un roi qui laissa rarement vides les traverses établies entre les piliers lugubres de Montfaucon²⁰³ ». Le flou entoure la situation du personnage qui pourrait habiter dans le château de Vincennes et souffrir de la vue du donjon qui lui inspire des mauvais rêves parce qu'il lui rappelle ses propres torts envers les animaux ainsi que le traitement cruel des prisonniers. Mais il pourrait aussi être un condamné à mort, comme le héros de Poe, qui a reçu son ultime repas. Cette ambiguïté révèle les contradictions l'homme moderne. Le héros a condamné des animaux à mort, mais est lui-même un condamné, ou vit à proximité d'eux. Son cauchemar témoigne d'un besoin de cohérence, impossible à atteindre dans un monde bureaucratisé où les êtres dotés de sensibilité sont dégradés au rang d'objets permettant de s'enrichir. La torture d'autrefois est étroitement liée à la souffrance de l'individu au présent. La gourmandise du protagoniste est porteuse d'un enseignement : la potence et l'alimentation lui permettent d'envisager sa propre situation et l'ambiguïté de ses actes, à une époque où la question de l'abolition de la peine de mort est toujours débattue. Dès lors, ce sont l'esprit tourmenté et l'estomac souffrant qui déclenchent le récit. Si l'âme est pour Tribulat Bonhomet une sécrétion du cerveau, elle est aussi une sécrétion des organes digestifs. L'œuvre se penche sur l'état d'esprit exceptionnel de l'individu, et la façon dont la vie des humains et des animaux se commercialise et se déshumanise en des termes propres aux temps modernes.

Rêves et espaces

L'événement fantastique se construit par la transposition des préoccupations intimes du personnage, articulant l'intériorité à la trame onirique. Les manifestations des cultures populaires dialoguent avec les singularités du rêve, montrant que le for intérieur et la psyché s'échangent sans

200 *Ibid.*, p. 245.

201 *Ibid.*, p. 246.

202 Voir Terramorsi, Bertrand, « Le *Nightmare* de Heinrich Füssli et la mythologie du cauchemar », in Montclair, Florent (dir.), *Écritures du Fantastique*, op. cit., p. 107.

203 Bonnardot, Alfred, « Le Pâté de Strasbourg et le Gibet de Montfaucon », in *Fantaisies multicolores*, op. cit., p. 248. On consultera aussi le plan du site, Fig. 33.

être conscients de l'intégralité des conséquences de leurs interactions. Alors l'aventure étrange, en repensant la dialectique rêve/vie éveillée, se transforme en espace de réflexion sur l'esprit tourmenté par la mise en scène d'espaces physiques et psychiques ambigus.

L'officier Deschamps du conte « Un Fantôme », écrit par Charles Valois, se rend chez ses amis. Comme il paraît agité, l'un d'eux flaire une histoire intéressante. L'officier raconte alors l'événement incroyable dont il a été témoin : après avoir tenté en vain de rejoindre son amie Julie un soir brumeux, il veut se rendre au café par un raccourci. Mais il perd l'orientation et rencontre une femme mystérieuse, en habits de deuil, qui l'invite chez elle. Lorsqu'elle soulève son voile, l'officier, qui avait d'emblée espéré que cette rencontre aboutirait à une aventure romantique, tombe amoureux. Quand la pendule sonne minuit, tout disparaît et Deschamps se trouve hors de la maison, dont il marque la porte avec son épée pour y retourner. Le lendemain, il retrouve la maison abandonnée. Le voisin raconte que la propriétaire est morte deux ans auparavant, mais en y entrant, ils trouvent le mouchoir de l'officier, que celui-ci prétend y avoir perdu la veille. L'interlocuteur de Deschamps conclut à un mauvais rêve, et six mois plus tard, Deschamps décède pendant la campagne d'Italie. Le phénomène étrange se construit en rapport avec sa relation aux femmes. Cette relation paraît emblématique à la fois du moment de publication du conte, à travers l'association de la pensée de l'inconscient et de l'intimité dans ses significations spatiales et psychologiques, et d'un filtre de distorsion entre le personnage et le réel. En décalage avec lui-même, Deschamps n'accepte pas que l'image qu'il se fait de lui-même est fautive. Le fantôme, présenté avec des attributs et dans un décor folkloriques, invite à découvrir comment les distorsions de l'espace-temps rappelant le rêve problématisent l'acquisition du savoir sur l'identité.

Le récit-cadre ancre les événements dans le réel tout en faisant allusion au rêve :

Si j'ai bonne mémoire, c'est en 1859 que le fait incroyable que nous allons raconter à nos lecteurs se passa, dans la ville de Compiègne. Notre tâche ne consiste pas, Dieu merci, à leur inculquer la foi, car nous, qui ne l'avons guère senti s'emparer de notre âme, au récit qui nous fut fait, nous serions plus embarrassé peut-être que tout autre pour faire pénétrer en eux une confiance qui nous a toujours paru accuser chez le narrateur de cette histoire, aujourd'hui passé de vie à trépas, la preuve d'une hallucination momentanée, résultant d'une faiblesse ou d'une exaltation mentale²⁰⁴.

La date des événements est suffisamment loin de la date de publication pour indiquer que le narrateur est chamboulé par l'histoire – en dépit d'un certain détachement émotionnel affiché –, et suffisamment proche pour en garantir la transmission, tout en laissant place à l'erreur. D'un côté, il cherche le dialogue avec les lecteurs, attirant l'attention sur la forme imprimée de l'histoire²⁰⁵ tout en se comportant comme l'officier qui, en raison de son agitation, a besoin de se confesser. De l'autre, la précision et le flou se côtoient : le narrateur défend une explication rationnelle sans exclure le surnaturel. Le souvenir introduit la réflexion sur la construction de l'événement

204 Valois, Charles, « Un Fantôme », *Le Monde illustré*, 9 août 1862, p. 86.

205 L'adjectif « incroyable » paraît démentir la distanciation du narrateur, mais c'est aussi une expression convenue dans certaines rubriques du support médiatique.

fantastique à partir d'angoisses existentielles s'imposant à Deschamps. L'hallucination momentanée pourrait décrire le rêve, envisagé comme folie passagère. L'état de la conscience de l'officier redéfinit la frontière entre les sciences et les superstitions : « Le fait est-il intéressant, curieux, appétissant pour les esprits *chercheurs*, avides de pérégrinations dans les domaines du surnaturel ? Oui ou non – voilà toute la question²⁰⁶ ». Le narrateur s'adresse à des lecteurs actifs et ouverts²⁰⁷, capables de revoir les classements pour situer les expressions de la psyché troublée à l'extrémité du surnaturel : les sciences de la vie psychique peuvent apparaître comme un avant-poste des cultures populaires, et ainsi faire du fantôme, apparition nocturne apportant un enseignement aux vivants, un moyen d'exploration de la connaissance de soi. L'état d'esprit du narrateur et de ses amis ouvre sur la pathologie mentale : « Sachez donc, cher lecteur, que ce soir-là nous étions tout imprégnés de mélancolie ! Nous venions de prendre le café, et il était détestable ; nous avions pour oublier ce désagrément, cherché dans la suave fumée du cigare un dédommagement savoureux, et cette fumée était âcre ; le froid piquait, l'ennui entraînait chez nous par tous les pores et par toutes les portes²⁰⁸ ». Au XIX^e siècle, la mélancolie se dote d'un vaste imaginaire hétérogène dans la fiction, en même temps que les aliénistes tentent de la définir et l'inscrivent dans le champ des maladies mentales²⁰⁹. En rapprochant la mélancolie du génie, Aristote s'interroge sur la création artistique : l'altérité du moi qu'elle semble requérir se reflète dans la focalisation du narrateur sur les caractéristiques d'une bonne histoire (elle doit plaire et divertir), couplée à son état altéré de la conscience, proche de la folie ou du rêve, et induit par les drogues. Dès lors la mélancolie, qui invite à réfléchir à l'intériorité à partir du physique depuis sa conception antique d'excès de bile noire, lie le surgissement du fantôme à l'extériorisation d'une pensée dans une ambiance onirique. Ce surgissement renvoie à un décalage aliénant (« le mélancolique est victime d'une idée qu'il s'est faite et qui mène en lui une existence parasitaire²¹⁰ »). Ainsi est introduit le décalage identitaire de Deschamps, « une nature un

206 Valois, Charles, « Un Fantôme », *Le Monde illustré*, 9 août 1862, p. 86. Italiques dans l'original.

207 Le narrateur est une figure ambivalente qui se contredit à plusieurs reprises. Bien qu'il trouve la conduite de l'officier « fort singulière » (*idem*) et remarque qu'il paraît « pâle, fatigué » (*idem*), il croit aussi que « [r]ien n'était pourtant visiblement changé dans sa personne » (*idem*). Cette contradiction attire l'attention sur la dimension psychologique de la pâleur et de la fatigue. Selon le narrateur toujours, le journal n'imprime que des sottises ; cependant, il est écrivain et publie vraisemblablement ses textes, dont celui-ci, dans des périodiques. Par les ambivalences, le narrateur montre qu'il s'adresse aux lecteurs attentifs et critiques.

208 *Idem*. L'ennui provoque une impression de temporalité figée, telle qu'elle réapparaîtra lors de la rencontre avec la femme mystérieuse.

209 Georges Zaragoza précise : « Avec le XIX^e siècle s'ouvre une période que l'on peut envisager sous un double aspect : chez les penseurs et les artistes, la mélancolie est quasi sacralisée, tandis que les médecins l'intègrent à la recherche sur la folie et inaugurent ainsi la démarche psychiatrique ». Zaragoza, Georges, « Petite histoire de la mélancolie », in Filoche, Christina et al. (dirs.), *Mélancolie et Misanthropie*, Neuilly-lès-Dijon, Éditions du Murmure, coll. « Lecture plurielle », 2007, p. 16.

210 Starobinski, Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2012, p. 87. L'imaginaire du vampire transparait dans le comportement du narrateur qui, en voyant son ami fort troublé, « sentai[t] pour ainsi dire, la chair fraîche ». Valois, Charles, « Un Fantôme », *Le Monde illustré*, 9 août 1862, p. 86. Italiques dans l'original. La cruauté se est enrobée d'une tonalité comique : la dévoration qui reste purement métaphorique renvoie néanmoins à la dévoration pathologique du personnage par ses peurs inavouées.

peu romanesque²¹¹ », « orné d'un abdomen disproportionné²¹² ». Son refus d'accepter qu'il n'est pas le prince charmant pour qui il se prend le rend risible. Plutôt que de suggérer que l'officier ne sait pas que l'idée qu'il se fait de son identité est trop flatteuse (« Pas une, disait-il, n'osait lui résister²¹³ »), le texte met l'accent sur le déni provoquant un phénomène entre rêve et folie.

Quand bien même il cherche la compagnie de ses amis, l'officier retarde son histoire. Il a peur de se ridiculiser et de ne pas être cru ; connaissant sa vanité, le narrateur ne peut justement pas s'empêcher de se gausser de lui. Deschamps maintient une fausse identité vis-à-vis de lui-même et d'autrui, ce pour quoi il vit un décalage psychologique. Le retardement prend la forme d'une stratégie de suspense, telle qu'elle peut être utilisée à profit par les écrivains grâce au support médiatique ; par ailleurs, le narrateur est écrivain. La conduite de Deschamps révèle son inconscient, car son aventure le confronte à la vérité aliénante (« Sais-je seulement si j'ai ma raison ? Si je suis fou ou sain d'esprit²¹⁴ ? »). Il doit faire le deuil de sa jeunesse et de ses illusions ; or le deuil fait partie des *topoi* de l'apparition du fantôme. L'ambiance lugubre s'installe non pas avant la rencontre de la femme énigmatique, mais quand il veut rejoindre Julie, apparemment entourée d'aucun mystère. Cela corrobore l'interprétation du phénomène onirique par l'intériorité troublée de Deschamps : « La nuit commençait à tomber, et un coquin de brouillard, à couper au couteau, s'élevant au-dessus de l'Oise, menaçait de s'étendre sous peu sur toute la ville²¹⁵ ». La vue entravée et les champs lexicaux de la violence et de l'invasion correspondent à une conception spécifique de la psyché du personnage, dont le rapport conflictuel à lui-même se répercute sur ses interactions avec les femmes. Le pressentiment du danger illustre le savoir latent qui trouve une possibilité de se manifester dans la figure populaire du mort-vivant et les logiques oniriques. Lorsque Deschamps et son ami arrivent chez Julie, « [l]e domestique [leur] fit savoir assez vaguement que *madame* dînerait probablement en ville, et qu'elle se proposait de passer la soirée au théâtre²¹⁶ ». Le retour de la situation de la femme absente relie Julie et la femme mystérieuse, et estompe la frontière entre le rêve et la veille. Julie n'attend pas l'officier pour s'amuser ; elle prend les choses en main et se rend à des lieux de sociabilité. Qui plus est, l'officier, dont le pouvoir de séduire décline, n'a aucune certitude que les informations qu'il obtient du domestique – autre point commun entre Julie et la femme mystérieuse – sont correctes (l'adverbe « probablement » et le verbe « se proposait » permettent le doute). Julie n'a des comptes à rendre à personne : c'est une femme à qui les moyens financiers assurent une certaine indépendance, Deschamps ayant mis en

211 Valois, Charles, « Un Fantôme », *Le Monde illustré*, 9 août 1862, p. 86.

212 *Idem*.

213 *Idem*. L'interjection souligne la subjectivité de cette affirmation.

214 *Ibid.*, p. 87.

215 *Idem*.

216 *Idem*. Italiques dans l'original. Dans le cas de la femme mystérieuse, le texte recourt également aux italiques pour mettre en relief l'indépendance des figures féminines : « L'inconnue passa devant moi, *fière comme une impératrice*, et me fit signe de la suivre », *ibid.*, 16 août 1862, p. 102. Italiques dans l'original. L'emploi de la comparaison saute aux yeux.

valeur son aisance envers le narrateur. La déception rapproche le savoir sur sa véritable identité de la conscience ; par conséquent, son langage laisse transparaître une forme de compréhension intuitive de son identité problématique :

À peine avions-nous avancé de cinquante pas dans ces maudites avenues, noires comme un sac à charbon, que, grâce au brouillard plus condensé que jamais, je perdis de vue et les réverbères et mon ami Dulaurier.

– Je ne sais s’il avait pris à gauche et moi à droite ; ou réciproquement, mais, ce qui est bien clair, c’est que nous nous trouvâmes momentanément séparés comme par la muraille de la Chine²¹⁷.

Les comparaisons, figures de la ressemblance, montrent que les événements liés aux femmes font écho au psychisme de l’officier. Son incapacité à voir fonctionne aussi au sens figuré pour alerter sur le déni du vieillissement qui le fait devenir autre. Tout se passe comme si la femme mystérieuse se métamorphosait : « Un chien abandonné, une pierre ou un chrétien. – Mais cette forme s’agite ; je regarde en m’écrouillant les yeux : c’était une femme ! Assise au pied d’un arbre, accroupie comme une mendicante, elle ne paraissait ni sentir les atteintes du froid, ni redouter la solitude, ni s’apercevoir de ma présence et de mon examen²¹⁸ ». La femme échappe aux classifications et aux identités figées. L’indifférence au froid et à la fatigue est l’atout d’un officier aguerri, tout comme l’indépendance et la force. La femme semble forte, mais aussi coupée du monde : les caractéristiques du fantôme se mêlent à une identité féminine mettant en danger la fausse identité de l’officier. La femme ne se définit pas par rapport à autrui alors que l’officier a besoin de soldats (sans eux, il n’y a pas d’officier) et de femmes (sans elles, pas de bel homme irrésistible) pour construire son identité.

L’indépendance de la femme renvoyant au problème identitaire de Deschamps et le surnaturel s’enchevêtrent étroitement : « Je lui présentai mon bras, mais il ne fut pas accepté, et elle marcha à mes côtés²¹⁹ ». En refusant le contact physique, elle maintient le doute sur sa nature tout en affirmant l’égalité entre elle et Deschamps. La désorientation de l’officier prend une signification psychologique : « Mon esprit, frappé de cette bizarre rencontre, était troublé et incertain. J’avais du brouillard dans les idées, comme j’en voyais dans l’air. Quelle était cette femme ? Était-ce bien une

217 *Idem*.

218 *Ibid.*, 9 août 1862, p. 87.

219 *Idem*. La mort de la femme mystérieuse date de 1857, année significative en termes de réflexions sur la condition féminine et l’affirmation de la femme sur les plans politique et social en France : en 1857 paraît le *Livre des esprits* d’Allan Kardec. Comme le rappelle pertinemment Nicole Edelman, « [l]a voix des femmes est perceptible dans des revendications concernant le mariage, la famille et les enfants. *Le Livre des Esprits* ou plus souvent *La Revue spirite* mettent ainsi en question l’indissolubilité du mariage ». Edelman, Nicole, « Spiritisme et politique », *Revue d’histoire du XIX^e siècle*, n° 28, 2004. Source numérique : <https://journals.openedition.org/rh19/626>. Elle précise que « l’idée de réincarnation, qui peut s’effectuer dans le corps d’un homme ou d’une femme, d’un Noir ou d’un Blanc, oblige les croyants spirites à réfléchir à ce que signifie l’égalité. Les questions posées sur ce thème sont nombreuses, par les femmes mais aussi par les hommes conscients des risques d’un possible changement de sexe dans une vie future. Tous prônent l’importance de l’éducation, condition indispensable à l’émancipation. Beaucoup s’appuient sur le rôle maternel d’éducation des femmes pour la promouvoir. Tous rappellent l’égalité des droits entre les sexes mais la plupart ne transgresse pas l’idée d’une complémentarité entre homme et femme », *idem*. La réincarnation est une grande préoccupation de l’époque.

femme²²⁰ ? ». L'incertitude sur l'être à ses côtés naît de son rejet des convenances sociales. La transgression prend l'aspect d'une transformation fantastique. Néanmoins, Deschamps s'acharne à conformer les événements à sa fausse identité : « Comment se dénouera cette aventure romantique ? me disais-je, car cela commence comme un vrai roman ; et déjà, échafaudant toute une série de conséquences charmantes sur ces prémices appétissantes, je me tortillais les moustaches avec un frémissement de plaisir, je me léchais les barbes, en un mot... Imbécile²²¹ ! ». L'imaginaire de la dévoration rend l'officier ridicule puisque la femme est tout autre qu'une conquête facile. En se jugeant sévèrement après les faits, l'officier paraît dédoublé. Il n'interagit pas avec la femme pour éviter la contradiction entre ses illusions et la réalité. Il l'accompagne en « pensant toujours à certaines choses²²² ». L'euphémisme qui permet de ne pas aborder frontalement le sujet est emblématique de la façon dont il évite la confrontation à la vérité. L'usage de comparaisons renvoie à la coprésence de superstitions et d'une pensée de l'inconscient : « Sur un geste de leur maîtresse, les domestiques sortirent, silencieux *comme des fantômes*, après avoir allumé quelques bougies, grandes *comme des cierges*, et dont la flamme vacillante et troublée ne jetait cependant qu'une faible lueur autour de nous²²³ ». Les fantômes et les cierges évoquent la mort qui fait partie du métier de Deschamps. La femme règne dans la maison et donne des ordres (tâche qui incombe aussi à l'officier). Les deux sont en tête d'une structure hiérarchique. Lorsqu'il est le plus proche de la femme, la folie (« Je perdis la raison²²⁴ ») et l'amour (« une femme superbe²²⁵ ») se confondent. L'ambiguïté de la scène associe les croyances, les éléments oniriques, et l'enjeu identitaire :

Désirez-vous maintenant que je vous explique ce qui se passa entre nous ? Je n'en sais rien, sur mon honneur. Je me souviens seulement qu'en pressant sa main dans la mienne, j'éprouvai la même sensation qu'en touchant du marbre. Je me souviens que ses yeux si doux étaient fixes et immobiles ; et cependant elle me regardait avec un air d'intérêt si naturel, ou de pitié si profonde, que moi, prenant cela pour de l'amour, je tombai à ses genoux que j'embrassai. Je ne saurais vous dire combien de temps je restai dans cette position ; mais j'aurais voulu y rester toute la vie, car je m'y sentais mourir de bonheur, et des ivresses inconnues me transportaient au delà de ce monde. Tout à coup j'entends sonner minuit à la pendule.
Ce bruit sec, dans le silence, était funèbre.
Je me lève brusquement, sans savoir pourquoi²²⁶.

L'ignorance protège Deschamps de la confrontation à une femme qu'il n'a pas pu séduire. Ce rapprochement des oppositions introduit une logique onirique. Le sonner de minuit, qui déclenche une réaction quasi instinctive, est l'une de ces manifestations et fait comprendre le rapport aliénant de l'officier à lui-même par la distorsion du temps que le rêve peut opérer. Il est

220 *Idem*.

221 *Idem*.

222 *Ibid.*, 16 août 1862, p. 102.

223 *Idem*. Italiques ajoutées. Que ce soient les domestiques, plutôt que la femme, qui ressemblent à des fantômes témoigne du fait que l'officier écarte tout ce qui pourrait contrecarrer ses projets amoureux.

224 *Idem*.

225 *Idem*.

226 *Idem*.

déjà minuit quand l'officier entre chez la femme, mais c'est seulement après le lever du voile²²⁷ que la pendule sonne minuit. Le décalage entre l'heure et les douze coups audibles illustre le décalage entre les identités réelle et idéale de l'officier. Minuit n'est pas un moment, mais une durée : l'écoulement du temps est arrêté²²⁸. En retrouvant la maison abandonnée, Deschamps semble avoir voyagé dans le temps, ce que le rêve rend possible et ce qu'il aurait besoin de faire pour rester éternellement jeune. L'irréversibilité du temps est au cœur de sa relation problématique à lui-même : l'identité se construit dans le temps, mais aussi dans l'espace. La dialectique dedans/dehors est dépassée et l'espace physique de l'intimité²²⁹ ouvre sur l'espace mental.

Alors que l'officier se met volontiers en spectacle, la femme mystérieuse est dans le repli et la discrétion. Mais le conte repense cette répartition traditionnelle des rôles entre masculin et féminin, car le moi de Deschamps est aux prises avec une féminité aliénante. L'intime est lié à l'espace de la maison d'une part, au secret et à l'inconnaissable d'autre part. L'espace intérieur de l'appartement de la femme esquisse l'inconscient du protagoniste. Ce qui pose problème n'est pas seulement la femme forte ou la femme qu'il ne peut pas avoir, mais qu'il ne peut pas avouer que de tels cas existent. Pour expliquer les événements, le narrateur privilégie la piste du sommeil : il demande à son ami s'il est somnambule ou à jeun (l'estomac pouvant, on l'a vu, influencer les rêves). Mais Deschamps ignore les réponses (« Je n'en sais rien [...] je ne m'en souviens guère²³⁰ »). L'œuvre ne s'enferme pas dans une explication définitive : c'est l'amalgame du rêve et de la figure du mort-vivant qui jette une lumière sur l'intériorité de l'officier. Comme le montre la remarque finale du narrateur, l'explication naturelle par le cauchemar ne rend pas compte à elle seule de tous les paradoxes du phénomène (« je ne pourrais me l'expliquer que de cette façon : vous vous êtes couché sur le dos, et vous avez fait un mauvais rêve²³¹ »). Le narrateur enracine les

227 La femme fait de l'habit de deuil un vêtement qui souligne sa puissance. Elle décide à qui elle se montre, et voit sans être vue. Lever le voile est un acte symbolique, car elle termine son deuil ou le met entre parenthèses pour entrer en contact avec un homme. C'est également une façon d'aborder le questionnement ontologique puisque la révélation de son visage approfondit les deux visages de Deschamps. Par ailleurs son patronyme, ainsi que celui de son ami Dulaurier, l'ancre dans le monde végétal, alors que leur métier ne les rapproche pas de la nature. Ce décalage participe du décalage psychologique.

228 Ce détail évoque la mise à mal de l'écoulement du temps pendant les états altérés de la conscience, notamment lors de la consommation de drogues – le narrateur prend soin de souligner que Deschamps boit souvent de l'absinthe et d'autres alcools forts, d'où son étonnement quand son ami refuse un verre avant de raconter son histoire – comme Théophile Gautier a pu l'évoquer dans « Le Club des hachichins » : « Le Temps est mort ; désormais il n'y aura plus ni années, ni mois, ni heures ; le Temps est mort, et nous allons à son convoi ». Gautier, Théophile, « Le Club des hachichins » [1846], in *Romans, contes et nouvelles, op. cit.*, p. 1022. D'autres allusions à « La Cafetière » du même auteur sont présentes dans la scène de rencontre entre l'officier et la femme mystérieuse : à la même heure (« Enfin, minuit sonna ; une voix, dont le timbre était exactement celui de la pendule, se fit entendre », Gautier, Théophile, « La Cafetière » [1831], in *Romans, contes et nouvelles, op. cit.*, p. 6), des événements étranges amènent le protagoniste Théodore à se retrouver au pied de son amante qui, au toucher, évoque les mêmes associations (elle est froide comme un marbre). L'écoulement du temps est paradoxal (le héros ne sait pas combien de temps s'est écoulé) et, comme la femme mystérieuse, la mort d'Angéla date de deux ans.

229 Voir aussi Ariès, Philippe, et Duby, Georges, *Histoire de la Vie privée*, tome 4, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1987.

230 Valois, Charles, « Un Fantôme », *Le Monde illustré*, 16 août 1862, p. 102.

231 *Idem*.

événements dans le corps de l'officier et propose une explication qui fait dialoguer les croyances et les sciences²³².

Débordements

Dans les œuvres fantastiques, les éléments oniriques apparaissent avant le début du phénomène inexplicable : la porosité des états de veille et de sommeil articule les représentations populaires du cauchemar à une conscience ébranlée. L'individu est imbibé par l'environnement reflétant son intériorité, de sorte que le texte instaure un univers de pénétrations, d'échanges et de renvois. Ces interconnexions font éclater les limites de l'individu, la frontière de son corps matériel et ses capacités intellectuelles, et engagent un questionnement sur la possibilité de sonder le rapport de soi à soi. La musique induit un état second, problématisant l'identité dans « La Leçon de musique » de Charles Barbara. Le prodigieux musicien Schenk et ses élèves, Susanne et le narrateur, improvisent une mélodie fantastique. Le récit du narrateur glisse d'une description imagée vers une expérience surnaturelle : les images apparemment oniriques entraînent le narrateur dans un tourbillon dont il est abruptement libéré (« Quand je rouvris les yeux, Schenk remettait sa basse dans l'étui²³³ »). En même temps que la nouvelle esquisse une lecture psychologique des événements, selon laquelle le narrateur a éprouvé des émotions fortes provoquées par une musique d'un genre nouveau, elle propose d'élargir les concepts du personnage et de la musique. Susanne et le narrateur fonctionnent comme des personnifications d'un traumatisme identitaire revécu avec la musique.

Schenk traverse trois étapes traumatisantes qui lient l'évolution de son identité à sa carrière de musicien. Le narrateur, jeune et timide, représente l'artiste en herbe lorsque celui-ci commençait à apprendre à jouer en commettant de nombreuses fautes. Il relate sa peur face à la colère déchaînée du maître, qui ne l'empêche pourtant pas de l'aimer. Face à lui-même et à ses défauts, Schenk doit apprendre à conjuguer la patience et l'amour envers lui-même. Plus tard, lorsque Schenk s'est produit devant un auditoire, l'obligation de jouer pour éblouir un public avide de divertissement l'a contraint à interrompre le concert car « les auditeurs indifférents ou ennuyés importunaient Schenk et le paralysaient²³⁴ ». Face aux spectateurs, Schenk a subi un événement déstabilisant qui ne cesse

232 Être allongé sur le dos est en rapport avec le cauchemar et d'autres phénomènes inquiétants frôlant le surnaturel, comme la paralysie du sommeil : dans les représentations folkloriques, le dormeur est toujours allongé sur le dos parce que cette position est associée à l'étouffement par le diabolin accroupi sur la poitrine. Qui plus est, « dormir sur le dos n'est pas non plus une position irréprochable. Les défenseurs des bonnes mœurs ne l'approuvent pas complètement, affirmant en priorité le recours au sommeil de côté, tout comme les médecins qui restent prudents. [...] Toutefois, il semble qu'au cours du XIX^e siècle, l'on rencontre plus d'opposition au dormir sur le dos au moment où la lutte contre la pollution nocturne se renforce ». Garnier, Guillaume, « Sommeil et rêve en France : entre médecine et religion (1700-1850) », *Chrétiens et sociétés*, n° 19, 2012, p. 75.

233 Barbara, Charles, « La Leçon de musique », *Revue de Paris*, 15 mars 1854, p. 883.

234 *Ibid.*, p. 878. Schenk explique qu'il faut jouer pour soi afin d'atteindre le public au lieu de chercher en premier lieu à l'impressionner : « Il ne s'agit pas de jongler avec des notes, de stupéfier l'auditeur par des passages en fusée et

de le hanter. Le troisième traumatisme a confronté le musicien à un être aimé : le texte sème les indices d'une relation amoureuse avortée entre Schenk et Susanne²³⁵ qui, elle aussi, est un personnage dont la conduite se confond avec la musique et parvient à signifier l'enjeu identitaire. Ces trois traumatismes mettent en relief que la musique, qui accompagne les moments importants dans la vie de Schenk, pense les relations interpersonnelles à travers son rapport avec la psychologisation des événements. La musique comme expression privilégiée de l'intime propose une réflexion sur les interactions avec soi-même et autrui, pensées à travers des concepts musicaux. C'est pourquoi Susanne et le narrateur sont assimilés à la musique, procédé qui passe par la chosification, la dématérialisation et l'éclatement des frontières du matériel et de l'immatériel.

Le narrateur est anonyme ; son apparence physique n'est pas décrite. Schenk et la famille de Susanne l'ignorent ou s'aperçoivent à peine de sa présence (« Il regardait de mon côté et semblait ne pas me voir²³⁶ » ; « Il est présumable qu'on m'entendit. Pourtant, on ne prit pas garde à moi²³⁷ »). De plus, le musicien et la jeune fille communiquent à travers la musique ; le narrateur agit en tant que messenger pour Schenk, chargé d'informer Susanne que son maître est disponible pour une leçon. Entre présence et absence, les personnages glissent vers un état de folie proche du génie. L'état d'âme de la jeune fille suit le développement de la mélodie improvisée, et les termes qui s'y rapportent décrivent également son apparence. Ainsi, les sons que produit Schenk quand il est seul sont « purs et pénétrants, quoique affaiblis²³⁸ » : le premier adjectif pourrait se rapporter à sa virginité, puisqu'elle est sur le point de se marier ; le deuxième anticipe son arrivée chez Schenk, et le dernier fait référence à son abattement à la fin du morceau. Pendant le jeu, Susanne est attristée parce que la mélodie est plaintive, puis Schenk intervient sur ses émotions en passant à un ton plus doux : « La jeune fille, dont les sensations semblaient obéir à la même loi de décroissance, redevint calme²³⁹ ». Cette concordance montre que Susanne n'est pas uniquement un personnage qui existe en dehors du musicien, mais aussi sa création qui renvoie à son intériorité. La musique permet à Schenk de se confronter à ses douleurs : faisant partie de sa vie quotidienne, elle montre que les activités de tous les jours offrent la possibilité d'abriter une forme d'altérité. Elle met à nu les abîmes du moi, car elle confère une forme artistique au tourment intérieur. Ainsi, elle s'enracine

des sauts périlleux ; il faut que de l'enchaînement des sons, de l'enchevêtrement des accords et des modulations, il résulte un ensemble capable de remuer profondément », *ibid.*, p. 880. Schenk illustre sa théorie du succès en prenant le jongleur et l'acrobate, figures de la foire et de l'amusement populaire, comme exemples du mauvais musicien.

235 La jeune fille n'approuve pas le mariage que ses parents ont arrangé et éclate en sanglots, mais quand on lui propose une leçon de musique avec Schenk, elle sèche aussitôt ses larmes et redevient calme. Schenk paraît troublé à la nouvelle du mariage de son élève, et son départ après la leçon semble relever d'une décision de prise de distances. Susanne, quant à elle, finit par accepter son mariage et développe « une sorte d'aversion pour la musique », *ibid.*, p. 884.

236 *Ibid.*, p. 875.

237 *Ibid.*, p. 876.

238 *Ibid.*, p. 875.

239 *Ibid.*, p. 881.

dans l'écriture.

Le morceau improvisé se développe comme une œuvre de fiction (« je démélais [*sic*] toute une histoire²⁴⁰ »). Le texte mobilise des effets musicaux en jouant sur le son, le rythme et la reprise avec variation. Dès l'incipit apparaît une allitération (« purs et pénétrants²⁴¹ ») qui attire l'attention sur l'aspect paradoxal de la musique en rapprochant la douceur associée à la pureté à la violence de la pénétration, comme si la musique avait une présence matérielle. La tension ainsi suscitée par un langage dépassant le sens sémantique renvoie aux jeux langagiers interprétés comme signes de folie²⁴² ; cela revient à stipuler une corrélation entre le langage et l'état d'esprit. L'œuvre instaure un rythme particulier par des structures ressemblant à des listes, notamment l'asyndète. Dans l'incipit, elle propose une liste d'objets qui envahissent l'appartement de Schenk, suggérant que l'être humain est évincé de la pièce remplie d'objets. La modulation sur le rythme prend plusieurs significations : elle prépare l'abolition de la frontière entre l'animé et l'inanimé (renvoyant à un état second ; folie, hallucination ou rêve), fait allusion au débordement du concept de personnage (faute de place, le narrateur et Susanne ne peuvent pas se trouver dans la pièce en même temps, ce qui participe à leur transformation en illustrations du traumatisme personnel exprimé à travers la musique) et anticipe le départ de Schenk, qui amalgame questionnement ontologique, visions oniriques et surnaturel musical. Un autre effet liste apparaît lorsque le narrateur décrit le spectacle évoqué par la musique : « Et ce soleil, ce ciel, ces eaux, ces bois, ces montagnes, ces collines, devenus par enchantement les instruments d'un orchestre, exécutaient avec un fabuleux ensemble, sous la direction d'un maître invisible, une symphonie à faire mourir de joie²⁴³ ». Une impression de débordement naît de la profusion des impressions de la nature en même temps qu'elle se transforme en instruments. Le troisième effet liant la musique à la composition du texte en instaurant une ambiance onirique sont les répétitions avec variations : « Il improvisa un point d'orgue si rigoureusement déduit du motif, d'une logique si serrée dans ses développements, qu'il paraissait faire partie intégrante du morceau écrit²⁴⁴ ». Le concept du point d'orgue est aussi pertinent dans la narration ; la déduction souligne la continuité des différentes parties de la pièce musicale qui se construit par le recyclage. D'où l'impression d'une lente métamorphose de la mélodie qui évoque la

240 *Ibid.*, p. 879. Pour Raphaël Baroni, la musique et la narration « semblent pouvoir être définies, en dernier ressort, comme un jeu de tensions et de résolutions, comme la mise en scène d'une relation, plus ou moins harmonieuse ou dissonante, entre la répétition d'une structure attendue et le devenir plus ou moins imprévisible d'une forme dynamique ». Baroni, Raphaël, « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ? », *Cahiers de Narratologie*, n° 21, 2011. Source numérique : <http://narratologie.revues.org/6461>.

241 *Ibid.*, p. 875.

242 Juan Rigoli mentionne explicitement les allitérations (Rigoli, Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 229). Il explique : « [L]es "rimes" ou "allitérations" que commettent les aliénés, autant que leurs "ellipses" ou "inversions", excessives et envahissantes, signalent des écarts à la puissance seconde : engagés sur le chemin du "style", les aliénés en dépassent les bornes et se placent, à dessein ou malgré eux, aux frontières de la langue », *ibid.*, p. 233.

243 Barbara, Charles, « La Leçon de musique », *Revue de Paris*, *op. cit.*, p. 879.

244 *Ibid.*, p. 881.

transformation des images en rêve. Les reprises prennent souvent la forme de réapparition de termes : le fantastique décline à sa façon les transformations oniriques, et met en avant la porosité des états de la conscience et des arts littéraire et musical. Au début de l'œuvre, les affaires « encombraient au hasard un piano droit²⁴⁵ » ; le hasard réapparaît à la fin lorsque le narrateur révèle la raison pour laquelle il raconte son histoire (« un hasard est venu tout récemment réveiller ces détails en mon souvenir²⁴⁶ »). Le narrateur décrit Schenk comme un homme impétueux (« sa colère se déchaînait à l'égal d'une tempête²⁴⁷ ») ; les visions montrent un paysage de plus en plus violent :

Le torrent me frôlait et tâchait à m'entraîner. Sans force contre la paralysie du vertige, je roulai enfin dans le tourbillon. Avec la rapidité d'une balle de fusil, je montais, je descendais, étouffé par la crainte de choir et de me briser la tête. [...] Et le mouvement de rotation doublait toujours. L'accélération devint telle, que je ne sentis plus rien et qu'il me sembla que je reposais dans l'immobilité du néant²⁴⁸...

L'entraînement niant le contrôle du personnage sur les événements a déjà été éprouvé par le narrateur avant ce tourbillon final. La reprise de l'image d'une nature déchaînée fait de Schenk un fou et une figure maléfique ; les deux renvoient au rêve pendant lequel la volonté est diminuée, et dont la forme angoissante, le cauchemar, est un être diabolique. La reprise concerne aussi des scènes entières : tant le narrateur que Schenk ont subi une humiliation face à un public difficile, qui a eu le même effet paralysant sur eux. Le narrateur confesse qu'il « ne jouissai[t] jamais devant lui de la plénitude de [s]es moyens²⁴⁹ » ; quant à Schenk, une fièvre nerveuse a immobilisé ses doigts : « L'exécutant n'est lui tout entier que dans un milieu sympathique : il a cela de commun avec le magnétiseur dont les opérations réussissent mal en présence de gens hostiles²⁵⁰ ». Ils décrivent un moment où ils n'ont pas été eux-mêmes, où deux moi cohabitent le même corps. La musique est un moyen de penser les rapports à soi et à autrui, qui peuvent être marqués par l'incompatibilité. Le musicien n'existe pas sans ses auditeurs qui participent à la performance artistique ; ainsi, l'œuvre propose une piste psychologique (l'état d'âme du musicien ou du magnétiseur influence sa performance) et une explication par l'inconscient (le sommeil magnétique ou la musique s'élaborent par l'action conjointe des esprits du magnétiseur ou du musicien et du public). L'expérience du narrateur fait écho à celle vécue par Schenk auparavant ; une fois de plus, le narrateur apparaît comme un aspect de l'intériorité du musicien, lié à un tourment toujours présent. Les variations que connaissent les différents éléments préparent à des métamorphoses fantastiques.

La nouvelle joue sur la porosité des frontières entre le matériel et l'immatériel ainsi qu'entre

245 *Ibid.*, p. 875.

246 *Ibid.*, p. 884.

247 *Ibid.*, p. 876.

248 *Ibid.*, p. 883.

249 *Ibid.*, p. 875.

250 *Ibid.*, p. 878. Le milieu selon Taine est l'une des trois forces primordiales produisant l'état moral qui régit les événements de l'histoire humaine. Il se réfère aux circonstances externes montrant que le dehors agit sur le dedans : cet échange est développé dans la nouvelle, et articule la métamorphose fantastique au dialogue entre le surnaturel et la pensée de l'identité.

l'humain et l'objet. Avant la leçon de musique, Susanne « était immobile comme une roche²⁵¹ ». Le rapprochement de l'humain et du minéral fait coexister des oppositions, comme c'est également le cas dans les mythes. La métamorphose de la jeune fille ne s'effectue qu'au niveau imaginaire et, en même temps qu'elle laisse planer le doute sur la nature du personnage, elle articule les glissements entre les catégories qui caractérisent les images oniriques à la variation musicale. La musique donne au narrateur l'impression de déborder d'émotions, et il se transforme : des ailes lui poussent, et il survole un paysage, quittant la pièce et traversant différents lieux. Le narrateur se sent « comme une chose inerte, n'ayant plus de vivant en [lui], pour ainsi dire, que les cordes qui vibrent sous l'action des œuvres d'art²⁵² » ; c'est un instrument dans les deux sens du terme, celui d'un magnétiseur (la passivité y fait allusion), et celui d'un musicien. La musique cependant prend la place de l'humain : chez Schenk, la basse est couchée sur le lit, et la pièce improvisée agit comme un personnage parce qu'elle est le moteur principal de l'intrigue. Pour ne pas interrompre le jeu de son maître, le narrateur écoute la musique devant sa porte. Elle sort de la pièce où elle est jouée, réclamant l'espace, tandis que le narrateur s'adapte à elle. Personnifiée, elle semble posséder un corps humain : « Des *entrailles* de l'andante, comme d'un chaos où flottaient à l'aventure des fantômes dont le frôlement et le tournoiement emplissaient *l'oreille* d'une psalmodie monotone, *s'échappa* un motif d'un éclat qui rappelait celui du soleil²⁵³ ». En revanche, Schenk est un personnage aux frontières floues, pénétré par les lieux : « Le désordre de la chambre répondait à l'extérieur singulier du musicien²⁵⁴ ». Ses cheveux ressemblant à des poils de chat font de lui un être hybride ; ce trait se retrouve dans son talent extraordinaire, car il maîtrise plusieurs instruments et saurait faire un orchestre à lui tout seul. Cette multiplicité rapproche la musique du problème identitaire tel qu'il peut être pensé à travers le rêve. Les visions oniriques le montrent : « Le fantastique engendrant le fantastique, il jaillit des murs une légion d'individus identiques à Schenk et terribles autant que lui²⁵⁵ ». Les métamorphoses de Schenk introduisent les aspects populaires du cauchemar par la déshumanisation du personnage. Son apparence (petit, contrefait, à la figure anguleuse) et sa manière de jouer (« Accroupi sur sa basse, l'œil en feu, hors de lui²⁵⁶ ») évoquent le diabolin peint par Füssli. Ce dernier a des yeux étincelants ; ceux de Schenk sont « chargés d'étincelles²⁵⁷ ». Le

251 *Ibid.*, p. 877. Comme son état rappelle celui de Schenk lors de son concert devant un mauvais public, ce qui met en lumière qu'elle n'est pas seulement un personnage indépendant, mais qu'elle exprime les traumatismes du musicien.

252 *Ibid.*, p. 878.

253 *Ibid.*, p. 879. Italiques ajoutées. De plus, la mélodie est décrite comme matérielle, palpable : « Sur un fond de notes lentes, filées avec un art inconcevable, dont la succession et la marche harmonique faisaient pressentir un changement de ton et de mouvement, Susanne, promenant ses doigts sur toute l'étendue du clavier, semait à profusion, *leggiamente*, des traits rapides, comparables aux arabesques à jour d'une église gothique, ou encore aux points d'une dentelle », *ibid.*, p. 878. Italiques dans l'original.

254 *Ibid.*, p. 875.

255 *Ibid.*, p. 883.

256 *Ibid.*, p. 881.

257 *Ibid.*, p. 878.

monstrueux Schenk paraît jeter le narrateur « de la rêverie dans le cauchemar²⁵⁸ ». Cependant, Schenk est lui-même victime d'un cauchemar : les « angoisses inexprimables [qui] lui déchiraient la poitrine²⁵⁹ ». Soudainement, le musicien se retrouve avec « un bonnet de coton sur la tête²⁶⁰ » : c'est donc lui qui se trouve dans un état hallucinatoire proche du rêve, qui souffre et qui revit des traumatismes par le biais de la musique qui, néanmoins, lénifie ainsi sa douleur et fait transiter Schenk vers une nouvelle étape de vie. La fusion du musicien avec son art constitue une forme de métamorphose onirique qui met en lien l'enjeu identitaire et le surnaturel : « Sans qu'il parût trace d'effort, ses doigts, os et nerfs, longs et effilés, [...] voltigeaient sur la touche comme de grandes pates [*sic*] d'araignée²⁶¹ ». L'instrument préféré de Schenk est le violoncelle en raison de sa difficulté ; c'est un instrument incompris, selon Schenk, et en cela, ils se ressemblent. Lorsque le narrateur se réveille, Schenk range la basse. Deux lectures, surnaturelle et psychologique, entrent en dialogue : le musicien s'aperçoit que « son violoncelle, son admirable violoncelle, s'était changé en ignoble marmite, et son archet en cuillère de bois²⁶² ». Le monde réel perce le voile des images oniriques. Schenk pourrait être seul chez lui ; le texte pense ainsi la multiplicité du moi pendant les états seconds. Les débordements de l'animé sur l'inanimé et vice versa soulignent la continuité des concepts, et des états de la conscience. Ainsi se dégage une logique des ressemblances, unissant la musique (les reprises avec variation), le rêve (les métamorphoses) et la composition du texte (la figure de style de la comparaison).

La nouvelle sonde la conscience ébranlée du musicien, dont les fragments projetés hors de lui agissent à nouveau sur lui à travers la musique, en utilisant le kaléidoscope comme outil d'élaboration d'une pensée de la psyché. Ce jeu optique, inventé au XIX^e siècle, fonctionne par les mêmes mécanismes qu'utilisent la musique et le rêve. Le kaléidoscope propose des variations infinies de motifs avec un nombre fini d'éléments²⁶³ sur le fondement de leur combinaison et de la

258 *Ibid.*, p. 881. L'intériorité du narrateur suit la musique qui change de tonalité, passant du majeur au mineur.

259 *Ibid.*, p. 880. La poitrine est mentionnée à nouveau vers la fin de la nouvelle, peu avant que les visions oniriques cessent : « Sa poitrine n'était point assez large pour contenir tant de bonheur : il pressait l'une de ses mains dessus, comme pour empêcher qu'elle n'éclatât... », *ibid.*, p. 882.

260 *Ibid.*, p. 882.

261 *Ibid.*, p. 881.

262 *Ibid.*, p. 882.

263 Cette description de la création artistique s'applique aussi bien à la musique qu'à la littérature ; la nouvelle, qui s'inscrit dans la veine du fantastique musical popularisé par Hoffmann, montre que les visions oniriques se construisent par un emprunt à la poésie : « La plupart avait de grands yeux expressifs qui réalisaient on ne peut mieux cette image du poète [*sic*] persan : *Tes sourcils sont des arcs dont tes regards sont les flèches* », *idem*. Italiques dans l'original. L'intertextualité se caractérise justement par le fragment (l'auteur de la citation n'est pas nommé) et par la réinvention : des éléments extraits du vers sont insérés dans un nouveau contexte où ils reçoivent une signification différente ; ce procédé rappelle la variation musicale et les métamorphoses pendant le songe : « Le finale, presto à deux temps, partit comme une *flèche* », *ibid.*, p. 881. Italiques ajoutées. La flèche renvoie à la flèche de l'horloge, mettant l'accent sur l'accélération des visions, lorsque la musique accélère aussi. L'arc de la citation se retrouve dans l'architecture fantastique que le morceau fait apparaître : « Les notes, dans leur succession rapide et leur entrecroisement fugué, dessinaient, pour mon esprit, les *arcades* d'une salle fantastique, chancelante comme l'architecture des rêves », *idem*. Italiques ajoutées. Les variations sur l'arc et les arcades évoquent l'archet musical. Le mécanisme de recombinaison rappelle la théorie de Maury sur le rôle des champs lexicaux et des assonances qui participent à la création de l'intrigue onirique. Le réseau des reprises peut aussi être vu comme

création d'un ensemble. La multiplication, le mouvement de rotation et l'immobilité, qui apparaissent à la fin de la vision, évoquent l'actionnement de ce dispositif. Il fait ainsi le lien entre une conception de la naissance de l'inspiration artistique et l'apparence des hallucinations et des rêves²⁶⁴. L'imprévisibilité de ses motifs rappelle celle de la mélodie qui change soudainement de direction. Le kaléidoscope ne permet pas à celui qui l'utilise d'influencer tous les détails de l'apparence que prendront ses motifs à l'arrêt du mouvement rotatoire, ce pour quoi il pose la question de la volonté²⁶⁵ ; de cette manière, il se joint aux débats sur l'abolition de la volonté pendant le rêve. La nouvelle combine le mouvement du kaléidoscope au changement de la mélodie pour faire référence aux traumatismes de Schenk : « Il semblait que ce fanatisme comblât le gouffre insondable de son ambition²⁶⁶ ». Le gouffre mime le kaléidoscope dont on ne voit pas le fond. Le mouvement et le changement produisant toujours un motif inouï, le kaléidoscope, comme la mélodie, suscitent une émotion nouvelle en intervenant sur l'intériorité de l'individu : « Une modulation étrange me rappela, je ne sais comment, un souvenir qui suffit à jeter le désordre dans cette fantasmagorie²⁶⁷ ». L'imprévisibilité des formes caractérise l'aliénation²⁶⁸ et se retrouve dans les arabesques de l'instrument de Schenk, qui rappellent les motifs symétriques du kaléidoscope : « Des moulures, d'un dessin bizarre, d'une exquise délicatesse, prenaient racine aux joues du chevillier et se développaient sur la spirale de la volute²⁶⁹ ».

La mélodie déborde les cadres : elle sort de la pièce où elle est jouée, dépasse les catégories en se mêlant aux personnages, et communique avec le for intérieur. L'improvisation est une activité psychique ambivalente qui ranime les angoisses identitaires et les calme. La musique s'adresse au souvenir ; en favorisant la réminiscence, elle jette une lumière sur l'intériorité troublée. Les traces que les événements ont laissées dans la mémoire du narrateur font de la musique le véhicule du partage de l'enjeu ontologique. Les visions fantastiques montrent que l'univers onirique n'existe pas en dehors mais au dedans, dans le moi. Schenk, qui met son âme dans son jeu, se vide en quelque sorte, comme si son instrument était un dispositif vampirique. Mais il vit par et avec la musique : elle inspire « le désir de toucher du doigt la solution des problèmes terribles que soulève en nous la douleur²⁷⁰ ». Sa fonction cathartique prend un aspect surnaturel ; c'est un espace où

« une mise en pratique de la logique des correspondances » (Pardo, Pedro, « Charles Barbara nouvelliste », in Méndez, Pedro, et Palacios, Concepcion (éds.), *La Nouvelle au XIX^e siècle : auteurs mineurs*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 376).

264 Voir Gleizes, Delphine, et Reynaud, Denis (éds.), *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles)*, Lyon, PUL, coll. « Littérature et idéologies », 2017, p. 377.

265 *Ibid.*, p. 378.

266 Barbara, Charles, « La Leçon de musique », *Revue de Paris, op. cit.*, p. 882. L'hallucination onirique et musicale rend possible ce qui est impossible pour le musicien dans le monde réel : il est beau et désiré par toutes les femmes.

267 *Idem.*

268 Voir Rigoli, Juan, *Lire le délire, op. cit.*, p. 247.

269 Barbara, Charles, « La Leçon de musique », *Revue de Paris, op. cit.*, p. 878.

270 *Ibid.*, p. 879.

l'individu peut se réfugier mais elle le confronte à ses traumatismes et, dès qu'elle ne sonne plus, la réalité déferle sur lui comme les forces du mal se réveillent quand la musique cesse²⁷¹. L'homme ne contrôle pas entièrement ses démons intérieurs ; ses pouvoirs lui sont fatales dans la mesure où ils soulignent que la psyché intervient toujours sur la perception du monde et du moi. Cela soulève la question des modalités du regard sous le Second Empire.

271 On peut évoquer notamment le chien mythique Cerbère.

Chapitre 8

Perspectives nouvelles

8.1 Repères redéfinis

Dispositifs d'optique sous le Second Empire

Le XIX^e siècle élabore des modalités et des imaginaires de vision qui lui sont propres. L'observateur doit « s'adapter aux dislocations perceptives et temporelles introduites par le chemin de fer, la télégraphie, la production industrielle, ainsi qu'à des flux d'informations typographiques et visuelles¹ ». La grande variété d'objets, de dispositifs et de jeux d'optique mobilisés dans les textes fantastiques est conjuguée aux spécificités des années 1850 et 1860. Ces années voient l'émergence d'un fantastique technique lié à des objets industriels. La mécanisation de la vie humaine est vécue comme une déshumanisation qui s'oppose à l'animalisation, thème ancien gagnant toutefois en pertinence au même moment. L'articulation d'un nouveau mode de vie (la société du spectacle) au support médiatique (le développement de la presse illustrée et l'essor de la presse de vulgarisation, dont les illustrations représentent un argument de vente, à partir du milieu du siècle) contribue à instaurer un régime visuel particulier, impliquant de nouvelles pratiques culturelles (la photographie se démocratise) et une orientation des concepts et des idées propres à cette période. Les médias fabriquant un regard spécifique inspirent des modes inédits de perception du réel « qu'il faut apprendre à voir² » : il ne convient pas de voir plus pour savoir plus, mais de voir différemment. Les appareils optiques réalisent une transgression par le perfectionnement de la vision. La vue peut être améliorée lorsque la raison est altérée (la vue à distance), rappelant un désir faustien par l'ambition immodérée de voir et de savoir. Les documents graphiques peuvent participer à la transmission de connaissances³ ; les dispositifs d'optique dans les œuvres fantastiques constituent ainsi un moyen d'accès à l'invisible. Sous le Second Empire, ils explorent les angoisses et les désirs intimes de l'individu ; le fantastique approche donc la psyché par ses activités et ses productions rendues visibles par l'optique.

1 Crary, Jonathan, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle* [1990], Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 1994, p. 33.

2 Marquer, Bertrand, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Paris, Hermann, 2014, p. 15.

3 Voir Sicard, Monique, *La fabrique du regard. Images de science et appareils de vision (XV^e-XX^e siècle)*, Paris, Odile Jacob, coll. « Le champ méthodologique », 1998, p. 9. Delphine Gleizes et Denis Reynaud précisent : « L'optique est en effet concurrentement convoquée comme instrument de connaissance – voir pour savoir – et comme modèle pour penser les mécanismes de cette même connaissance ». Gleizes, Delphine, et Reynaud, Denis (éds.), *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles)*, Lyon, PUL, coll. « Littérature et idéologies », 2017, p. 345.

L'omniprésence de l'image traduit une « pulsion vers l'image⁴ » des contemporains vivant à une époque qui confère la primauté au visuel. Le regard maintient une position complexe entre les croyances (les yeux sont le miroir de l'âme ; la photographie soustrait au modèle son identité ; les inventions ressemblent à des procédés magiques) et les sciences (l'essor de l'ophtalmologie⁵). Le fantastique s'insère dans la dynamique des tentatives de sonder l'homme avec les dispositifs d'optique dont il exploite la capacité à donner « accès au “spectacle mental”⁶ ». Les mécanismes psychologiques sont abordés par des concepts connus de l'optique, ce qui imprime aux expérimentations et à la fiction fantastique un mouvement vers l'intériorisation⁷. Les dispositifs techniques participent à l'exploration de la psyché : Hoffmann insiste sur leur aspect trompeur pour mettre en lien les fragmentations, les distorsions et les transformations du réel avec le dérèglement de l'esprit. Le fantastique psychologique exploite cette déstabilisation des sens et des certitudes mettant en évidence les limites des capacités humaines. Il problématise la réinvention du réel par la psyché, qui devient une construction mentale par le regard⁸. Le fantastique est aussi une affaire de regard⁹, fondé sur l'observation¹⁰. La corrélation entre l'optique et les opérations mentales prend une expression singulière : les discours et les pratiques impliquant des paradigmes visuels assimilent le fonctionnement du texte et de la psyché. En réinvestissant les concepts littéraires basés sur l'optique (la lumière, la perspective, la focalisation), la fiction fantastique devient un appareil d'optique.

Les œuvres, souvent publiées d'abord dans un périodique, se montrent particulièrement attentives aux similitudes entre les mécanismes de certains dispositifs d'optique et la presse dont l'aspect discontinu et mosaïqué évoque le kaléidoscope ou des appareils fondés sur la persistance rétinienne. La fragmentation exprime le détraquement psychologique de l'individu. Le périodique contribue à implanter un train de vie moderne par la scansion médiatique ; la rapidité de la consommation des faits divers, genre qui rencontre beaucoup de succès sous le Second Empire,

4 Hamon, Philippe, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », [2001] 2007, p. 9.

5 L'invention de l'ophtalmoscope date du début du Second Empire.

6 Milner, Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique du fantastique*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1982, p. 6.

7 Ce mouvement est bien illustré par l'évolution de la conception de la chambre noire, comme le montrent Delphine Gleizes et Denis Reynaud : cet appareil fonctionne comme une métaphore qui s'acclimate à différents enjeux, et on passe de l'enregistrement du monde extérieur à l'intériorité. « Pour les écrivains romantiques, elle est la métaphore de la négociation qui s'opère entre la perception du monde extérieur et le travail de l'imagination créatrice. Pour mieux voir, il convient de fermer les yeux, d'opérer un repli sur soi méditatif par lequel s'ordonnent les suggestions du réel. Ce processus est signifié par le mécanisme de la *camera obscura* ». Gleizes, Delphine, et Reynaud, Denis (éds.), *Machines à voir, op. cit.*, p. 354.

8 Voir Heck, Michèle-Caroline, « Introduction. De la fabrique de l'image à la fabrique du regard », in Badie, Marie-France et al. (dirs.), *La Fabrique du regard*, Paris, Michel Houdiard, 2011, p. 7.

9 Ernest Hello publie dans son article « Le genre fantastique » des réflexions sur le fantastique comme affaire de l'œil – c'est le regard qui rend l'objet fantastique et qui investit le monde, lui-même un trompe-l'œil, du fantastique. Hello, Ernest, « Du genre fantastique », *Revue de Paris*, tome XV, 1858, p. 36.

10 Voir Marquer, Bertrand, « Vers un “fantastique réel”. Optique clinique et merveille pathologique », in Chamarat, Gabrielle, et Dufief, Pierre-Jean (dirs.), *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900) : mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014, p. 246.

évoque la temporalité spécifique de l'image qui s'adapte à la vie moderne caractérisée par l'accélération parce qu'elle est rapide à contempler. De plus, l'image bouleverse le rythme de lecture et modifie la structure du journal¹¹. La poétique du fragment invite aussi à s'interroger sur le rêve. En rapprochant celui-ci de la lanterne magique, Hervey de Saint-Denys puise dans les recherches savantes et dans les *Métamorphoses* d'Ovide ; les textes fantastiques font aussi dialoguer des figures mythiques comme Méduse (que l'on songe à Paul d'Aspremont) ou Narcisse avec le discours médical d'une part, les dispositifs d'optique d'autre part. Les visions nocturnes sont envisagées par une multitude d'installations et d'appareils, comme le panorama, la fantasmagorie ou la chambre noire. Dans les œuvres, ils jouent un rôle ambivalent, se prêtant aux usages ludiques et savants. Le lecteur contemporain reconnaît le rapport à l'actualité, mais la référence aux mythes instaure aussi une logique temporelle différente. Ils contribuent à l'effet fantastique et sont présents par leurs mécanismes ou leurs manifestations ; leur traitement dans les œuvres prend la forme d'une réappropriation novatrice, que connaissent également les figures populaires et les pratiques savantes. Le fantastique peut convoquer plusieurs jeux d'optique dont chacun éclaire un aspect de l'événement inexplicable : ainsi, le mauvais œil, dont Paul de « Jettatura » se croit atteint, est décomposé dans la figure de la Méduse, le procédé de la mise en abyme, et le jeu des regards entre les personnages¹².

La succession d'images dans le rêve devient, à l'état de veille, un flux d'impressions en mouvement. L'illusion du mouvement est au cœur d'un certain nombre de phénomènes optiques, notamment la persistance rétinienne. Très étudiée à l'exemple de « Claire Lenoir », elle peut également être convoquée à travers l'idée de superposition dont les textes fantastiques exploitent les sens spatial et temporel en les enchevêtrant à la dislocation de l'esprit. Les superstitions sur l'œil révélateur communiquent avec la photographie autour de l'enregistrement d'une présence. Dès lors, l'optique et le fantastique inspiré par les discours savants, populaires et entre les cultures enquêtent sur la mémoire. Cette activité psychique conserve la trace du passé à la manière d'un instantané photographique avec lequel elle partage l'aspect fragmentaire. La photographie, entendue comme procédé et comme résultat de celui-ci, connaît des usages particuliers sous le Second Empire : la large diffusion par la presse et l'invention du portrait-carte, les photographies *post mortem* ou encore les photographies spirites inspirent le fantastique qui transpose la porosité des frontières entre le visible et invisible, et le rapport entre la réalité et la conscience, sur le plan psychopathologique. Les instantanés donnent aussi à penser la scène théâtrale : le fantastique et le théâtre mobilisent un imaginaire optique comparable. À ce titre, le théâtre peut être envisagé en tant

11 Voir Gervais, Thierry, « Les premiers magazines illustrés, de la gravure à la photographie », in Kalifa et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011, p. 453-458.

12 On peut consulter notamment l'étude de Met, Philippe, « Fantastique et herméneutique. Le clair-obscur des signes dans "Jettatura" », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 20, 1998.

que construction visuelle ouvrant sur le spectacle intérieur. L'illusion du mouvement peut également être provoquée par la peinture ; on connaît l'animation du tableau dans le fantastique, mais à partir des années 1850, les textes mettent surtout en valeur sa dimension introspective¹³. Le portrait notamment est un moyen d'aborder l'être humain par une approche à la fois scientifique et artistique ; quand il est chargé d'une valeur sentimentale, il devient un outil de pensée pour comprendre comment l'homme se situe dans le monde avec ses souvenirs. Ainsi, les fonctions anthropologique¹⁴ et mémorielle du portrait se combinent dans un événement fantastique dont l'étymologie est la même que celle du fantôme. L'hésitation entre deux explications cède la place, grâce à la dimension optique, à un noyau irréductible de mystère qui réside en l'homme. Regarder une figure ou un objet liés à l'optique modifie le regard sur soi car cette figure ou cet objet regarde l'individu avec des yeux différents.

La charge symbolique de l'œil persiste dans les textes fantastiques du Second Empire par le traitement spécifique du nouveau régime scopique. Les œuvres suggèrent que les dispositifs d'optique renvoient à une vérité intime. C'est pourquoi elles mettent aussi en valeur ce que ces dispositifs ne montrent pas. Le regard instaurant une communication entre deux êtres ou d'un être à lui-même invite à réfléchir aux échanges entre les images extérieures et les visions intérieures.

Spectacles optiques composites

Au XIX^e siècle se peaufinent les appareils et les trucages faisant apparaître des fantômes. Pratique qui allie l'instruction au divertissement, la projection de figures et de décors ne cesse de se répandre sous le Second Empire, et d'apparaître dans des supports de vulgarisation. Le spiritisme s'insère dans ces techniques de fantasmagorie ; d'autres innovations destinées à la communication défiant le temps et l'espace ou relevant de la technique de création d'images redéfinissent les façons de voir, et de se situer dans, le réel. Le fantastique privilégie les dispositifs d'optique sur lesquels les sciences jettent un certain discrédit¹⁵ et s'interroge sur la psyché par le biais d'illusions et de projections lumineuses. La lumière est un phénomène considéré comme à la fois banal et fascinant ; sa nature ondulatoire, découverte au XIX^e siècle, la rapproche du son. Les sens de la vue et de l'ouïe sont fréquemment associés dans le cadre de la provocation d'un état altéré de la conscience. « Un

13 Il est possible de parler d'une « enquête intime », comme le fait Pascale Auraix-Jonchière (« Avant-propos », in Auraix-Jonchière, Pascale (dir.), *Écrire la Peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et Romantismes », 2003, p. 16).

14 Voir Vidal, Denis, *Aux frontières de l'humain. Dieux, figures de cire, robots et autres artefacts*, Paris, Alma, coll. « Histoire Anthropologie », 2016, p. 148.

15 « Les dispositifs optiques n'ayant pas d'application utile, comme le télescope ou le microscope, sont dès lors les premiers à se voir disqualifier. L'exemple le plus typique de méfiance envers le dispositif optique est celui de la lanterne magique ». Hohnsbein, Axel, « La fantasmagorie et son héritage dans la presse de vulgarisation scientifique : le cas de *La Nature* », in Braitto, Angela, et Citton, Yves (dirs.), *Technologies de l'Enchantement : pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*, Grenoble, ELLUG, coll. « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2014. Source numérique : <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.596>.

Drame interastral » de Charles Cros et « L'Évoqueur de fantômes » de Jules Le Sire inventent des dispositifs composés à partir d'installations et de techniques anciennes et contemporaines, existantes et fantasmées. Ils repoussent les limites spatio-temporelles par l'emploi d'un brouillard-écran. Les dispositifs immersifs et fantasmatiques laissent deviner les projections holographiques et cinématographiques à venir. Ces inventions réfléchissent à la communication par l'impact de la technologie sur les relations amoureuses et interplanétaires, et réinventent les aspects mythiques, folkloriques et scientifiques du regard. L'enjeu identitaire émerge dès lors à travers un spectacle complexe approchant les représentations de l'humain par des concepts optiques (la perspective, le relief, la tridimensionnalité). Se donner à voir à l'autre par la trace d'une présence provoque des états mentaux particuliers par lesquels le fantastique explore le psychisme.

Lors d'une soirée chez M. de Rufoni, le jeune Jacques propose un spectacle extraordinaire. Il possède une boîte mystérieuse qui commande la mélodie du piano du salon et qui transporte les invités d'abord dans un cimetière lugubre, ensuite dans un jardin paradisiaque. Puis, l'apparition prend fin comme par enchantement. Entre la pianiste Éva et Jacques s'installe un rapport magnétique qui laisse présager un amour, mais le jeune homme est obligé de la quitter le lendemain. Trois ans plus tard se rencontrent M. de Rufoni et un autre invité d'alors, et de Rufoni raconte l'histoire suivante : après quelques mois de visites régulières, Éva a exigé le mariage. Toutefois Jacques, intimidé par son appartenance à une classe sociale inférieure, voulait d'abord se faire un nom. Il est devenu célèbre, et à son retour, il a trouvé la maison d'Éva déserte. Jacques s'est poignardé, et au moment où la vie l'a quitté, un spectre portant le cadavre sanglant du suicidé est apparu à Éva. Après une danse infernale, Éva s'est évanouie. À l'occasion d'un autre bal avec M. de Rufoni, elle fait semblant de se souvenir à peine de Jacques, inspirant l'horreur à de Rufoni.

Ce récit de Jules Le Sire enchevêtre le regard irrésistible du magnétiseur à une expérience de fantasmagorie nouvelle. Le héros « possédait ces perfections plastiques qui charment l'œil et font rêver¹⁶ » ; grâce à un fluide mystérieux, il « attirait les cœurs et les regards¹⁷ ». Éva possède le même pouvoir envoûtant qui se passe de toute explication magnétique entre science et croyance : son emprise sur Jacques émane de sa beauté. Le rêve et l'amour, proches de la folie par la diminution de la volonté et des capacités intellectuelles (Éva est forcée de répondre aux sons de la boîte tandis que Jacques organise sa vie en fonction de sa bien-aimée et ne parvient plus à écrire des romans), sont mis en rapport avec le spectacle car « l'état d'esprit dans lequel [les techniques d'optique] plongent le spectateur se rapproche de phénomènes mentaux¹⁸ ». Mais les protagonistes ne s'ensorcellent qu'après une soirée des prestidigitations¹⁹, qui commence par un rappel de

16 Le Sire, Jules, « L'Évoqueur de fantômes », *Revue parisienne*, octobre 1860, p. 4.

17 *Idem*.

18 Milner, Max, « Introduction », in Pesenti Campagnoni, Donata, et Tortonese, Paolo (dirs.), *Les Arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 7.

19 La communication en cachette, par des signes visibles non verbaux, entre Jacques et le domestique fait

l'invention de la téléphonie. Or, celle-ci ressemble à un mécanisme magique ; le récit lie la musique, le fluide et la vision. Jacques est présenté comme l'élève de Jean-François Sudre, à l'origine de la langue universelle musicale solrésil²⁰. Dans le récit, la téléphonie est une « sublime invention qui permet à plusieurs personnes de correspondre entre elles, au moyen des notes d'un instrument quelconque²¹ ». L'adjectif « sublime » la tire vers le surnaturel, bien qu'elle relève de la science selon de Rufoni. Son éloge, mêlant science et magie, puise dans les discours des années 1850 et 1860²². L'intertexte gothique n'est pas sans rappeler la création du monstre de Frankenstein, dont l'hybridité pense le fonctionnement des technologies du visuel : « Morceau par morceau, il a rapproché du squelette les lambeaux épars de la chair, il a fouillé, creusé dans les noires profondeurs de l'inconnu²³ ». La téléphonie ressuscite sous une forme mystérieuse : elle étend l'idée de la communication à travers la musique en la transposant sur les plans spectaculaire et psychologique. Avant que Jacques ne touche la boîte, le piano fait un bruit angoissant. Fermée, la boîte est comme un projecteur à l'objectif couvert. La distorsion de l'espace survenant ensuite amène un changement de décor accompagné d'une modification de la luminosité : d'une lumière diffuse, on passe à une source de lumière unique pouvant rappeler le rayon lumineux d'un projecteur²⁴. Le brouillard sert de surface de projection, propice à rendre une ambiance lugubre quand l'image projetée peut être manipulée par l'ondulation de l'air, suggérant ainsi un flou qui confère aux visions une vraisemblance spécifique : « À travers un brouillard gris et lourd on voyait, comme dans un crépuscule, un monument funèbre s'élever dans les airs. La lune se voila un instant ; des nuages d'un bleu sombre se mirent à courir avec fureur dans l'azur²⁵ ». Les visions

effectivement penser aux préparatifs d'un tour de passe-passe, commandé par l'hôte pour amuser les invités bourgeois : « L'étranger s'approcha d'un domestique qui venait d'entrer, lui fit signe de le suivre, et ils sortirent tous les deux ». Le Sire, Jules, « L'Évoqueur de fantômes », *Revue parisienne*, octobre 1860, p. 4.

- 20 On consultera l'article très pertinent de Rose, Gilbert, « La téléphonie de Jean-François Sudre », *Mémoires de l'Académie Nationale de Metz*, série 7, tome 26, 2013. Le chercheur insiste sur le succès mitigé du solrésil, code de communication qui ne s'est jamais imposé malgré les efforts déployés par son inventeur (conférences, soirées...). Par ailleurs, Jacques n'est pas le nom de son élève, mais celui de son père. Le récit fantastique intervient sur la coordonnée temporelle en plaçant un personnage nommé Jacques dans la succession de Sudre, ainsi que sur la coordonnée spatiale par la réinvention du procédé de la transmission à distance.
- 21 Le Sire, Jules, « L'Évoqueur de fantômes », *Revue parisienne*, novembre 1860, p. 3.
- 22 L'effet des dispositifs d'optique « tient indissociablement de la merveille (scientifique) et de la sorcellerie (diabolique) » (Braitto, Angela, et Citton, Yves, « Introduction. Pour une histoire des illusions », in Braitto, Angela, et Citton, Yves (dirs.), *Technologies de l'Enchantement*, op. cit.), et dans les périodiques à vocation vulgarisatrice, « [t]out ce qui a trait à la petite science se voit ainsi mis en scène et retrouve une aura magique » (Hohnsbein, Axel, « La fantasmagorie et son héritage dans la presse de vulgarisation scientifique », *idem*).
- 23 Le Sire, Jules, « L'Évoqueur de fantômes », *Revue parisienne*, novembre 1860, p. 3.
- 24 « Le salon prit des proportions immenses. La flamme des bougies vacilla, puis elles s'éteignirent sous un souffle puissant, et à la place de leur lumière, la leur bleuâtre et argentée de la lune éclaira un vaste cimetière ! », *idem*. Par ailleurs, l'utilisation conjointe de décors de théâtre et d'un dispositif d'optique semble aussi apparaître dans la description suivante : « Aux sons de l'hymne, la terre, comme poussée par une main invisible, s'ébranla, se déchira, laissant voir des gouffres profonds », *idem*. La main invisible renvoie aux mécanismes cachés pour les spectateurs qui voient la scène depuis un angle spécifique. Les changements abrupts de décor (« Tout à coup les ténèbres et le cimetière disparurent » ; « La vision s'évanouit d'un seul coup, et les invités du marquis de Rufoni se regardèrent muets de surprise », *idem*) peuvent être réalisés avec un appareil de projection électrique, soudainement coupé.
- 25 *Idem*. On apprend plus tard que la lune oscille, mouvement qui peut être facilement obtenu par un faisceau lumineux sortant d'un projecteur qu'on secoue légèrement. L'oscillation de la lune renvoie à la déstabilisation de

regorgent de clichés²⁶. Ce ressassement fait allusion à la fantasmagorie qui projette des images grandissantes (« un spectre colossal sortit de son cercueil ; il se mit à marcher d'un pas lent et solennel, et à mesure qu'il avançait, ses pas rendaient le son sec de l'acier²⁷ »). L'apparition se déplace et intervient donc sur l'espace-temps. Comme les fantômes sont très nombreux (ils « encombrèrent le cimetière²⁸ »), la question de la position des invités par rapport aux spectres se pose. Le récit suggère que le brouillard peut avoir une fonction particulière : un écran que l'on peut traverser sans le détruire permet d'offrir aux spectateurs une expérience inédite et intense par la possibilité de se trouver au milieu du spectacle. Faire partie des fantômes anticipe la mort de Jacques ainsi que la déshumanisation d'Éva ; le brouillard-écran et les cadres de la représentation théâtrale et du spectacle optique renvoient au drame intime. La fantasmagorie a montré que la téléphonie obéit à la volonté de Jacques, coordinateur de cette magie scientifique. C'est la métaphore d'une réalité seconde²⁹ par laquelle l'optique renvoie à l'intériorité.

Le dispositif décrit par Cros fonctionne par l'électricité et combine l'image et le son. Il s'agit d'un appareil amélioré par le héros pour approfondir sa relation avec une Vénusienne ; leur amour est né suite à une transgression des lois réglant le voir et le savoir dans l'observatoire. Au XIX^e siècle, l'entrée en contact avec les extraterrestres appartenait au terrain du possible ; les scientifiques comptaient se servir de miroirs géants pour envoyer des signaux lumineux dans l'espace³⁰. L'idée d'une télégraphie interplanétaire réfléchit à la façon dont la technologie révolutionne et conditionne la relation amoureuse. Elle rencontre ses limites lorsque les personnages admettent par leur suicide qu'elle ne peut pas remplacer la proximité physique, mais les moyens mis en place pour remédier à cette absence donnent un aperçu de l'état d'âme du protagoniste ainsi que des liens problématiques entre l'individu et ses reproductions partielles. Car le héros et la Vénusienne échangent des traces de présence questionnant leur insertion physique dans l'espace. Ils se voient, puis se parlent et reproduisent leur images respectives en trois dimensions et, finalement, écoutent la voix de l'autre.

Le héros est « doué d'une imagination vive³¹ » et « ne voulait faire que de la peinture et des

l'humain parce que sa lumière permet de se repérer dans l'espace et parce que ses phases scandent le temps.

26 « Ce sont toujours les mêmes images qui reviennent ». Gøtz, Olivier, et Leveratto, Jean-Marc, « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX^e siècle », in Lecerce, François, et Lavocat, Françoise (éds.), *Dramaturgies de l'Ombre*, Rennes, Presses universitaires, coll. « Interférences », 2005. Source numérique: <https://doi.org/10.4000/books.pur.30012>.

27 Le Sire, Jules, « L'Évoqueur de fantômes », *Revue parisienne*, novembre 1860, p. 3.

28 *Idem*.

29 On lira Pesenti Campagnoni, Donata, « Les machines d'optique comme métaphores de l'esprit », in Pesenti Campagnoni, Donata, et Tortonese, Paolo (dirs.), *Les Arts de l'hallucination*, *op. cit.*, p. 127.

30 L'auteur publie à ce sujet une « Étude sur les moyens de communication avec les planètes », *Cosmos*, 7-21 août 1869. La fiction se délecte de ce sujet où les sciences et les croyances se rencontrent, comme on le voit dans *De la Terre à la Lune* de Verne ou dans *Un Habitant de la planète Mars* de Parville, publiés en 1865. La suite de l'ouvrage de Verne paraît la même année que l'*Étude* de Cros.

31 Cros, Charles, « Un Drame interastral », *La Renaissance littéraire et artistique*, 24 août 1872, p. 140.

vers³² ». Le sens de la vue nécessaire à la peinture et la faculté mentale de l'imagination établissent un lien entre la vue et la vision intérieure. Le texte met en rapport le contenu mental, élaboré dans un cadre de restrictions et d'absences (la mère du héros est morte et quand il prendra les fonctions de son père, le célibat lui sera imposé) avec les images matérialisées. Le père veut « se faire aider par son fils pour la fixation et le classement des photographies qu'on lui transmettait. Il alla, plus tard, jusqu'à confier au jeune homme le poste d'observateur direct, à l'oculaire³³ ». Le poste d'observateur exige une activité intellectuelle interprétative ; l'augmentation de sa responsabilité entraîne la suppression d'intervenants intermédiaires entre lui et les Vénusiens. Le père justifie son action par « la fatigue de ses yeux à cette époque³⁴ » ; l'imperfection des sens évoque la figure mythique du sage aveugle (le prénom du fils, Glaux, fait penser au glaucome). Mais l'allusion à l'aveuglement contraste avec son enrichissement personnel par la rencontre. Il se rend compte de ce qu'il peut faire avec ses yeux, de ce que la vision rend possible³⁵, car avant d'avoir vu la Vénusienne, il n'a pas connu l'amour. Leur communication passe par une langue des signes : « En quelques signes échangés, Glaux voit avec surprise qu'Elle est, mieux que lui peut-être, au fait du langage interastral³⁶ ». Il y a une véritable interaction entre le héros et la Vénusienne qui a tout d'une apparition spectrale : elle ne marche pas, mais se déplace lentement, comme en flottant.

L'implication émotionnelle du public lors d'un spectacle optique est certes désirée, mais la croyance en l'existence véritable des fantômes projetés est une illusion qui devient rare à partir de la seconde moitié du siècle³⁷. Néanmoins, « [l]a démonstration du bien fondé surnaturel de la prestation ou, au contraire, la démystification d'un procédé artificiel produisent, paradoxalement, le même résultat : l'émotion du spectateur qu'une représentation émeut, finalement, autant que la présentation d'un phénomène inexplicable³⁸ ». L'amour de Glaux n'est pas une réaction appartenant au passé, mais une émotion menant à la fabrication d'un outil optique et sonore³⁹ prodigieux :

Ils crurent vaincre la distance qui les séparait en échangeant les traces les plus complètes de leurs personnes. Ils s'envoyèrent leurs photographies, par séries suffisantes à la reproduction du relief et des mouvements. Glaux, aux heures où l'observation était close, s'enfermait en une salle et reproduisait dans des fumées ou des poussières l'image mouvante de sa bien-aimée, image impalpable faite de lumière seule. Il en réalisa aussi la forme immobile en substances plastiques.

32 *Idem.*

33 *Idem.* Par ailleurs, le récit reste muet sur la manière dont ces photographies enrichissent la botanique sur Terre ou les individus. Le traitement ou les usages ultérieurs des images dans un cadre scientifique cède la place à l'exploration du rôle de photographies des personnages.

34 *Idem.*

35 « Glaux donc semblait tout à coup avoir pris très à cœur ses fonctions oculaires », *idem.*

36 *Idem.*

37 « Le XIX^e siècle apparaît comme une époque de tranquillité où les divertissements modérés ont supplanté le goût des sensations fortes, où chaque sexe et chaque âge a retrouvé la place qui lui convient face à un spectacle anecdotique ». Hohnsbein, Axel, « La fantasmagorie et son héritage dans la presse de vulgarisation scientifique », in Braitto, Angela, et Citton, Yves (dirs.), *Technologies de l'Enchantement*, *op. cit.*

38 Gøtz, Olivier, et Leveratto, Jean-Marc, « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme », in Lecerce, François, et Lavocat, Françoise (éds.), *Dramaturgies de l'Ombre*, *op. cit.*

39 « Ce n'est en effet que depuis ces événements qu'on est arrivé à transmettre et à recevoir les phénomènes sonores ». Cros, Charles, « Un Drame interastral », *La Renaissance littéraire et artistique*, *op. cit.*, p. 140.

C'est alors qu'ils imaginèrent de s'envoyer leur son de voix, leurs paroles, leurs chansons. Tout cela était noté par des courbes et reproduit dans l'appareil électrique à diapasons⁴⁰.

Gloux cherche à combler la distance pour combler un vide sentimental. Mais les traces, contrairement à ce qu'il dit, sont fragmentaires par définition. Cependant, il veut reproduire l'original vivant par le relief et le mouvement. Le résultat n'a rien à envier aux hologrammes futurs, et le passage aux trois dimensions grâce au brouillard-écran⁴¹ suggère que les personnages procèdent à une cartographie de leur corps, l'enregistrant pour le reconstruire ensuite à un autre endroit. Cet avatar pallie l'absence de l'être cher et met en jeu l'identité. Les techniques de projection sont variées : images mobiles et immobiles, en deux ou trois dimensions, palpables et impalpables. L'appareil permet aussi l'enregistrement phonographique⁴², liant l'image fondée sur les vibrations, comme peut l'être l'hologramme, au son, phénomène de vibration lui aussi. Le récit se demande quelle relation est possible entre un être vivant et les reproductions d'un autre être, confrontant la puissance des mots à la puissance des images. L'appréhension du monde à travers les dispositifs d'optique renseigne sur l'articulation d'une perception déformante du réel à l'intériorité.

Le héros du conte de Le Sire aurait mieux fait de ne pas s'intéresser à Éva : « Ébloui par la beauté de mademoiselle de Phalsbourg, il avait voulu fermer les yeux, mais il était trop tard⁴³ ». Contrairement à Gloux, enrichi par la relation amoureuse, Jacques se vide de son énergie, comme si la femme était un vampire. Ainsi l'apparition du suicidé tisse des liens avec la nature diabolique de la femme à travers la mise en valeur des associations péjoratives de la lumière : « Peu à peu du sein de la nuit se dégagea une pâle lueur, éclairant faiblement de vastes caveaux mortuaires, dans lesquels étaient rangés des morts enveloppés de leurs suaires⁴⁴ ». Puis, cette lueur « devint comme un vaste incendie⁴⁵ » ; la lumière qui anéantit la vie attire l'attention sur la cruauté d'Éva et la douleur de Jacques. Pour la femme, le monde entier est une vaste installation optique, et elle vit au milieu de ses évocations. Elle imagine contrôler le cœur de Jacques à distance et désire être au centre de l'attention de tous, c'est-à-dire au milieu du spectacle. Le récit montre que « [l]es

40 *Idem*. Les courbes montrent que la lumière est appréhendée comme un phénomène ondulatoire ; il en va de même pour les « réfractions atmosphériques » (*idem*) brouillant les images que les amoureux s'envoient.

41 Leslie Villiaume évoque les prestidigitateurs qui prétendent « communiquer avec l'au-delà ou de faire réapparaître des êtres chers (grâce à des projections spectrales sur fumée ou à la photographie spirite) » Villiaume, Leslie, « La prestidigitation au XIX^e siècle à Paris. Entre compréhension, domestication et détournement de la nature », *Hypothèses*, n° 18, 2015, p. 58. La fumée et la poussière se composent de particules infiniment petites qui forment une surface semi-transparente. Premièrement, ce détail fait référence au fantôme de Pepper, technique d'évocation qui rencontre beaucoup de succès dès la seconde moitié du XIX^e siècle. Goetz et Leveratto précisent : « Élaboration technique d'un "truc" qui marche, en lien avec l'utilisation de moyens puissants (l'électricité était nécessaire à ce développement) ce procédé est caractérisé par la construction d'un cadre (celui de la scène de théâtre) qui est ensuite rempli, comme un plan qui contient des informations (d'où le sentiment d'une certaine proximité avec le cinéma). On transforme le cadre de scène en écran » (« Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme », in Lecerce, François, et Lavocat, Françoise (éds.), *Dramaturgies de l'Ombre, op. cit.*). Lire dans la fumée ou dans la poussière en la regardant attentivement n'est pas sans évoquer des pratiques populaires de prédiction de l'avenir.

42 Cros lui-même est l'inventeur d'un procédé d'enregistrement et de reproduction des sons.

43 Le Sire, Jules, « L'Évoqueur de fantômes », *Revue parisienne*, novembre 1860, p. 4.

44 *Ibid.*, décembre 1860, p. 4.

45 *Idem*.

dispositifs optiques, qu'il s'agisse du cadrage, de la perspective, du relief, de l'éclairage, ou, dans un sens plus restreint, de la vision à travers un instrument déterminé, n'ont pas seulement rapport au sujet et à son désir, mais au fonctionnement du texte comme « machine à faire voir⁴⁶ ». Après avoir déménagé à la campagne, « Éva courut à la fenêtre et contempla un moment le tableau qui se déroulait devant elle⁴⁷ ». Mais elle n'est pas émerveillée : c'est une spectatrice bourgeoise qui jette sur les images un regard dédaigneux puisque la lanterne magique, au XIX^e siècle, est « progressivement privée de son caractère surnaturel, tandis que l'on soulignera de plus en plus ses fonctions d'instrument optique⁴⁸ ». Ensuite, Éva constate que « le brouillard se fondit et dévoila une perspective immense⁴⁹ ». Alors que le brouillard⁵⁰ renvoie à une projection, la perspective fait penser à un panorama. Plusieurs installations et appareils se combinent tout en fonctionnant ensemble comme une gigantesque machine hybride.

L'évocation finale se produit accidentellement : « Dans sa chute ses bras s'étendirent en croix, et une de ses mains heurta un des compartiments du coffret d'ébène. Une harmonie suave, large, grandiose, puis lugubre et sinistre, se fit entendre⁵¹ ». Jacques a détruit la boîte mais n'a pas prévu de maintenir un contact physique avec elle : son corps fonctionne comme un conducteur électrique. Jacques ignore où sa bien-aimée habite, mais les images trouvent leur chemin :

À l'heure où l'artiste expirait et où la maison du mort s'emplissait d'une lugubre harmonie, Éva était languissamment étendue sur une causeuse, dans un splendide hôtel du faubourg Saint-Germain. Elle jouait avec sa perruche. Tout à coup son piano se mit à gémir et rendit une plainte étouffée. La chambre, pleine des rayons du soleil, s'assombrit comme si la nuit fût venue, et peu à peu devint noire. Le vent se mit à hurler autour de la chambre, les fenêtres s'ouvrirent avec fracas, poussées par une puissance irrésistible. Des ténèbres épaisses firent place à la lumière⁵².

La rapidité de la transmission rapproche la pensée et l'électricité à l'heure de la spécialisation de la neurologie. Par sa position propice à induire un état entre veille et sommeil, Éva articule la projection optique à un état d'âme particulier. La pièce plongée dans les ténèbres devient une salle de spectacle, car le vent souffle autour de la chambre comme si celle-ci était indépendante

46 Milner, Max, *La fantasmagorie, op. cit.*, p. 7.

47 Le Sire, Jules, « L'Évoqueur de fantômes », *Revue parisienne*, novembre 1860, p. 4. Comme le spectacle commence au moment où Eva regarde, le texte évoque les conditions d'une représentation spectaculaire. Le récit crée une combinaison du panorama (le vaste paysage) et le diorama (par la proximité de son fonctionnement avec le diorama). Le panorama souligne l'égoïsme de la femme : « Par son dispositif, le panorama réalise un désir particulièrement vif au XIX^e siècle, celui d'une maîtrise absolue qui procure à chaque individu le sentiment euphorique que le monde s'organise autour et à partir de lui, un monde dont il est en même temps séparé et protégé par la distance du regard. Un double rêve de totalité et de possession se trouve assouvi ». Comment, Bernard, *Le XIX^e siècle des Panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993, p. 9.

48 Pesenti Campagnoni, Donata, « Les machines d'optique comme métaphores de l'esprit », in Pesenti Campagnoni, Donata, et Tortonesi, Paolo (dirs.), *Les Arts de l'hallucination, op. cit.*, p. 119.

49 Le Sire, Jules, « L'Évoqueur de fantômes », *Revue parisienne*, novembre 1860, p. 4.

50 « L'utilisation de la lumière électrique pour créer des atmosphères oniriques [...], le jeu avec les ombres, la vaporisation de brouillard, l'utilisation de tulles plus ou moins transparents sont autant de procédés utilisés de manière notoirement artisanale pour renouer avec l'enchantement du vieux théâtre ». Gætz, Olivier, et Leveratto, Jean-Marc, « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX^e siècle », in Lecerce, François, et Lavocat, Françoise (éds.), *Dramaturgies de l'Ombre, op. cit.*

51 Le Sire, Jules, « L'Évoqueur de fantômes », *Revue parisienne*, décembre 1860, p. 4.

52 *Idem.*

de l'hôtel. L'obscurité qui paraît entrer par les fenêtres rend l'écoulement du temps problématique : les références à l'optique fonctionnent de ce fait comme tremplin vers les ténèbres de l'esprit. L'apparition de Jacques qui rappelle à la jeune femme sa cruauté fonctionne comme un souvenir extériorisé ; les œuvres fantastiques transposent le souvenir dans le domaine de la vision sous la forme de persistances et de rémanences visuelles et psychologiques.

Images persistantes, effets rémanents

L'image fantomatique modifie les habitudes de communication et intervient sur le rapport de l'individu à autrui et lui-même. Les dispositifs d'optique évoluent avec les croyances ; leur lien avec les représentations populaires les rapproche des mécanismes mentaux. L'image perturbe l'espace-temps quand elle montre un objet d'ailleurs qui n'est plus ; elle le capture et le fixe, conceptions exprimant l'enfermement (dont le fantastique fait jouer les sens physique et mental) et la permanence. L'image ne perdure pas seulement à l'extérieur de l'individu ; son intériorisation par l'activité psychique (comme la mémoire) énonce des hypothèses épistémologiques. La vision ne produit ni de la visibilité ni du savoir, mais la combinaison de techniques et d'outils renvoie à la précarité des certitudes concernant le rapport entre la réalité et l'image. L'articulation des images persistantes à une conscience aux prises avec elle-même prend une forme novatrice dans « L'Étang » de Catulle Mendès. Suite au décès de son père, le narrateur se rend au domaine des Aulnes pour s'y établir. Cependant, l'apparition du fantôme d'une jeune fille, qui aimait trop l'étang au fond duquel vit un monstre, le fait prendre la fuite le lendemain. Son bref séjour est jalonné par des expériences d'images rémanentes, déplaçant des formes et des couleurs sur un nouveau fond. L'usage que fait le conte fantastique des dispositifs d'optique est celui d'un contexte culturel et scientifique spécifique : l'engouement (médiatique) pour la persistance rétinienne se retrouve dans le conte où ce phénomène est transformé en procédé énigmatique qui ne sépare pas les superstitions des technologies et des sciences médicales. L'image agit en moteur d'une expérience bouleversante qui permet au narrateur de découvrir un aspect du fonctionnement de son intériorité.

L'aventure commence sous le signe du souvenir littéraire et personnel. Le nom du domaine, le personnage à cheval, le vent, le brouillard et la forêt sont des réminiscences du « Roi des Aulnes » de Goethe⁵³. D'autres références, notamment à Verlaine⁵⁴, parcourent le conte. Le motif du

53 « Vers la fin d'un pluvieux jour d'été, ayant atteint lentement, car mon cheval était las, le sommet d'une colline boisée de jeunes pins, j'aperçus enfin les pignons et les futaies du domaine des Aulnes, qui occupe le fond brumeux de la vallée ». Mendès, Catulle, « L'Étang », in *Histoires d'amour*, Paris, Lemerre, 1868, p. 147. Cette œuvre de Goethe est l'adaptation d'une chanson populaire. Par ailleurs, « La Nuit de mai » de Nicolaï Gogol, qui met en scène la surface d'un étang jouant le rôle d'interface entre le monde réel et le monde imaginaire, paraît dans la première moitié du siècle et pourrait également avoir inspiré Mendès.

54 On pense notamment au poème « Promenade sentimentale », paru dans la section « Paysages tristes » dédiée à Catulle Mendès, des *Poèmes saturniens* (1866). Les motifs de l'étang, des reflets de lumière et du fantôme, ainsi que la répétition de mots, pourraient avoir inspiré Mendès à la transposition de ces éléments sur le plan

déplacement est la mort récente du père du narrateur. Les souvenirs justifient des sombres prémonitions et attirent l'attention sur la condition physique et mentale particulière du héros : fatigué et plongé dans le passé, son état d'âme laisse deviner une conscience ébranlée. Les souvenirs individuels et collectifs ouvrent sur l'exploration de la psyché à travers la vision :

Sous le ciel bas et lourd, à ma droite, à ma gauche, la verdure des pins était morne ; au-dessous de moi, dans le fond brumeux de la vallée, se dressait le château, masse carrée et sombre qu'entourait à perte de vue une grande forêt sauvage, entrecoupée de champs de bruyères et d'étangs couverts de roseaux affreusement verdâtres. Je me souvins que mon père avait toujours témoigné un grand éloignement pour le domaine des Aulnes ; à ce nom seul, parfois, il frissonnait. Je ne sais pourquoi je songeai à cela en ce moment⁵⁵.

L'intertextualité est une forme de rémanence mise en rapport avec l'œil et l'intériorité. Le ciel bas et la masse compacte du château illustrent le poids qui pèse sur lui. Le lieu déclenche un souvenir sans que le narrateur reconstitue l'enchaînement des pensées. Entre la vision et le surgissement du souvenir, un travail intérieur s'est fait, que le personnage prétend ignorer. Les souvenirs des lectures et de la réaction du père s'associent et suggèrent un état second par leur surgissement⁵⁶. Tout au long de son séjour, le héros tente de se persuader de quelque chose, allant à l'encontre par le raisonnement de ce que lui suggèrent ses yeux. En arrivant au village, il fait l'expérience d'un phénomène optique : la peau des habitants lui paraît verte parce que la couleur des arbres s'est imprégnée sur sa rétine⁵⁷. L'explication n'enlève pas au phénomène son caractère angoissant ; bien au contraire, la persistance de la couleur paraît sélective, comme la perception du héros qui remarque d'autres indices étranges sans les qualifier comme tels (par exemple, les têtes et les mains semblent coupées des corps). La persistance rétinienne lui permet de ne pas voir la misère des pauvres ; elle le soutient dans son déni⁵⁸. La couleur n'est pas une caractéristique intrinsèque des villageois, mais le résultat des processus mentaux du héros. L'événement fait allusion à deux superstitions : celui qui regarde un portrait trop longtemps sera regardé à son tour ; la chair prend une coloration cadavérique comme si, par le mauvais œil du héros, la vie cessait. Les croyances et

psychologique : « Le couchant dardait ses rayons suprêmes / Et le vent berçait les nénuphars blêmes. / Les grands nénuphars entre les roseaux / Tristement luisaient sur les calmes eaux. / Moi j'errais tout seul promenant ma plaie / Le long de l'étang, parmi la saulaie / Où la brume vague évoquait un grand / Fantôme laiteux, et désespérant, / Et pleurant avec la voix des sarcelles / Qui se rappelaient en battant des ailes / Parmi la saulaie où j'errais tout seul / Promenant ma plaie ; et l'épais linceul / Des ténèbres vint noyer les suprêmes / Rayons du couchant en ses ondes blêmes / Et des nénuphars parmi les roseaux, / Des grands nénuphars sur les calmes eaux ». Sur d'autres inspirations de l'écrivain, et pour une analyse de sa poétique, on lira Saïdah, Jean-Pierre (dir.), *Catulle Mendès et la République des lettres*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011.

55 Mendès, Catulle, « L'Étang », in *Histoires d'amour, op. cit.*, p. 148.

56 « Ces histoires d'images à voir enfouies ou ressuscitées sont très souvent associées à des histoires d'images mentales, obsessions, idées fixes, souvenirs obsédants, quêtes d'un secret, recherche d'un être perdu, extases, hallucinations ». Hamon, Philippe, *Imageries, op. cit.*, p. 94.

57 « Je dus attribuer à la contemplation prolongée des jeunes pins entre lesquels je venais de passer la singulière coloration que certains objets revêtaient à mes yeux ; les bras et les visages des misérables villageois qui me regardaient avec une persistance bestiale et craintive m'apparaissaient très-blêmes [*sic*], presque verts. Des femmes glissaient leurs têtes et leurs mains parmi les groupes d'hommes. Il me sembla que ces têtes et ces mains oscillaient sans repos, blêmes aussi et vertes ». Mendès, Catulle, « L'Étang », in *Histoires d'amour, op. cit.*, p. 149.

58 Après avoir expliqué les événements étranges par un linge envolé et une projection lumineuse, il « [s]e mi[t] à rire pour [s]e rassurer tout à fait », *ibid.*, p. 165. Son rire manque de sincérité, et le malaise reste, car son explication rend difficilement compte de tous les détails des apparitions.

les sciences sont indissociables puisque la métamorphose des villageois en monstres adaptés à leur environnement, avec lequel ils se fondent comme par camouflage, évoque aussi les théories de Darwin (l'animalité de l'homme et l'adaptation) ainsi que les discours médical et social sur l'assainissement et l'hygiène⁵⁹. Plus le héros regarde, plus la réalité est altérée : le monde ne peut pas être abordé sans devenir un miroir de la psyché qui l'observe.

La conduite du narrateur ne s'adapte pas aux caractéristiques du domaine. Lorsqu'il sonne chez les Chartier, « au lieu du fourmillant et joyeux drelin-drelin auquel se serait attendu tout être doué de raison, deux lents, sombres, lugubres coups de beffroi retentirent affreusement dans l'éloignement et dans l'ombre⁶⁰ ». Mais une telle sonnerie aurait fait tache dans ce décor lugubre ; ses attentes ne sont pas adaptées au lieu auquel il amène une façon de voir incongrue. La persistance rétinienne est réversible puisque les Chartier ne sont pas verts ; leur souffrance est donc d'une autre nature. Comme le couple souffre du même traumatisme (leur fille Madeleine a disparu), ils sont décrits par les mêmes termes et ils prononcent exactement les mêmes paroles. Les personnages se confondent et rappellent des automates. Leur manque d'individualité paraît surnaturel et pourrait traduire le regard réducteur du riche étranger qui les réduit à un type. Les représentations stéréotypées influencent la manière dont l'individu se situe dans le monde : après avoir expliqué que l'étang est la source du mal dans le pays tout en laissant planer le mystère sur la nature de ce lien de causalité⁶¹, monsieur Chartier souligne la différence entre les pauvres des Aulnes et ceux d'ailleurs :

Dans les autres pays, les filles des pauvres gens peuvent cueillir des fleurs, dénicher des oiseaux, élever des colombes et jouer avec elles comme dans ces images que j'ai vues chez les marchands des villes ; ici, monsieur, il n'y a pas d'autres fleurs que les nénufars [*sic*] de l'étang ; les petits oiseaux auraient peur de nicher dans nos grands arbres sombres ; et les colombes qu'on pourrait prendre, ce sont des corbeaux⁶².

Le père tient son savoir d'images d'Épinal. Toutefois, elles romantisent la pauvreté ; en effet, les images d'Épinal, qui rencontrent un grand succès pendant le Second Empire et fonctionnent comme un média de masse, veulent plaire au plus grand nombre⁶³. Cette imagerie

59 Voir par exemple Seignan, Gérard, « L'hygiène sociale au XIX^e siècle : une physiologie morale », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 40, 2010. On consultera aussi Boyer, Anne, et Cantau, Alina, « Regards sur quelques journaux éphémères d'hygiène du XIX^e siècle conservés à la Bibliothèque nationale de France », *Histoire des sciences médicales*, tome XLIV, n° 3, 2010. Par ailleurs, selon Morel, la dégénérescence peut découler de l'intoxication causée par le mauvais air ou le mauvais état du sol.

60 Mendès, Catulle, « L'Étang », in *Histoires d'amour, op. cit.*, p. 150.

61 La pauvreté, la misère et le mal mystérieux se ressemblent dans leurs manifestations et leurs conséquences sur l'homme (« la fièvre prend les enfants dès le berceau et ne quitte qu'au cimetière les hommes qui lui ont résisté. C'est à cause de l'étang », *ibid.*, p. 154. La fièvre est le symptôme, l'étang en est la cause, mais leur rapport mélange les croyances et la science médicale.

62 *Ibid.*, p. 155. En filigrane apparaît la superstition de la contre-création par le diable, qui ridiculisent les créations parfaites de Dieu.

63 C'est pourquoi l'expression prend le sens de « cliché », que le conte exploite également. Sur l'imagerie populaire, on consultera Lerch, Dominique, « L'imagerie pour enfants au XIX^e siècle : un média à explorer », *Le Temps des médias*, vol. 21, n° 2, 2013. Voir aussi la remarque de Christophe Charle sur la culture visuelle qu'était « la culture populaire qui précède le journal [...] : les images d'Épinal, les livres illustrés de colportage, les images religieuses, les "canards", etc. ». Charle, Christophe, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers

populaire conduit à des représentations fausses : les habitants des villes se font une idée erronée des pauvres, et les pauvres se font une idée fautive des autres pauvres. L'enseignement de l'image n'est pas transférable vers les Aulnes ; l'image dont le père a gardé le souvenir n'apporte aucune solution pratique. Nonobstant, elle lui a ouvert les yeux sur la cause de la maladie de sa fille. Le moment fatal de la disparition de Madeleine, qui contraste avec les images d'Épinal, est gravé dans la mémoire du père : « C'était le mois passé, un dimanche, le matin⁶⁴ ». La précision crée un effet de « zoom », qui traduit l'absorption progressive du personnage par la douleur ; il paraît s'engloutir dans le passé, vivant à sa manière ce que sa fille a vécu dans l'étang. Cette expérience est introduite par « un portrait de jeune fille, celui de Madeleine sans doute, en face de l'unique fenêtre⁶⁵ ». Tout se passe comme si l'étang n'avait point cessé d'exercer son influence maléfique sur la fille. La mention du portrait est suivie de la description du tourment intérieur du narrateur, allongé au point de rencontre du regard de Madeleine dirigé vers l'extérieur, et de l'étang dont la présence se fait remarquer à l'intérieur. Cette double exposition aux puissances mystérieuses induit un état d'âme singulier, procédant par le prolongement d'un fait sur un autre. Ainsi, le récit du père continue à le hanter⁶⁶ et le sommeil empiète sur la veille et vice versa⁶⁷. Sa peur de la fièvre et sa nervosité (« D'où proviennent ces bizarres états de malaise physique et moral où tombent parfois, la nuit, les personnes nerveuses ? On a froid, on a chaud, on s'étonne, on s'effraye ; il passe peut-être quelqu'un de terrible que l'on ne peut pas voir⁶⁸ ») renvoient à une pathologie mentale. L'être invisible peut être à la fois la cause et le symptôme du malaise, et est lié à un problème de vision :

La lampe, que je n'avais pas éteinte, me permit de me convaincre que j'étais seul, absolument seul, avec le portrait. De mon lit, où je ne dormais plus, j'observai longuement cette peinture. C'était une jeune fille très-pâle, vêtue de blanc, dans une attitude languissante ; elle contemplait la fenêtre avec une ardeur étrange. En me couchant, je n'avais pas pris garde à l'expression trop vivante de ce visage inanimé. Comme l'on suit involontairement le regard d'une personne qui est auprès de vous, je dirigeai mes yeux parallèlement à ceux du portrait. La croisée n'avait pas de rideaux ; au delà des vitres apparaissaient vaguement les silhouettes informes de la forêt, et, dans l'ombre, il n'y avait qu'une étoile. En me retournant vers Madeleine, je remarquai que ses regards étaient devenus plus ardents ; mais il me fut aisé de m'expliquer pourquoi cela me paraissait ainsi : un instant plongés dans la nuit, mes yeux devaient revoir plus vifs ceux du portrait, où la lampe dardait pleinement sa lumière⁶⁹.

historique », 2004, p. 18-19.

64 Mendès, Catulle, « L'Étang », in *Histoires d'amour, op. cit.*, p. 156.

65 *Idem.*

66 « [L]es discours du régisseur avaient prédisposé mon esprit à de lugubres pensées », *idem.*

67 « Après quelques heures d'un sommeil agité, je m'éveillai en sursaut », *idem.*

68 *Ibid.*, p. 158. La question de la cause de son tourment, ainsi que la mention de la fièvre en rapport avec une possible influence venant de l'eau, rappelle beaucoup l'entrée du 12 mai du narrateur du « Horla » : « 12 mai. – J'ai un peu de fièvre depuis quelques jours ; je me sens souffrant, ou plutôt je me sens triste. D'où viennent ces influences mystérieuses qui changent en découragement notre bonheur et notre confiance en détresse ? On dirait que l'air, l'air invisible est plein d'inconnaissables Puissances, dont nous subissons les voisinages mystérieux. Je m'éveille plein de gaieté, avec des envies de chanter dans la gorge. – Pourquoi ? – Je descends le long de l'eau ; et soudain, après une courte promenade, je rentre désolé, comme si quelque malheur m'attendait chez moi. – Pourquoi ? – Est-ce un frisson de froid qui, frôlant ma peau, a ébranlé mes nerfs et assombri mon âme ? ». Maupassant, Guy de, « Le Horla » [1887], in *Contes et nouvelles*, tome 2, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1974, p. 914.

69 *Ibid.*, p. 158-159.

L'adaptation de la vision peut mener à une image rémanente ; elle explique l'intensification de l'ardeur, mais l'ardeur elle-même paraît surnaturelle. D'où l'emploi de l'adverbe « trop » : le portrait dépasse les limites du normal, mais le narrateur combat ce savoir à la fois présent (par ses conséquences) et absent (il n'est pas avoué). Ce même statut ambigu entre présence et absence s'applique au portrait. Le conte suggère la possibilité de différents degrés de présence qui dépendent des croyances, des usages de l'image et de sa nature. L'intensité avec laquelle le héros scrute le portrait paraît permettre l'imprégnation de l'image de Madeleine. Ainsi, il entre en contact avec la morte qui lui demande « de [s]e lever, d'ouvrir la fenêtre, comme pour obéir à la volonté du portrait, et, là fenêtre ouverte, de [s]e retourner vers lui pour recueillir un remerciement *[sic]*. Un coup de vent, qui entra dans la chambre, éteignit la lampe, et le portrait disparut⁷⁰ ». Le dedans est envahi par le dehors ; la chambre est une représentation de l'intériorité du héros dont les actions sont décomposées en étapes et ressemblent à des instantanés. L'aspect automatique de sa conduite ainsi mis en valeur rappelle celui des Chartier. Leur conduite mélange le deuil et le surnaturel : ils ne semblent pas croire en la mort de leur fille, car ils attendent son retour. Le héros compatit et commence à comprendre leur comportement, qu'il avait trop rapidement jugé bizarre. Le lieu énigmatique et le motif de la persistance préparent la révélation du psychisme du héros à lui-même.

« Au dehors, les ténèbres étaient profondes ; sous le ciel bas et noir, de vastes arbres se détachaient, effrayants, sur la nuit, autour d'une grande étendue pâle où frémissaient de furtives lueurs d'acier et le reflet assombri d'une seule étoile : là était l'étang. Frissonnant, pourquoi ? je l'ignore, je regardais le ciel, les arbres, l'étang⁷¹ ». Le personnage ne voit pas l'ensemble des mécanismes optiques et psychiques, mais seulement les projections et les reflets⁷² : remonter à la source (d'eau) dont les limites sont problématiques⁷³ correspond à l'élaboration d'une pensée des frontières poreuses de la psyché. Personnifié, l'étang composé d'une surface et des profondeurs illustre la conscience humaine et permet ainsi au narrateur de sonder ses ténèbres :

Il dormait, mais il vivait. Je devinais qu'une agitation sans trêve était en lui, révélée à l'extérieur par le frissonnement des joncs ; des visions étranges le hantaient intérieurement, rêves ténébreux de cette eau endormie dont la respiration, parmi les roseaux, râlait douloureusement. Quelque chose d'inquiétant et de fascinant gisait dans cette mare ; mon âme suivait le reflet de ses propres ténèbres dans la profondeur de ce miroir noir⁷⁴.

L'agitation traduit l'absence de tranquillité de l'âme ; la fascination renvoie à l'œil et à un état particulier de la conscience. L'étang n'est pas seulement une eau malfaisante, mais aussi une victime, torturée par des visions. Son évolution suit celle du narrateur, qui développe de l'empathie

70 *Ibid.*, p. 159.

71 *Ibid.*, p. 159-160. C'est l'étang, pâle comme les villageois, qui attire son regard : le mouvement du haut vers le bas s'arrête invariablement sur l'eau, origine de la vie dans de nombreuses mythologies, et origine d'un élément de connaissance sur le moi.

72 Le conte semble faire allusion au mythe de la caverne de Platon en conférant un rôle privilégié au jeu d'optique.

73 Le narrateur approche « le point obscur et douteux où la terre allait devenir l'eau ». Mendès, Catulle, « L'Étang », in *Histoires d'amour, op. cit.*, p. 161.

74 *Ibid.*, p. 160. L'état entre veille et sommeil de l'étang correspond à celui du narrateur.

pour les villageois et découvre la correspondance entre l'étang et sa psyché. Le héros voit une similitude entre une zone en lui à laquelle il n'a pas accès, et une force incompréhensible dans l'étang. Ce qui fait vivre l'étang est justement ce mystère qui fait partie de lui. La psyché est envisagée comme un espace qui renferme un noyau insondable, mais ce qui se dérobe ou est écarté est néanmoins une facette essentielle de l'identité. De l'étang, « deux bras terribles s'étendaient longuement du côté de ma fenêtre [...] plus puissante que la mienne, une volonté mystérieuse me clouait à ma place. J'étais très-attentif [*sic*]. À quoi ? Je ne savais pas, à quelque chose qui allait se passer. Il allait se passer quelque chose, certainement⁷⁵ ». Le narrateur possède un savoir énigmatique sur l'étang et son moi ; c'est ce que l'on choisit de voir ou d'ignorer qui apporte un éclairage sur l'intériorité et crée le fantastique (« le vent avait dû varier de direction, car les joncs qui, tout à l'heure, s'inclinaient du côté de ma fenêtre, s'abaissaient maintenant à la rencontre de la jeune fille⁷⁶ »). La variation du vent est un phénomène banal, mais le narrateur le met en avant. La scène paraît ainsi surnaturelle et, en même temps, fait comprendre que le mystère au fond de l'étang et au fond du moi est doté d'une volonté propre. L'homme ne maîtrise pas toutes les expressions de sa psyché, mais les manifestations optiques mettent en valeur l'importance de s'intéresser au noyau de mystère. Même si le narrateur prétend que les événements s'expliquent par des illusions (« J'ai pris pour une femme vêtue de blanc quelque nappe ou quelque jupe emportée par la bise, et pour un fantôme le reflet d'un vitrail sur les herbes⁷⁷ ! »), la rapidité avec laquelle tout se résout est suspecte. De plus, cette explication puise dans un réservoir de quiproquos et de déguisements très convenu.

Plus la situation semble devenir rassurante, plus le héros a peur : « En réalité, j'étais tranquille. Cependant, à cause de quelques affaires qui me revinrent alors en mémoire, je partis pour Paris le jour même, avant le soir⁷⁸ ». Cette justification a tout d'un prétexte. Les événements le hantent, car il y pense « la nuit, quelquefois, très-rarement [*sic*], pendant les heures mauvaises où l'on voudrait dormir⁷⁹ ». Le personnage n'insisterait pas sur son assurance et son calme s'il n'était pas dérangé par un détail. En effet, il a compris que le mystère irréductible se niche en lui, et qu'il l'emporte avec lui où qu'il aille. C'est la raison pour laquelle, trois ans plus tard, la découverte d'un fait divers le bouleverse et prouve que les événements ont eu un effet permanent sur lui. Le fait divers semble rendre sa première explication caduque puisque l'apparition spectrale sur l'étang continue à se manifester chaque nuit malgré la destruction d'un vitrail qu'il croyait responsable de l'illusion. À première vue, l'article de presse prend le parti du progrès : « Dans la malsaine contrée de ***, dont les habitants commencent à jouir d'une meilleure santé, grâce au dessèchement [*sic*]

75 *Ibid.*, p. 161. Selon les croyances populaires, les eaux stagnantes sont habitées par le diable. Lefebure, Christophe, *La France des croyances et des superstitions*, Paris, Flammarion, 2004, p. 45.

76 *Idem.*

77 *Ibid.*, p. 165.

78 *Idem.*

79 *Ibid.*, p. 166.

des marais, entrepris par une célèbre société philanthropique, se trouve encore un vaste étang⁸⁰ ». Néanmoins, aucune explication des événements ne paraît valable à elle seule⁸¹. Le progrès ne peut pas éradiquer les croyances parce qu'elles évoluent avec lui. Le narrateur est dans l'incapacité de trancher, même s'il donne à sa conclusion (« Ce n'était pas un linge en fuite sous le vent, cette forme hésitante et blanchâtre que j'avais vue de ma fenêtre, c'était Madeleine elle-même, entraînée dans l'étang vers un réel fantôme⁸² ! ») l'apparence d'une croyance aux morts-vivants. Il insiste sur sa vue et la nature subjective de sa perception et, par l'adjectif « réel », dirige l'attention vers le sens premier de « fantôme » (« image trompeuse, illusion⁸³ »). La gazette lui rappelle un manquement : il n'a pas procédé à l'assainissement alors qu'il était le responsable du domaine. Elle le confronte donc à une facette de lui-même qu'il préfère ne pas voir. Si le naturel et le surnaturel sont sur le même plan, c'est qu'ils sont tous les deux liés à la vision : « Quelque volonté obscure m'avait donc accordé pour quelques heures une détestable puissance de vision rétrospective ; ou peut-être les morts sortent-ils quelquefois de leurs ténèbres, la nuit, pour venir rejouer sur la terre la scène lamentable de leur agonie⁸⁴ ». La volonté obscure enchevêtre la science et le mystère ; le comportement compulsif met en dialogue l'aliénisme et la croyance superstitieuse. Le conte propose l'illusion du choix entre deux logiques ; le mystère persiste. Il se réfère à un terrain obscur de la conscience, dont les manifestations interagissent avec les phénomènes optiques.

8.2 Regards, rêves et désirs

L'homme, machine qui désire

Sous le Second Empire, les usages scientifiques de la photographie sont à leurs débuts. Nonobstant, on ne la trouve ni à l'Exposition de 1855, ni au palais des Beaux-Arts⁸⁵. Acclamée par les savants, elle ne s'affranchit pas d'une part importante de son imaginaire relevant de l'alchimie et

80 *Idem.*

81 « Cet étang est fameux dans les superstitions du pays. Il s'y montre chaque nuit, dit-on, un gigantesque fantôme qui se berce lentement à la cime des roseaux. Quelques personnes éclairées ayant supposé que ce prétendu fantôme n'était autre chose que le reflet d'un ancien vitrail enchâssé dans une muraille voisine, on a démoli la muraille ; mais, au dire des gens du lieu, le fantôme n'a point cessé d'apparaître chaque nuit », *idem.*

82 *Ibid.*, p. 167.

83 Cnrtl.

84 Mendès, Catulle, « L'Étang », in *Histoires d'amour*, *op. cit.*, p. 167-168. L'expression « vision rétrospective » fait penser à la vision rétrograde du narrateur du « Théâtre de Marionnettes » de Saintine. Mais alors que « rétrograde » évoque un déplacement spatio-temporel, « rétrospectif » implique étymologiquement le regard.

85 Voir Yon, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « U Histoire », 2010, p. 148.

de croyances religieuses ou folkloriques⁸⁶. La photographie est une « machine à fantômes⁸⁷ ». À la fois objet surnaturel et preuve positive, le cliché photographique mobilise un discours complexe dans les œuvres fantastiques qui s'interrogent sur la possibilité de matérialisation de l'immatériel et de l'invisible : photographier les pensées de l'individu, qui font émerger une facette hideuse de son identité, est l'enjeu de « La Lunette de Hans Schnaps » d'Erckmann-Chatrion. Schnaps a inventé un instrument capable d'instruire les masses et de révéler les désirs intimes par la visualisation des images intérieures. L'image créée par la lunette est un moyen de révéler la conscience. Toutefois, c'est aussi un vecteur d'illusions. L'invention gagne en pertinence à la fin du Second Empire avec l'apparition des photographies spirites. Fixer les fantômes fait l'objet d'expérimentations scientifiques dans la seconde moitié du siècle ; l'optique est un paradigme psychologique dès lors que le monde visible est le reflet du monde invisible.

Le mode de fonctionnement de la lunette correspond aux caractéristiques de l'identité de son inventeur. C'est un pharmacien, mais il est aussi appelé apothicaire, terme à nuance dépréciative ou ironique⁸⁸. La lunette provoque un effet similaire à la drogue : elle modifie l'état d'esprit et distord la réalité, ce qui la rapproche de la conception aliéniste de l'illusion. Le patronyme de Schnaps, signifiant « eau-de-vie », fait penser à une vision altérée du monde, provoquée par un état proche de la folie. Schnaps est « un singulier original⁸⁹ » que l'on pourrait prendre « pour un artiste flamand⁹⁰ » ; il défie la classification car les apparences trompent. C'est la leçon de son instrument optique par l'utilisation duquel ressortent les pulsions violentes et les penchants cachés⁹¹. La nature hétéroclite de la lunette répond à l'hybridité de Schnaps : « [C]'est tout bonnement un kaléidoscope, mais un kaléidoscope d'un nouveau genre : au lieu de laisser tomber ses fleurs et ses verroteries au hasard, il les assemble dans un ordre naturel. En d'autres termes, c'est l'assemblage du daguerréotype et du télescope, deux instruments que le Seigneur-Dieu a réunis dans notre tête⁹² ». Le fonctionnement de la psyché est assimilé à deux dispositifs d'optique, comme si l'homme ne pouvait inventer qu'à partir de lui-même. Le conte prépare l'idée que l'individu voit toujours le réel à partir de ses conditions physiques et mentales. Cette supposition sous-tend l'explication de la

86 La photographie « procède aussi de l'alchimie, le photographe partageant avec les initiés le goût des formules, des concoctions concertées en laboratoire, de la transmutation des substances en essences dématérialisées ; mais elle procède également des cultes qui visent à l'accomplissement d'une révélation ; ou encore de la sorcellerie qui, de longue date, s'exerce à des emprises par voie d'envoûtement, d'évocation, d'apparition ». Grojnowski Daniel, « Sortilèges photographiques, de Villiers à Strindberg », *Romantisme*, n° 105, 1999, p. 71.

87 Dubois, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. « Nathan – Université », 1990, p. 214.

88 Cnrtl.

89 Erckmann-Chatrion, « La Lunette de Hans Schnaps, conte fantastique » [1850], in *Contes et Romans nationaux et populaires*, éd. Jean-Jacques Pauvert, tome 13, Paris, Pauvert, 1990, p. 351.

90 *Idem*.

91 « Schnaps n'éprouvait pas le besoin de me faire connaître ses occupations, je ne voyais pas la nécessité de l'initier aux miennes, et, dans le fait, cela nous importait fort peu », *idem*. Au début, le docteur n'est pas curieux. Tout se passe comme si le bourgmestre lui mettait la puce à l'oreille en lui parlant des bizarreries de Schnaps.

92 *Ibid.*, p. 355. Le daguerréotype bénéficie d'une apparence scientifique en raison de sa finesse, de sa préciosité et des difficultés de sa réalisation. Voir Sicard, Monique, *La fabrique du regard*, op. cit., p. 107.

lunette.

Schnaps refuse d'adapter sa conduite aux exigences de la société⁹³ ; les truismes de la conduite du fou sont aussi ceux de l'homme sensé ne voulant pas se plier aux exigences d'une société condamnant l'oisiveté et passant son temps à espionner autrui. En effet, aucun personnage du conte ne fait ce qu'il devrait faire selon son métier et son statut : Schnaps ne vend aucun médicament, le docteur Bénédum ne soigne aucun patient, la seule occupation du bourgmestre est de parler de Schnaps, et l'épouse de l'inventeur ne peut pas faire la cuisine. Ainsi, le conte met en place l'idée d'un écart identitaire. Tous les personnages sont hypocrites : le bourgmestre fait semblant de ne pas avoir remarqué la moquerie de Bénédum qui, lui, feint de vouloir le bien de l'humanité alors qu'il ne pense qu'à lui-même. L'épouse se donne un air de victime⁹⁴ et Schnaps lui cache son énervement. Toute vision du monde est sous-tendue par des conjectures et des clichés, comme on le voit à l'exemple de la cave, « haute, large, spacieuse, parfaitement sèche... encombrée de lunettes gigantesques, de miroirs planes, sphériques, paraboliques, de prismes, de cristaux et de lentilles montées sur trépied : somme toute, l'attirail d'un opticien⁹⁵ ». Ce lieu ne correspond pas aux attentes que les informations sur Schnaps ont fait naître : « Erckmann-Chatrian prennent le lecteur à contre-pied en lui montrant une cave étonnamment lumineuse, d'une surface exagérée, bien que la clarté soit un trompe-l'œil. La luminosité provoquée par la lunette est aussi inquiétante que l'obscurité habituelle des lieux souterrains⁹⁶ ». L'atelier du sorcier est un laboratoire bien équipé, mais la scientificité de la lunette est remise en question par un emploi particulier du lexique médical. Le docteur explique sa visite chez Schnaps par le besoin de lui « tâter le pouls de la part du bourgmestre⁹⁷ » qui le soupçonne d'être fou, et semble croire en la lisibilité de l'intériorité. Schnaps

93 Le narrateur raconte que, « au lieu de rester dans sa boutique, il se promenait dans les rues, une grande lunette sous le bras », *ibid.*, p. 351. Le fait qu'il n'utilise pas la lunette dans la rue, mais la prend avec lui, renvoie à une forme de dépendance : Schnaps ne veut plus se passer d'une vision embellie du réel, et s'il n'éprouve pas le besoin de l'utiliser dans la rue, c'est que ce lieu, surtout dans la seconde moitié du siècle, spectacularise la vie par d'innombrables images et affiches qui constituent des passages entre les images mentales et matérielles (voir Hamon, Philippe, *Imageries*, *op. cit.*, p. 149). Lorsque le bourgmestre se plaint de Schnaps, il met en relief que son comportement est répréhensible parce qu'il passe son temps à observer les passants et parce que sa vie de couple ne correspond pas au modèle du mari prenant les repas avec son épouse : « Figurez-vous, docteur, qu'il s'est établi dans une cave, et qu'il fabrique là on ne sait quoi. Si vous jetez, par hasard, un coup d'œil dans le soupirail, vous voyez la lunette braquée sur vous ; Schnaps vous regarde en éclatant de rire... et quand arrive midi, sa femme est obligée de lui crier trois ou quatre fois : "Hans ! Hans ! la soupe est prête !" », Erckmann-Chatrian, « La Lunette de Hans Schnaps, conte fantastique » [1850], in *Contes et Romans nationaux et populaires*, *op. cit.*, p. 352. Midi est l'envers de minuit, préfigurant le fonctionnement de la lunette qui fait voir le contraire de ce qui est. Le bourgmestre invite le docteur à se faire une image mentale (« Figurez-vous ») dont la forme est influencée par le choix de ses mots : la cave évoque une ambiance lugubre, contredite ultérieurement ; ce qui n'est pas dit (« on ne sait quoi ») provoque l'angoisse, et le choix du terme « braquée » fait de la lunette une arme dangereuse.

94 Madame Schnaps est « une petite femme sèche et nerveuse, les yeux ternes, la figure insignifiante, mal fagotée, le bonnet de travers, un de ces êtres qui, sans rien dire, trouvent moyen de se poser en victime », *ibid.*, p. 352.

95 *Idem.*

96 Benhamou, Noëlle, « *Loci horribiles* dans quelques récits d'Erckmann-Chatrian : comment effrayer, plaire et instruire », in Bermejo Larrea, Esperanza (dir.), *Regards sur le locus horribilis. Manifestations littéraires des espaces hostiles*, Saragosse, Presses de l'université de Saragosse, coll. « Humanidades », 2012, p. 133.

97 Erckmann-Chatrian, « La Lunette de Hans Schnaps, conte fantastique » [1850], in *Contes et Romans*, *op. cit.*, p. 352.

a des « jambes de sauterelle⁹⁸ » et une « barbe pointue, effilée⁹⁹ » ; c'est aussi un vieux sage dont l'étrangeté physique se manifeste seulement dans certaines conditions de luminosité, perçues par une conscience influencée au préalable. Schnaps a « une étrange physionomie, vue au jour du soupirail ; et les lueurs vagues, indécises, qui s'éparpillaient dans l'ombre sur ces mille instruments d'optique, ajoutaient encore à la singularité du coup d'œil¹⁰⁰ ». L'apparence prend une forme particulière en raison de l'interaction d'une lumière diffuse, du lieu et de l'état d'esprit de celui qui se trouve en ce lieu. Le docteur s'attendait à trouver des choses étranges chez Schnaps, que le bourgmestre a décrit comme un être monstrueux des souterrains. Ainsi, ses attentes informent la façon dont le monde lui apparaît : la question épistémologique se profile.

« Contemplez cette lunette, c'est la fameuse seringue-Schnaps, unique dans son genre ! Jusqu'à présent nous ne connaissions que le moyen de nettoyer, expurger et rafraîchir les entrailles de monsieur... Eh bien, moi, je rafraîchirai et je nettoierai avec ma seringue, la vervelle des idiots, des imbéciles, des crétins et autres bourgmestres généralement quelconques¹⁰¹ ». La matérialisation de l'intelligence participe aussi au comique du propos par l'allusion à la scatologie, développée par un autre instrument médical (« des clystères de bon sens¹⁰² »). Le transfert de procédés (« une décoction de Voltaire, de Shakespeare, ou du père Malebranche¹⁰³ ») et d'outils médicaux témoigne d'une transformation du savoir en objet palpable. Du moment que les conditions visuelles changent la réalité, il suffit en effet de changer la perspective afin qu'elle paraisse toujours sous le meilleur jour. Le rôle déterminant de la situation personnelle sur la perception du monde est connu¹⁰⁴. Mais Bénédum n'est pas un personnage malheureux. Voilà pourquoi ses désirs sont ridiculisés¹⁰⁵ ; une fois les images extériorisées, son point de vue a sensiblement changé en raison de la visibilité du manque. La lunette a attiré son attention sur ce qu'il n'a pas ; le retour à la réalité provoque le dédoublement : « J'ôtai la lunette et *me revis* dans la cave¹⁰⁶ ». Retombé dans une condition inférieure, Bénédum est hanté par la vision. La matérialisation ne lui permet plus de refouler ses désirs. Le désir matérialisé éloigne du réel. Cependant, éloigner ses désirs est également une forme

98 *Ibid.*, p. 353.

99 *Idem.*

100 *Idem.* La luminosité a baissé, ce qui peut être un indice que le docteur Bénédum trouvera plus de mystères que de réponses chez Schnaps dont les explications sont fantaisistes et n'expliquent rien. Elle rappelle aussi le diorama qui « consiste en une toile plane, ou très légèrement cintrée, de vingt-deux mètres sur quatorze. Son but est de produire une transformation dans le tableau, par une modification progressive de la lumière, de façon à passer par exemple d'un paysage nocturne au même paysage en plein jour ». Comment, Bernard, *Le XIX^e siècle des Panoramas, op. cit.*, p. 31.

101 *Idem.* Cette présentation enthousiaste s'inspire du discours publicitaire : Schnaps se comporte comme un charlatan qui emberlificote ses clients sans scrupules.

102 *Ibid.*, p. 355. Schnaps évoque aussi le lavement, procédé par lequel il pense enseigner la métaphysique.

103 *Ibid.*, p. 353.

104 Selon Schnaps, « nos opinions dépendent de notre point de vue : un misérable gueux, sans feu ni lieu, couvert de haillons et couché dans la fange au coin d'une borne, voit les choses sous un jour tout autre qu'un nabab », *ibid.*, p. 354.

105 « Je me voyais président la Société scientifique de Berlin, gros et gras, joufflu, bien portant, décoré des ordres du Mérite, de l'Aigle noir, de l'Aigle brun, de l'Aigle roux, du Matidjé, de la Jarretière », *idem.*

106 *Idem.* Italiques ajoutées.

d'hypocrisie parce qu'ils font partie de l'identité. Bénédum désire voler la lunette et aurait tordu le cou à l'épouse de l'inventeur si elle l'avait dérangé. Ses cris dérangent aussi Schnaps, qui se réfugie dans le monde des images où sa femme est « jeune, jolie, prévenante¹⁰⁷ », et lui-même « toujours gai, riant et content¹⁰⁸ ». Son tourment est présent en creux et renvoie au pouvoir ambigu de la lunette : Schnaps « possède en quelque sorte l'univers¹⁰⁹ », mais il ne s'agit pas d'une véritable possession.

En racontant la genèse de la lunette, Schnaps laisse entrevoir son agitation. Un état hypnotique a précédé la découverte :

En m'éveillant vers une heure du matin, je vis que la chandelle s'était éteinte ; mais le rayon d'une étoile plongeait dans le soupirail, et se réfléchissait sur la plaque métallique au fond de la cave. Tout en fixant ce point lumineux, je rêvais à ma femme ; je sentais le besoin de la corriger ; les mille petites misères du ménage défilaient dans ma tête ; enfin, las de ces réflexions, je finis par m'endormir de nouveau. Le lendemain, tout était oublié, quand, jetant les yeux par hasard sur la plaque, j'y vis, quoi ? mon rêve de la nuit empreint avec une vérité frappante : ma femme, la salle à manger, l'horloge sur la cheminée, les vitres au fond, la petite cour plus loin, tout mon intérieur dans les moindres détails. Seulement, la fantaisie y jouait un certain rôle : j'étais en train d'administrer une correction à Mme Schnaps¹¹⁰.

Schnaps a inventé le prédécesseur de sa lunette qui obéit à une autre logique¹¹¹. L'image se peint elle-même ; cette caractéristique de la photographie renvoie à l'automatisme de l'esprit humain¹¹². À son premier stade, l'invention montre déjà qu'elle n'est pas au service de celui qui l'utilise, mais qu'elle le domine alors qu'elle fait ressortir l'envie secrète d'occuper une position dominante. La lunette met en relief ce trait angoissant chez Schnaps qui prétend corriger un dysfonctionnement dans la société. Les génies ne reçoivent jamais la gloire qu'ils méritent en raison de quelques personnes malhonnêtes qui s'enrichissent à leurs dépens ; la lunette permet de les court-circuiter et d'entrer « en communication directe avec les masses¹¹³ ». Mais Schnaps refuse de les laisser bénéficier de la lunette par laquelle ressort l'affrontement de deux désirs contradictoires, l'accomplissement de soi (le changement) et l'inaction (la permanence). En même temps que la lunette met à nu les puissances intérieures, elle aveugle ceux qui l'utilisent. Les désirs inaccomplis, dangereux quand ils se matérialisent, montrent que ce qui menace le bien-être de l'homme est ce qui est en lui-même. L'homme trompe ses sens pour instaurer un nouveau rapport au monde et au moi par la valorisation d'une vérité personnelle¹¹⁴. Rien de ce que les personnages voient dans la

107 *Ibid.*, p. 355.

108 *Idem.*

109 *Idem.*

110 *Ibid.*, p. 356.

111 « [L]e titre de la nouvelle ne retient que la lunette qui permet d'obtenir une image modifiée du monde, immédiate mais non archivable [...] ; mais l'origine de l'instrument est expliquée par un procédé passablement différent ». Gleizes, Delphine, et Reynaud, Denis (éds.), *Machines à voir, op. cit.*, p. 226-227.

112 Voir Sicard, Monique, *La fabrique du regard, op. cit.*, p. 96.

113 Erckmann-Chatrion, « La Lunette de Hans Schnaps, conte fantastique » [1850], in *Contes et Romans, op. cit.*, p. 357.

114 Une réflexion similaire est menée par Villiers de l'Isle-Adam dans « Claire Lenoir » : « Dès lors, puisque nos sens nous dupent et que seules les pensées que nous concevons sont réelles pour nous, nous sommes libres de nous forger une vérité personnelle : il suffit de la vouloir telle ». Voisin-Fougère, Marie-Ange, *Contes Cruels de Villiers*

lunette n'est vraiment là, mais les images font naître la croyance en leur bien-fondé : ils croient qu'ils devraient effectivement être ceux qu'ils ont vu. La lunette remet en cause les certitudes du regard et l'existence d'une vérité stable¹¹⁵. Les personnages se voient tels qu'ils veulent être, plutôt que tels qu'ils sont¹¹⁶. Les désirs ne relèvent pas d'un besoin vital, mais ils sont importants pour les personnages, et uniquement pour eux. Par le désir (masculin), intimement lié aux instruments d'optique au XIX^e siècle par les spectacles¹¹⁷, les aspects indésirables du moi peuvent être visualisés.

La chambre noire de l'esprit

L'évolution de la métaphore de la *camera obscura*, analysée par Jonathan Crary¹¹⁸, fait de cet instrument un outil de pensée de la conscience, qui entre en dialogue avec l'imaginaire photographique et le discours médical de la seconde moitié du siècle. La subjectivité de la vision et la mise à mal de la frontière entre extérieur et intérieur situent l'imaginaire de la chambre noire à l'interface des recherches savantes et des superstitions. « [I]nséparable d'une certaine métaphysique de l'intériorité¹¹⁹ », la *camera obscura* partage avec l'appareil psychique le même mode de fonctionnement en matière de traitement d'images¹²⁰. Elle assimile les activités psychiques comme le rêve et la mémoire à l'imagination comprise comme « capacité de notre système nerveux de conserver et de reproduire des images¹²¹ » d'une part, aux photographies d'autre part. Les clichés photographiques et le rêve donnent ainsi lieu à une impression de déjà-vu¹²² mettant en avant la transgression des limites spatio-temporelles et la déstabilisation mentale, comme le montre l'expérience fantastique du narrateur de « La Glace de Venise » de Saintine. Fatigué suite à un long voyage pour rejoindre un ami, il se met au lit. Soudainement, des belles dames, habillées à la mode des siècles écoulés, apparaissent. Le narrateur croit d'abord qu'il s'agit de femmes qui le regardent

de *l'Isle-Adam*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 27.

115 On consultera Gleizes, Delphine, et Reynaud, Denis (éds.), *Machines à voir*, op. cit., p. 29.

116 Voir Tisseron, Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « L'Inconscient à l'œuvre », 1996, p. 144.

117 On lira avec profit l'article de Bénédicte Jarrasse, « La lorgnette à l'Opéra. De l'objet iconique au modèle imaginaire », *SERD*, 2020. Source numérique : <https://serd.hypotheses.org/6895>.

118 Crary, Jonathan, *L'art de l'observateur*, op. cit.

119 *Ibid.*, p. 70.

120 Elle « enferme une image du monde de la même façon que le psychisme enferme les représentations, les affects et les états des corps liés à une situation inassimilable ». Tisseron, Serge, *Le mystère de la chambre claire*, op. cit., p. 167.

121 Petitier, Paule, « L'imagination dans l'histoire : Michelet et les critiques du Second Empire », in Vaillant, Alain (dir.), *Écrire/Savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Printer, coll. « Lieux littéraires », 1996, p. 123.

122 « Avant l'invention de la photographie, ce même procédé se retrouvait dans les rêves, lieu privilégié de stockage des images perçues durant la veille, images qui alimentent nos phantasmes et qui, une fois réanimées, nous donnent l'impression de vivre à nouveau des scènes avec une réalité parfois déconcertante ». Pascuito, Elsa, « Le simulacre à l'épreuve de l'hyperréalité », in Braitto, Angela, et Citton, Yves (dirs.), *Technologies de l'Enchantement*, op. cit.

dormir, puis il se rend compte que sa chambre est construite comme une *camera obscura* et que les femmes se reflètent dans une glace cachée. Il pense alors que ce sont des comédiennes préparant une pièce à l'extérieur de sa chambre, ou que son ami a posé des portraits de femmes en face de la petite ouverture dans ses volets fermés. Son ami réfute l'explication des apparitions féminines par le principe de la *camera obscura* : la glace « a le don de reproduire ainsi les images qui se sont autrefois réfléchies en elle¹²³ ». Le récit fantastique articule deux explications par deux dispositifs d'optique dont chacune capte une facette de l'état d'âme du narrateur liée à ses désirs.

Le repos est retardé par l'ami : « Arrivé de la veille au soir à la campagne, chez un de mes amis, M. N..., après une longue promenade entreprise sous la direction du propriétaire, et durant laquelle j'eus à visiter ses bois, sa garenne, ses métairies, et même ses champs de betteraves, je regagnai ma chambre et me jetai sur mon lit¹²⁴ ». La politesse lui interdit de le formuler clairement, mais le désir de solitude et de calme est présent en creux. On peut en inférer que le narrateur vit en ville et qu'il visite le domaine pour la première fois, le terrain encore inconnu s'opposant à l'énumération qui fait comprendre que la promenade s'éternise, participant à la présence en creux du désir du narrateur. Ce même procédé jette le soupçon sur la fiabilité du narrateur concernant sa santé mentale : « [N]on, je n'avais pas la fièvre¹²⁵ », affirme-t-il, et en niant l'aspect mystérieux de sa fatigue (« je n'ai pas l'habitude de dormir en plein jour ; voilà tout le mystère de mon agitation¹²⁶ »), il rend présent ce qui est absent. La conduite du héros est donc calquée sur les caractéristiques de la mémoire et de la photographie. Le narrateur qui « fonctionne » avec la lumière, comme la glace (il est actif en journée, et quand il veut dormir, il ferme les volets), montre que les habitudes empêchent l'homme de s'interroger sur son intériorité. Dès la première apparition, il élabore successivement des hypothèses dont les défauts suscitent l'inquiétude ; chacune d'entre elles renvoie à un désir latent.

Avant de s'apercevoir de la présence de la glace, le narrateur croit « voir une figure se dessiner devant [lui]¹²⁷ », comme si elle se créait petit à petit, à la manière d'un portrait naissant sous le pinceau du peintre. Les apparitions sont exclusivement féminines ; le phénomène fantastique entre en résonance avec le désir sexuel masculin, comme le semble confirmer le moment de reconnaissance que les femmes sont des dames de la cour et des maîtresses des anciens rois de France. Son comportement maintient l'ambiguïté : en chair et en os ou reproduction lumineuse, les femmes ne l'invitent pas à une interaction directe. Le narrateur désire surprendre celles qui profitent de son apparent sommeil pour l'observer : il veut retourner la situation, reprendre le dessus. Pour

123 Saintine, « La Glace de Venise », in *La seconde Vie*, Paris, Hachette, 1864, p. 17-18.

124 *Ibid.*, p. 13.

125 *Idem.*

126 *Idem.*

127 *Ibid.*, p. 14.

cela, il recourt à la ruse (« je fis quelques instants le mort, l'œil aux aguets cependant¹²⁸ »). Le voyeur est dans une position de force correspondant à son désir de regarder sans retenue. Au moment où il pense surprendre les femmes en avançant sa main (geste potentiellement érotique dont il s'empresse de nier toute intention compromettante), il découvre la glace : « [J]e me meurtris les doigts contre une glace. Une glace de Venise, à bords bizeautés [*sic*], encadrée d'enroulements à jour, de rinceaux finement découpés¹²⁹ ». Le choix de cette glace¹³⁰ joue le rôle d'indicateur générique (que l'on songe à sa récurrence dans les contes fantastiques de Gautier, ou aux arabesques de Poe) et d'accès à la psyché, car « tout se passe comme si le miroir de Venise détenait sur celui qui s'y contemple d'étranges pouvoirs, comme si le miroir de Venise – et non tout autre miroir – ouvrait au poète un univers de cauchemar ou de rêve¹³¹ ». Cet objet réunit une surface lisse et des aspérités ainsi que le minéral et le végétal. Le miroir incite le narrateur à modifier son explication du phénomène : les femmes sont des actrices, ce qui explique leur étrange accoutrement. Il devient aussi une part de la *camera obscura* parce que le faisceau lumineux rencontre sa surface : « [L]e doux mirage, apporté par un rayon de soleil à travers l'ouverture circulaire du volet ; du moins, telle était ma pensée¹³² ». Les apparitions sont les bienvenues puisqu'elles répondent aux pulsions inavouées du narrateur. Il désire l'illusion ; en creux, on devine un tourment en rapport avec la fréquentation des femmes. Il sait que ce qu'il voit est un phénomène d'optique, et c'est ce dont il a besoin. Le leurre le met à l'aise : « Désormais certain de n'avoir affaire qu'à des reflets, j'examinai mes belles dames tout à loisir et avec le calme convenable¹³³ ». Le héros préfère le reflet à l'original. En la présence de dames, il ne peut pas être complètement lui-même ; un désir inavoué d'authenticité se manifeste. La glace à la fonction mimétique altérée catalyse la rencontre du narrateur avec ses tourments¹³⁴.

La découverte de la glace déclenche l'activité de la mémoire. Le déjà-vu, caractéristique des rêves, provoque l'*Unheimliche* ; les dames à la fois connues et inconnues font écho à l'entre-deux qui caractérise la situation du héros. Entre veille et sommeil, il se trouve dans une chambre fermée mais qui a une ouverture, où il crée des conditions de nuit alors qu'il fait jour. Cet entre-deux se répercute sur l'ambiguïté de son état de la conscience. Le récit ne dit pas qu'il s'endort ou se réveille, de sorte que l'ambiance onirique des événements devient une façon de conceptualiser la

128 *Idem*.

129 *Ibid.*, p. 15.

130 Selon Léon Cellier, « les glaces de Venise – en faveur au XVII^e siècle – étaient encore à la mode entre 1830 et 1860 ». Cellier, Léon, « Devant le miroir de Venise. Gautier et Mallarmé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 11, 1959, p. 122. Max Milner confirme que le miroir de Venise est considéré comme un médiateur privilégié. Milner, Max, *La fantasmagorie, op. cit.*, p. 124.

131 *Ibid.*, p. 123.

132 Saintine, « La Glace de Venise », in *La seconde Vie, op. cit.* p. 15.

133 *Idem*.

134 « Le miroir fantastique ne permet pas de voir ce qui est devant, mais ce qui est derrière ». Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient dans le récit fantastique, 1800-1900*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2002, p. 140.

mémoire¹³⁵. Les doutes du narrateur sur la validité de son explication agissent comme moteur du souvenir : « [J]e reconnus les modèles de deux portraits fameux de Largillière et de Latour : Mme de Montespan et Mme de Pompadour venaient d'apparaître dans ma glace. Une fois sur cette piste, les noms de mes autres personnages me vinrent facilement à la mémoire¹³⁶ ». Ce que le narrateur a mémorisé étaient deux portraits sans lesquels il ne serait pas parvenu à identifier les dames. Mentionner les noms des peintres avant celles-ci met en valeur l'importance du portrait pour le surgissement des images intérieures. Les peintres et les héros masculins instaurent une distribution claire des regards : les hommes regardent, les femmes sont regardées. Mais les reflets n'apparaissent pas sur demande. Les femmes charment quand la glace le veut ; dotée d'une volonté propre, elle fonctionne comme une fenêtre vers l'intime. Le narrateur tombe dans la flatterie : « Mais comment tant de belles dames sont-elles venues ainsi me trouver jusque dans mon alcôve [...] ¹³⁷ ? ». Les dames ne seraient là que pour lui ; il croit qu'elles sont la source des images à l'extérieur de la chambre et de la glace, de sorte que la source et le reflet coexistent dans le même espace-temps (« ces portraits, placés à l'extérieur de la maison, grâce à la réflexion de rayons solaires, sans doute par un procédé identique à celui de la chambre noire, étaient venus se répercuter dans la glace¹³⁸ »).

L'ami raconte que la glace provient d'un pillage de Versailles en 1792 et que « c'est la glace elle-même, la glace elle seule qui a le don de reproduire ainsi les images qui se sont autrefois réfléchies en elle¹³⁹ ». L'insistance sur l'autonomie de la glace rend cette explication suspecte. L'image se serait imprégnée à l'insu des femmes, ce qui donne à la glace, du pouvoir de laquelle sont seulement informés les personnages masculins, le rôle du voyeur. Elle semble connaître les désirs du narrateur, probablement célibataire. Son désir n'est pas uniquement dirigé vers les belles femmes, mais concerne leur observation dans la tranquillité. La répétition, méthode mnémotechnique, a permis à la glace de retenir les reflets des dames, ce qui lui confère une certaine plasticité (« leur image, à force de s'y réfléchir mille et mille fois, s'y est, pour ainsi dire, incrustée¹⁴⁰ »). La locution « à force de » souligne la composante temporelle du processus ;

135 Léon Hervey de Saint-Denys met justement en lien la mémoire et le rêve : « Pour rendre compte des incohérences des visions oniriques, il postule la constitution de "clichés-souvenirs" formés à partir d'apports divers ». Grojnowski Daniel, « Sortilèges photographiques, de Villiers à Strindberg », *Romantisme*, op. cit., p. 73.

136 Saintine, « La Glace de Venise », in *La seconde Vie*, op. cit. p. 16. Pour une comparaison des imaginaires de la peinture et de la photographie, voir Gell, Alfred, « La technologie de l'enchantement et l'enchantement de la technologie », in Braitto, Angela, et Citton, Yves (dirs.), *Technologies de l'Enchantement*, op. cit. Le récit propose une théorie sur le surgissement du souvenir qui se fait par étapes. Le processus ne permet pas de faire l'impasse sur une étape précédant une autre.

137 *Ibid.*, p. 17.

138 *Idem*. Si elle obéit au fonctionnement décrit par l'ami, la glace dissout ces liens spatio-temporels. Ainsi, elle réfléchit à la manière dont les images vues continuent à avoir un effet après la disparition de leur source. Cette interrogation est transposée sur les relations interhumaines, car le narrateur n'a pas vu son ami pendant un certain temps.

139 *Ibid.*, p. 17-18.

140 *Ibid.*, p. 18.

l'hyperbole renoue avec la plaisanterie finale (il n'y a que des reflets de femmes parce qu'elles « se regardent plus souvent au miroir que les hommes¹⁴¹ ») qui éveille également les soupçons du lecteur ; les images « incrustées » véhiculent la superstition de la rétraction d'une couche lors de la prise photographique¹⁴². La matérialisation de la mémoire rapproche le dispositif d'optique du cerveau, comme c'était le cas de la lunette de Schnaps. L'ami avoue ses lacunes (« par un effet d'optique, ou de catoptrique, dont je ne suis pas assez savant pour vous donner les raisons valables, par émission ou vibration lumineuse, de temps en temps, dans la demi-ombre surtout, l'image apparaît d'elle-même à sa surface¹⁴³ »). Il nie l'hypothèse de la *camera obscura* ; toutefois, il admet le rôle essentiel de la lumière et des interventions sur sa diffusion. L'indépendance de la glace met en jeu l'identité de l'être humain : elle réfléchit les images sans la présence du sujet qui apporterait son reflet. La question ontologique rejoint les superstitions populaires au sujet de la photographie et s'inspire des techniques des spectacles optiques. La glace fonctionne comme les clichés-souvenirs de Saint-Denys. D'après l'ami, « le phénomène qui, au premier aperçu, semble toucher au merveilleux, est, somme toute, aussi simple que possible¹⁴⁴ ». Le possible, l'une des provinces du vrai selon Baudelaire, caractérise l'explication fournie par l'ami : l'optique *ou* la catoptrique, l'émission *ou* la vibration. La pénombre, qui favorise la manifestation du fantastique, ouvre des possibilités aux événements énigmatiques. Les améliorations successives que le héros apporte à ses hypothèses témoignent de cette même ouverture. Il découvre de plus en plus de questions et de doutes, jusqu'à l'anéantissement complet de l'explication de l'ami qui « a nié [...] avoir jamais tenu ce discours¹⁴⁵ ». L'œuvre problématise la connaissance du moi à travers la mémorisation des images : « La "boîte noire" qu'est l'appareil photographique enferme une image du monde de la même façon que le psychisme enferme les représentations, les affects et les états des corps liés à une situation inassimilable¹⁴⁶ ». L'illusion n'est pas l'envers de la raison, ce qui peut expliquer pourquoi les femmes n'apparaissent pas à l'envers s'il s'agit d'un phénomène de chambre noire. Ainsi, la glace active l'un des sens étymologiques de la réflexion optique, *reflectere*¹⁴⁷, signifiant « retourner », « inverser ». Le regard du narrateur dans le miroir provoque un regard venant du miroir, qui dirige l'attention vers les désirs intimes.

141 *Ibid.*, p. 19.

142 On a vu comment Champfleury s'est approprié cette croyance dans « La Légende du daguerréotype ». Le *cnrtl* définit ce terme par « des Choses qui adhèrent fortement à la surface d'une autre, qui font corps avec elle ».

143 Saintine, « La Glace de Venise », in *La seconde Vie*, *op. cit.* p. 19. La « surface » suggère l'existence d'une profondeur de la glace où les images seraient stockées. On ne peut pas s'empêcher de rapprocher ce dispositif évocateur des cadres photo numériques modernes.

144 *Idem.*

145 *Idem.*

146 Tisseron, Serge, *Le mystère de la chambre claire*, *op. cit.*, p. 167.

147 Voir Schickel, Joachim, *Der Logos des Spiegels. Struktur und Sinn einer spekulativen Metapher*, Bielefeld, Transcript, 2012, p. 81.

Les images incrustées dans la glace de Venise l'ont transformée en objet malléable, doté d'une volonté propre et capable de résonner avec le for intérieur du protagoniste masculin. Les reflets des dames ayant creusé la surface du dispositif optique évoquent la pratique du moulage qui procède du remplissage du creux et de l'inversion (le vide devient le plein, le bas devient le haut). « Arria Marcella » de Théophile Gautier introduit le fantastique à partir de la découverte d'un moulage dans une vitrine au musée de Naples, pour permettre ensuite au protagoniste de vivre une journée avec la femme ayant été le modèle de l'œuvre d'art involontaire. L'auteur se distingue des contes tels que « La Vénus d'Ille » au centre desquels se trouve une statue, privilégiant un « fantastique du moulage » ou un « fantastique du creux ». Le terme de « moule » désigne l'œuvre obtenue par l'« [a]ction de reproduire [...] une œuvre d'art ou une partie du corps à partir d'une empreinte [...] prise sur l'original¹⁴⁸ », et l'« [a]ction de couler une matière dans un moule creux pour l'obtention d'un objet après solidification¹⁴⁹ ». Il apparaît quatre fois dans le texte, constituant un fil d'Ariane qui guide le héros du début à la fin. Dès qu'Octavien découvre le moule, dont l'apparition textuelle est retardée afin de créer le suspense qui fait ressentir l'importance de la découverte, il vit dans un entre-deux, étant à la fois présent et absent : « [L]e plus jeune des trois, arrêté devant une vitrine, paraissait ne pas entendre les exclamations de ses camarades, absorbé qu'il était dans une contemplation profonde. Ce qu'il examinait avec tant d'attention, c'était un morceau de cendre noire coagulée portant une empreinte creuse : on eût dit un fragment de moule de statue, brisé par la fonte¹⁵⁰ ». Le moulage est doublement problématisé, par son incomplétude et par le fait que le moule n'est généralement pas admiré pour lui-même. L'adjectif « coagulée » évoque le sang : tout se passe comme si Arria était seulement figée et prête à redevenir vivante. Tandis que le protagoniste vivant s'éloigne des autres vivants par son absorption, la matière inanimée tend vers la vie. Le manque suggéré par des termes tels « morceau », « empreinte creuse », « fragment » ou « brisé » offre à l'activité psychique la possibilité de s'épanouir.

Accorder au moule le rôle de moteur de l'intrigue et de stimulateur du désir qui remplit le creux va à l'encontre des pratiques artistiques contemporaines où l'utilisation d'un moule est jugée dégradante : sa valorisation dans le conte mobilise l'imaginaire du masque mortuaire et souligne que le héros fabrique la personne aimée à partir du manque. Le creux stimule l'imagination et fait naître l'amour. Le sein moulé est une trace du passé, une porte vers une aventure fantastique et érotique grâce à laquelle Octavien échappe à la réalité qui « ne le séduisait guère¹⁵¹ ». Le monde

148 Cnrtl.

149 *Idem*.

150 Gautier, Théophile, « Arria Marcella » [1852], in *Romans, contes et nouvelles*, tome 2, éd. Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », p. 287.

151 *Ibid.*, p. 297.

trop prosaïque le pousse vers « tous les grands types féminins conservés par l'art ou l'histoire. Comme Faust, il avait aimé Hélène, et il aurait voulu que les ondulations des siècles apportassent jusqu'à lui une de ces sublimes personnifications des désirs et des rêves humains, dont la forme, invisible pour les yeux vulgaires, subsiste toujours dans l'espace et le temps¹⁵² ». Son amour pour les femmes inaccessibles a pour intermédiaire le regard intense qui se charge d'une aura magique. Ce regard puise dans les conceptions superstitieuses de l'œil dont partent des rayons d'énergie ou de lumière, ainsi que dans l'imaginaire magnétique¹⁵³, instaurant ainsi un rapport caractérisé par un état d'esprit particulier entre le héros et les femmes, ainsi que par la juxtaposition des oppositions (mort/vivant, passé/présent) faisant écho au fonctionnement du moulage. Octavien s'exclame : « [C]e frêle vestige conservé par la curiosité des hommes m'a par son secret magnétisme mis en rapport avec ton âme¹⁵⁴ ». Le moulage met en communication le modèle et son admirateur. La résurrection de la ville morte est placée sous le signe de la coprésence des contrastes lumineux (le « jour nocturne¹⁵⁵ » ; le « sable noirâtre¹⁵⁶ » et la « lueur blanche¹⁵⁷ » de la lune) qui associent la lithographie et la photographie :

Entre présence et absence, les réminiscences des arts lithographiques participent alors d'une poétique de l'empreinte qui fait écho au processus de création de l'image gravée, c'est-à-dire l'impression d'un dessin tracé à la pointe sur une épreuve noircie d'encre, mais aussi à son inscription dans « la chambre noire du cerveau » du conteur, et à son réinvestissement littéraire à travers une évocation tour à tour suggestive et hallucinée des œuvres¹⁵⁸.

À travers la photographie, le conte explore la puissance du désir et sa transformation en souvenir. Octavien part du moulage et invente un corps vivant ; d'abord, une distance le sépare de l'empreinte qu'il contemple à travers une vitre, distance abolie à la fin du conte lorsqu'Arria se blottit contre son amant. Mettant en rapport le sein et le moulage, le héros ne dissocie jamais le modèle et l'empreinte. De ce fait, le texte maintient l'ambiguïté sur les événements par l'association étroite d'oppositions d'une part (« Oh ! serre-moi sur ta jeune poitrine, enveloppe-moi de ta tiède haleine, j'ai froid d'être restée si longtemps sans amour¹⁵⁹ »), du modèle et de sa trace d'autre part. Ce conte utilise l'empreinte fragmentaire du modèle comme une ouverture possible. Le moulage incomplet permet à l'imagination du jeune homme de créer des liens entre la vie et la mort, le passé

152 *Idem*.

153 « Le fantastique de Gautier est conçu à partir de la puissance du regard fixé par la médiation de l'écriture. L'œil est un foyer d'irradiation, exprimant le contenu de la pensée et de la sensation, il produit un rayonnement spatial et un magnétisme lumineux par lesquels le Je prend possession des objets et instaure une relation avec le Tu sous la forme d'une conquête ou d'une fascination ». Gautier, Théophile, *Récits fantastiques*, éd. Marc Eigeldinger, Paris, Flammarion, coll. « GF », [1981] 2007, p. 22. Le magnétisme rend l'animation du fragment possible : voir à ce sujet Anastasaki, Elena, « The Trials and Tribulations of the revenants: Narrative Techniques and the Fragmented Hero in Mary Shelley and Théophile Gautier », *Connotations*, vol. 16, n° 1-3, 2006-2007, p. 35-36.

154 Gautier, Théophile, « Arria Marcella » [1852], in *Romans, contes et nouvelles, op. cit.*, p. 310.

155 *Ibid.*, p. 298.

156 *Ibid.*, p. 288.

157 *Ibid.*, p. 298.

158 Perrard, Nathalie, « Empreintes du fantastique : réminiscences goyesques dans les contes de Théophile Gautier », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 33, 2011, p. 163.

159 Gautier, Théophile, « Arria Marcella » [1852], in *Romans, contes et nouvelles, op. cit.*, p. 310.

et le présent, l'objet et son modèle. Ces mêmes liens sont également établis par la photographie.

L'événement fantastique est comme un rêve qui se réalise. La description de Pompéi correspond aux désirs inassouvis d'Octavien, qui constituent un vide à remplir. La ville qui s'anime, et le moulage du sein que le héros reconnaît chez un être vivant, annoncent l'accomplissement des désirs. Le mythe de Pygmalion transparaît dans cette animation de la femme indissociable de la ville et constitue la première étape de la réalisation du double désir d'Octavien : « [D]onner la vie comme Pygmalion, à l'œuvre d'art, faire d'un objet un être – et rendre la vie aux mortes jeunes et belles¹⁶⁰ ». C'est justement à partir des années 1850 que ce mythe connaît une réinterprétation importante : « Dans la seconde moitié du siècle, se dégage un véritable consensus pour modifier le dénouement du mythe de Pygmalion et substituer au bonheur conjugal de Pygmalion la repétrification de l'œuvre¹⁶¹ ». Guidé par ce désir, le héros rencontre Arria dans le cadre d'une représentation théâtrale qui mobilise la dimension optique de la mise en abyme. Octavien accepte ce qui se passe autour de lui et crée spontanément un lien entre le moulage vu en état de veille, et son modèle vivant. Plutôt que d'admirer l'empreinte pour elle-même, il songe au modèle qui l'a formée. C'est à partir du manque que le désir peut se réaliser : « Le désir fou qu'il avait ressenti à l'aspect de cette cendre moulée sur des contours divins allait peut-être se satisfaire, car rien ne devait être impossible à un amour qui avait eu la force de faire reculer le temps et passer deux fois la même heure dans le sablier de l'éternité¹⁶² ». Son imagination s'active et manifeste sa puissance dès l'instant où Octavien contemple le moulage. Celui-ci est investi d'un pouvoir mystérieux. Le fantastique archéologique reprend à son compte la métamorphose mythologique de la statue de Pygmalion, qui assure la transition vers le dédoublement du récit¹⁶³.

« Arria Marcella » apparaît comme une œuvre à « vocation théâtrale¹⁶⁴ », utilisant ses ressorts (le père d'Arria apparaît comme un *Deus ex machina*, mais il ne sauve pas la situation) et ses accessoires (le rideau). Au cœur d'une source prestigieuse¹⁶⁵, la *Casina* de Plaute, se déploie une

160 Ubersfeld, Annie, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », *Romantisme*, n° 66, 1989, p. 55.

161 Geisler-Szmulewicz, Anne, *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1999, p. 285. Ce changement se reflète à la fin du conte.

162 Gautier, Théophile, « Arria Marcella » [1852], in *Romans, contes et nouvelles, op. cit.*, p. 302.

163 Voir David-Neill, Nathalie, *Rêve de pierre. La Quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1989, p. 140. Sur le théâtre comme expression de principes esthétiques, voir Geisler-Szmulewicz, Anne, « Rien de nouveau sous le soleil : Pompéi, la ville morte, dans *Arria Marcella* (1852) », *Sociétés & Représentations*, n° 41, 2016, p. 40 : « Chez Gautier, le théâtre sert non seulement de mise en abyme de l'intrigue mais il sert à l'auteur à exprimer des principes esthétiques auxquels il tient et qui peuvent servir de clef de lecture : [...] grâce à la *Casina* il défend l'idée de la liberté toute puissante du créateur ».

164 Mousseron, Maxence, « Spectacle, théâtralité et mise en abyme dans "Arria Marcella" », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 26, 2004, p. 312.

165 « Gautier procède à la transposition littéraire d'un matériau savant [...] pour] entraîner l'imagination du lecteur en lui fournissant des informations sur les conditions matérielles d'une représentation de comédie latine et des clés analogiques lui permettant de mettre en relation son expérience du théâtre contemporain et ces représentations d'un autre temps ». Ferry, Ariane, « Traduire Plaute au XIX^e siècle : de la "chimère rétrospective" à la scène de l'Odéon », in Humbert-Mougin, Sylvie, et Lechevalier, Claire (dirs.), *Le théâtre antique entre France et Allemagne (XIX^e-XX^e siècles) : De la traduction à la mise en scène*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Traductions dans l'histoire », 2012. Source numérique : <https://doi.org/10.4000/books.pufr.15608>.

rencontre fantastique valorisant l'activité psychique d'Octavien par le coup de foudre. Le protagoniste est absorbé par la beauté d'Arria et la forme de son sein. Ses sens sont perturbés, de sorte qu'il paraît accéder à un état de la conscience proche de l'hypnose ou de l'extase, et la représentation de la pièce perd son importance. Elle s'efface, préfigurant l'effacement des souvenirs du héros et rappelant son absorption pendant l'admiration du moulage. Arria est décrite à travers le regard amoureux d'Octavien ; le passage à un point de vue interne ouvre sur la mise en lien du dédoublement de l'intrigue et du désir du héros. La reconnaissance du sein dirige le désir vers la femme et active sa dimension magnétique. La rencontre des regards pendant le déploiement spectaculaire mettant en abyme l'aventure fantastique¹⁶⁶ active l'imaginaire de la photographie. Gautier, « l'écrivain photographique par excellence¹⁶⁷ », montre comment l'affranchissement des contraintes spatio-temporelles du cliché photographique illustre le désir en train de se réaliser, description où se superposent les logiques du moulage et de la photographie. Puis, le souvenir du passé s'évapore :

Il accepta sa présence comme dans le rêve on admet l'intervention de *personnes mortes depuis longtemps et qui agissent pourtant avec les apparences de la vie* ; d'ailleurs son émotion ne lui permettait aucun raisonnement. Pour lui, la roue du temps était sortie de son ornière, et son désir vainqueur choisissait sa place parmi les siècles écoulés ! Il se trouvait face à face avec sa chimère, une des plus insaisissables, une chimère rétrospective. *Sa vie se remplissait d'un seul coup*. En regardant cette tête si calme et si passionnée, si froide et si ardente, si morte et si vivace, il comprit qu'il avait devant lui son premier et son dernier amour, sa coupe d'ivresse suprême ; il sentit s'évanouir comme des ombres légères les souvenirs de toutes les femmes qu'il avait cru aimer, et son âme redevenir vierge de toute émotion antérieure. *Le passé disparut*. Cependant la belle Pompeïenne [*sic*], le menton appuyé sur la paume de la main, lançait sur Octavien, tout en ayant l'air de s'occuper de la scène, le regard velouté de ses yeux nocturnes, et ce regard lui arrivait lourd et brûlant comme un jet de plomb fondu¹⁶⁸.

Le désir devient pleinement rétrospectif ; l'intensité des sentiments agit sur les souvenirs constitutifs de l'identité. Le héros détermine l'identité de la femme par rapport à lui-même : « Je ne sais si tu es un rêve ou une réalité, un fantôme ou une femme, si comme Ixion je serre un nuage sur ma poitrine abusée, si je suis le jouet d'un vil prestige de sorcellerie, mais ce que je sais bien, c'est que tu seras mon premier et mon dernier amour¹⁶⁹ ». Par son amour, Octavien a permis la résurrection de la femme-modèle au « beau sein, dont le matin même il admirait le moule à travers la vitre d'une armoire de musée¹⁷⁰ ». L'amateur des statues aime désormais le moule rempli, victoire sur la destruction que le désir a rendu possible. La réalisation de son désir mène de ce fait à la découverte d'un recoin de son identité. Son séjour à Pompéi met en relief ses pulsions, ses besoins et sa sensualité, que réprime le christianisme. Ainsi, la disparition d'Arria ébranle la conscience

166 Voir Saminadayar-Perrin, Corinne, « Les fictions antiques de Gautier : une déconstruction spectaculaire de l'histoire », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 34, 2012, p. 173.

167 Stiegler, Bernd, « La surface du monde : note sur Théophile Gautier », *Romantisme*, n° 105, 1999, p. 91.

168 Gautier, Théophile, « Arria Marcella » [1852], in *Romans, contes et nouvelles, op. cit.*, p. 306-307. Italiques ajoutées.

169 *Ibid.*, p. 310.

170 *Idem.*

d'Octavien dont le désir créateur¹⁷¹ devient un désir destructeur parce qu'inguérissable. Son amour l'a transformé, ce pour quoi le retour à sa vie précédente est problématique. Les réminiscences de son désir influencent sa vie. Le vide et le fragment ainsi évoqués opèrent une inversion : Octavien ressemble au moulage. Le remplissage du creux et le retour au vide ne restaurent pas la situation initiale, comme si, lors du processus photographique auquel est assimilée l'intrigue, le fantôme d'Arria s'était imprimé sur le cliché.

8.3 À travers le prisme (de l') optique

Le spectacle dioramique et les mouvements psychiques

Le diorama, consistant en une grande peinture animée par des sons et des jeux de lumière, connaît un regain d'intérêt dans la seconde moitié du siècle¹⁷². L'invention de Daguerre s'appuie sur l'évolution d'une scène qui s'anime¹⁷³ et sur l'illusion alimentant le désir de faire plus vrai que la nature. En s'appropriant ce spectacle, les œuvres fantastiques inventent des mécanismes textuels pour transformer les éléments de l'expérience dioramique en parties d'un modèle de la psyché. Théophile Gautier, impressionné par le diorama dont il transpose le fonctionnement dans ses fictions et ses chroniques, y a recours pour raconter les étapes de la reconstruction de Pompéi dans « Arria Marcella ». Pendant la déambulation d'Octavien, plusieurs changements ont lieu, qui induisent chez le héros un état particulier de la conscience qui met en rapport le diorama et les mouvements psychiques. Le narrateur insiste sur les étranges conditions de lumière suggérant le passage de la nuit au jour : « La lune illuminait de sa lueur blanche les maisons pâles, divisant les rues en deux tranches de lumière argentée et d'ombre bleuâtre. Ce jour nocturne, avec ses teintes ménagées, dissimulait la dégradation des édifices¹⁷⁴ ». La transition passe par l'intensification de la nature oxymorique de la luminosité. La pénombre cache l'état des maisons, maintenant la résurrection de la ville antique dans le domaine du possible. La lumière guide le regard d'Octavien,

171 « Oh ! lorsque tu t'es arrêté aux Studj à contempler le morceau de boue durcie qui conserve ma forme, dit Arria Marcella en tournant son long regard humide vers Octavien, et que ta pensée s'est élancée ardemment vers moi, mon âme l'a senti dans ce monde où je flotte invisible pour les yeux grossiers ; la croyance fait le dieu, et l'amour fait la femme. On n'est véritablement morte que quand on n'est plus aimée, ton désir m'a rendu la vie, la puissante évocation de ton cœur a supprimé les distances qui nous séparaient », *ibid.*, p. 309. Cette explication enchevêtre les allusions au mythe de Pygmalion par l'animation grâce à l'amour de l'homme, mais Octavien n'a pas à attendre l'intervention divine, car la puissance de son désir égale le pouvoir de Dieu.

172 Guillaume Le Gall situe le début du renouveau en 1855, en raison de l'ouverture du diorama Paris à travers les âges réalisé par Hoffbauer. Ce diorama était installé sur les Champs-Élysées. Voir Le Gall, Guillaume, « Dioramas aquatiques : Théophile Gautier visite l'aquarium du Jardin d'acclimatation », *Culture & Musées*, n° 32, 2018, p. 94. L'auteur propose une analyse très détaillée de ce dispositif dans *La Peinture mécanique : le diorama de Daguerre*, Paris, Mare & Martin, 2013.

173 Cette animation est « à la fois temporelle (alternance du jour et de la nuit, passage des saisons) et spatiale (apparition / disparition d' "actants", de motifs) ». Lumbroso, Olivier, « Passage des Panoramas (poétique et fonctions des vues panoramiques dans *Les Rougon-Macquart*) », *Littérature*, n° 116, 1999, p. 22.

174 Gautier, Théophile, « Arria Marcella » [1852], in *Romans, contes et nouvelles*, *op. cit.*, p. 298.

comme si elle avait été mise en scène, et montre l'incomplétude de la reconstruction. Par la juxtaposition des ruines et de l'animation progressive du site, le texte crée une tension qui prépare la confusion du protagoniste (« un rayon brusque, comme une touche de sentiment dans l'esquisse d'un tableau, indiquait tout un ensemble écroulé. Les génies taciturnes de la nuit semblaient avoir réparé la cité fossile pour quelque représentation d'une vie fantastique¹⁷⁵ »). Le tableau et l'allusion au théâtre font de Pompéi la toile peinte d'un diorama dans lequel Octavien s'immerge ; de plus, le narrateur rapporte les pensées du héros selon qui « ce pouvait être aussi un jeu d'optique¹⁷⁶ ».

Les bruits participent à l'animation de la ville : « De sourds chuchotements, une rumeur indéfinie, voltigeaient dans le silence¹⁷⁷ ». Le diorama produit une expérience immersive en charmant l'oreille ; le bruit est un avertissement venu d'un autre monde – comme dans « L'Intersigne » de Villiers de l'Isle-Adam¹⁷⁸ – et peut ainsi jouer le rôle de perturbateur de la santé mentale. Suite à la luminosité particulière et au bruit, une « angoisse involontaire¹⁷⁹ » s'empare d'Octavien. Cette perte de contrôle sur ses émotions laisse deviner l'existence d'une puissance intervenant sur son intériorité. Le spectacle dioramique vise à frapper les visiteurs et à brouiller leurs repères perceptifs. La lumière modifiant la scène installe un nouvel ordre de visibilité. L'activité psychique de l'individu émerge à travers un cadre et un lexique provenant d'une installation optique. La résurrection de Pompéi inspire à Octavien des questions sur sa place dans ce monde ancien ; il se sent différent des êtres qui animent la cité, laissant présager sa réinsertion douloureuse dans le monde moderne¹⁸⁰. Ce n'est qu'après avoir réuni les variations de l'éclairage, le bruit et l'animation qui provoquent un état particulier de la conscience, que le texte donne la première description d'une reconstruction complète. La puissance onirique du diorama se retrouve dans le conte où les modifications perceptibles par les sens renvoient aux mouvements invisibles dans la conscience du héros. Le diorama devient un outil conceptuel pour révéler certains processus mentaux.

L'emploi du dispositif daguerrien dans « L'Intersigne » paraît méthodique et construite. Trois tableaux rapides se succèdent dans la première et au début de la deuxième livraison, mobilisant le changement d'ambiance du diorama pour mettre en place une situation confinant au surnaturel qui s'interroge sur le dérèglement psychique face à l'incertitude du réel. Le premier tableau montrant le narrateur en face de son miroir est délimité par les lumières qu'il allume et

175 *Idem.*

176 *Idem.*

177 *Idem.*

178 Voir Voisin-Fougère, Marie-Ange, *Contes Cruels de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 38.

179 Gautier, Théophile, « Arria Marcella » [1852], in *Romans, contes et nouvelles, op. cit.*, p. 298.

180 « La solitude et l'ombre s'étaient peuplées d'êtres invisibles qu'il dérangeait ; il tombait au milieu d'un mystère, et l'on semblait attendre qu'il fût parti pour commencer. Telles étaient les idées extravagantes qui lui traversaient la cervelle et qui prenaient beaucoup de vraisemblance de l'heure, du lieu et de mille détails alarmants que comprendront ceux qui se sont trouvés de nuit dans quelque vaste ruine », *ibid.*, p. 299.

éteint. Il se trouve pâle ; d'humeur spleenétique, il se questionne sur sa santé et décide de partir. Cette résolution semble fondée sur l'analyse de son visage à la lueur de bougies ; le changement de lumière encadre les mouvements intérieurs du héros qui se représente la possibilité d'amélioration de son état par un phénomène lumineux¹⁸¹ et exprime l'urgence d'agir. Ce ton dramatique montre que le narrateur est très malade alors que son état paraissait moins grave au moment où il se regardait dans la glace ; il fonctionne comme un *cliffhanger* qui fait comprendre que ce tableau, où les mouvements sont psychiques et les changements intérieurs, sera suivi d'autres tableaux. En effet, le tableau suivant mettant en scène une variation de luminosité est centré sur la maison de l'abbé. Vue de face, elle ressemble à un visage humain aux yeux luisants (« Les deux fenêtres de l'unique étage brillaient des feux de l'Occident¹⁸² »). À première vue, elle est accueillante, s'intégrant parfaitement dans un paysage paisible dont la luminosité s'affaiblit avant de s'intensifier¹⁸³. Le narrateur se concentre sur cette lumière et absorbe son pouvoir révélateur (« Le magique horizon de cette contrée entra dans mes yeux¹⁸⁴ »). Suite à cet événement, la maison change d'aspect :

Je me levai très vite, et je repris le marteau de la porte en regardant la maison riante ; mais, à peine eussé-je jeté de nouveau sur elle un regard distrait, je fus forcé de m'arrêter encore, me demandant, cette fois, si je n'étais pas le jouet d'une hideuse hallucination [...] les carreaux illuminés par les rayons d'agonie du soir brûlaient d'une lueur intense : ils donnaient l'idée de cette pourpre malade et malsaine qu'ont les pommettes d'un poitrinaire¹⁸⁵ !

La description retardée de l'aspect menaçant de la maison permet au lecteur d'imaginer la transition d'un état à l'autre. La lumière devient une expérience synesthésique mettant en rapport le rayon et l'intériorité du personnage qui précise que « [c]es sortes de *vues* étant plutôt morales que physiques, s'effacent avec rapidité¹⁸⁶ ». Les tableaux changent et se succèdent ; le changement est invisible parce que le narrateur lie le spectacle à un état d'âme.

Le troisième tableau montrant un changement met en scène l'abbé. La logique dioramique exploitée dans le passage où le héros peine à reconnaître son ami après l'avoir trouvé heureux et accueillant est la même que celle des tableaux précédents, ce qui met en relief qu'ils fonctionnent et signifient ensemble. Chacun des tableaux rapides

ambitionne la décomposition d'états infinis et continus compris entre deux "limites", à l'aide de filtres et d'écrans dont la disposition respecte les lois du spectre de la lumière et du mélange des

181 « [S]i je tenais à voir encore les soirs d'automne resplendir sur les hauteurs boisées, je devais me hâter ». Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, « L'Intersigne », *La Revue des Lettres et des arts*, 29 décembre 1867, p. 86.

182 *Ibid.*, p. 88.

183 « Mais l'horizon brillait tellement sur les forêts de chênes lointains et de pins sauvages où les derniers oiseaux s'envolaient dans le soir ; les eaux d'un étang couvert de roseaux, dans l'éloignement, réfléchissaient si solennellement le ciel ; la nature était si belle au milieu de ses airs calmés, dans cette campagne déserte, à ce moment où tombe le silence, que je restai – sans quitter le marteau suspendu – que je restai[...] muet », *idem*. On corrige l'original lisant « restait » à la seconde occurrence. L'horizon qui brille évoque une source de lumière diffuse, comme il peut y en avoir au diorama.

184 *Ibid.*, p. 89.

185 *Idem*. Le narrateur jette trois regards différents sur la maison : d'abord, il ne voit pas de différence car les attentes façonnent son regard ; ensuite, il la contemple en étant mentalement absent ; à la fin, il la regarde attentivement.

186 *Idem*. Italiques dans l'original.

couleurs. Le diorama ne juxtapose donc pas les toiles mais les superpose, il n'harmonise pas les lignes de fuite mais les faisceaux de lumière, il n'échelonne pas les plans mais fait ressortir les "pans" colorés grâce au feuilleté des écrans¹⁸⁷.

La lumière guide le regard : « [U]n vivace reflet de ma bougie tomba sur son visage. Cette fois, je frémis, je l'avoue, et mes yeux se dilatèrent. La figure qui était là, devant moi, au-dessus de cette longue soutane noire, n'était pas, ne pouvait pas être celle du souper ?.. Ou, du moins, si je la reconnaissais vaguement ; – il me semblait – (et mes cheveux se dressèrent à cette idée) que je ne l'avais *vue*, en réalité, qu'à ce moment-ci¹⁸⁸ ». Le narrateur parvient à identifier quelque chose de connu, assurant ainsi la transition entre deux extrêmes. Les modulations de lumière sont responsables d'un changement de perception de soi et d'autrui : il voit désormais le fond, au lieu de s'arrêter aux apparences, ce qui rappelle le fonctionnement du diorama comme tableau immersif. Cette nouvelle vision modifie le rapport entre les personnages : « Il ne s'aperçut de rien. Son regard inquiet parcourait la chambre. Il ne me voyait pas ! Il ne pouvait pas me voir l'examiner attentivement¹⁸⁹ ! ». Le regard scrutateur préfigure les yeux perçants de l'apparition et renvoie aux lecteurs que le texte invite à ouvrir les leurs pour stimuler des réflexions¹⁹⁰. Le narrateur retrouve chez l'abbé son propre état maladif et des préfigurations de la mort que véhicule aussi la maison. Même avant l'arrivée de l'intersigne, ses fragments sont présents dans le texte. À chaque changement d'éclairage, le narrateur évalue différemment ce qu'il voit. Les trois premiers tableaux se focalisent sur la représentation d'un visage, indiquant l'importance de l'exploration de l'identité. Ils questionnent la pertinence de la première impression et du regard obnubilé par les habitudes et la distraction. Ainsi, ils instaurent une nouvelle manière de penser le rapport entre conscience, regard et réalité. De tableau en tableau, l'agitation du héros monte ; il s'interroge d'abord sur lui-même et ses besoins, puis utilise un lexique optique, ensuite problématise la vue et pose la question ontologique.

Les trois tableaux sont suivis par trois scènes où le bruit précède un changement de luminosité, suivi par une apparition effrayante. Le premier commence par « des tics-tacs, des craquements brefs du bois et des murs. Chacun des bruits imperceptibles de la nuit se répondait, en tout mon être, par un coup électrique¹⁹¹ ». L'intériorité évolue en fonction du bruit ; puis, par la lumière, le héros induit un état second proche de l'hypnose¹⁹². Ni allongé ni assis, les yeux mi-clos, il est dans un entre-deux ; un autre regard intense renforce une activité psychique singulière : « Je

187 Lumbroso, Olivier, « Passage des Panoramas », *Littérature*, *op. cit.*, p. 23.

188 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, « L'Intersigne », *La Revue des Lettres et des arts*, 5 janvier 1868, p. 115. Italiques dans l'original. La ponctuation est fidèlement reproduite.

189 *Idem*.

190 Voir Voisin-Fougère, Marie-Ange, *Contes Cruels*, *op. cit.*, p. 121.

191 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, « L'Intersigne », *La Revue des Lettres et des arts*, 5 janvier 1868, p. 116.

192 « Et, m'accoudant sur mon oreiller, je me mis à regarder obstinément la lumière de la bougie, sur la table, près de moi. Je la regardai avec fixité, entre mes cils, – avec cette attention intense que donne au regard l'absolue distraction de la pensée », *idem*. Cette absence de maîtrise de soi renvoie à la tâche que le narrateur ne contrôle pas.

mouillai, tout à coup, mes yeux avec l'eau bénite, pour les rafraîchir, et je me mis à considérer la bougie derechef. Ici, d'incohérentes et fabuleuses pensées¹⁹³ ». L'obscurité n'est jamais complète : après avoir soufflé sa bougie, le personnage voit « une vive lumière. La pleine lune brillait en face de la fenêtre, au-dessus de l'église, et, à travers les rideaux blancs, découpait son angle de flamme pâle, de flamme déserte et pâle, sur le parquet¹⁹⁴ ». La lumière et le narrateur sont également pâles : l'existence de correspondances mystérieuses échappant à la raison est aussi suggérée par l'intersigne et rend la réalité énigmatique¹⁹⁵. Une nouvelle lumière se manifeste, dotée d'une volonté propre (« une tache de braise, partie du trou de la serrure, vint errer sur ma main et sur ma manche, comme une luciole¹⁹⁶ »). Elle semble inclure le héros dans le spectacle, dont la peau devient une surface, faisant participer le héros à la scène. Lorsque minuit sonne et cette lumière disparaît, une autre apparaît, créant une ambiance lugubre sur le fond de laquelle se manifeste l'apparition horrible¹⁹⁷.

Les deux tableaux suivants fonctionnent de la même manière. Des bruits (le cri d'un oiseau dans le cas du deuxième ; les cris d'un oiseau et du narrateur, puis les bruits du faubourg et du sifflet de la locomotive dans celui du troisième tableau) amènent des changements de luminosité qui font apparaître une situation ressemblant à l'arrivée de l'intersigne (l'abbé tendant son manteau au héros ; une silhouette sans visage au tricorne apparaît dans la glace d'un café). Néanmoins, l'évolution du premier au troisième tableau travaille le rôle de la peur. Les bruits sont d'abord imperceptibles ; puis, ils ne sont pas remis en question ; ensuite, les bruits angoissants sont combattus par les bruits rassurants de la ville et de l'industrie. Le bruit inquiétant s'affranchit progressivement du folklore et du gothique : l'événement inexplicable peut aussi prendre comme point de départ un bruit connotant la modernité. Le dispositif dioramique peut de ce fait évoluer avec les technologies et rester une expression pertinente de la psyché troublée. On observe un emploi similaire de la lumière : tandis que les bougies, la lune, la braise et les étincelles éclairent les deux premières scènes, la dernière mentionne l'éclairage public au gaz¹⁹⁸. Le gaz est utilisé pour le diorama : « Le gaz, par sa douceur modulable, était en effet totalement approprié à des éclairages diffus, tels que la brume, la lune, les mouvements de la mer¹⁹⁹ ». Chaque tableau s'achève sur l'ébranlement de la conscience du héros en proie à une vive angoisse. Ce sentiment persistant

193 *Idem*. Normalement, l'eau bénite a un pouvoir bénéfique, car elle éloigne les visions diaboliques.

194 *Ibid.*, p. 117.

195 Voir Castex, Pierre-Georges, et Glaudes, Pierre (éds.), *Auguste de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature », 2012, p. XIV.

196 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, « L'Intersigne », *La Revue des Lettres et des arts*, 5 janvier 1868, p. 117.

197 « En face de moi, dans le corridor, se tenait, debout, une forme haute et noire, – un prêtre, le tricorne sur la tête. La lune l'éclairait tout entier à l'exception de la figure : je ne voyais que le feu de ses deux prunelles qui me considéraient avec une solennelle fixité ! », *ibid.*, p. 118.

198 « [L]a rue elle-même, où brillaient déjà les becs de gaz, était solitaire », *ibid.*, 12 janvier 1868, p. 147.

199 Anger, Violaine, « Le gaz et le diorama : la pensée sonore du corps et la technologie de la première révolution industrielle », *Revel*, 2018. Source numérique : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1110>.

soutient la lecture du conte comme expression de l'incertitude de la réalité²⁰⁰ puisque ni le titre, qui renvoie aux croyances populaires et constitue un hapax, ni la fin, n'élucident l'énigme. L'intersigne, selon le folklore, prédit la mort, mais le narrateur ne cherche pas à interpréter l'apparition. Il en a très peur, puis essaie de l'oublier. Les pressentiments jettent le soupçon sur le pouvoir de la raison ; par ailleurs, le héros dit qu'il est atteint de folie ou proche de l'aliénation mentale. La première version du conte met davantage l'accent sur son intériorité. La névrose du héros est plus grave, et l'ambiance plus malade²⁰¹. Le diorama, qui a le pouvoir « d'entraîner le spectateur dans une image qui se présente comme substitut du monde, annulant l'espace réel au bénéfice d'une représentation fictive qui prétend être plus vraie que la réalité²⁰² », est mobilisé dans le conte pour explorer les conséquences de l'existence d'une réalité autre, cachée derrière les apparences²⁰³. Le réel apparaît comme un simulacre, et l'articulation de l'illusion au diorama fait fonctionner le conte comme un « témoignage psychologique²⁰⁴ ».

La victoire du simulacre

Les dispositifs d'optique dans le fantastique réinventent le réel. Certains y jouent le rôle de « construction mentale d'un mode de représentation affilié au réel et surpassant le modèle pictural²⁰⁵ », de sorte qu'une nouvelle manière de considérer le monde et le moi voit le jour. Plus cette vision réussit l'illusion de réalité, plus l'individu perd la conscience de la réalité extérieure. Dans « L'Esquisse mystérieuse » d'Erckmann-Chatrion, les nombreux dispositifs posent la question de la connaissance de soi. L'exploration de la psyché du héros, le peintre Christian Vénus, puise dans le transfert entre peinture et littérature, propice à l'introspection²⁰⁶ ; il transforme le réel, lui accordant ainsi un nouveau statut. Vénus réalise des œuvres sur commande au lieu de laisser libre cours à son imagination (« il me fallut faire des portraits... et quels portraits ! De grosses commères,

200 Voir Voisin-Fougère, Marie-Ange, *Contes Cruels*, op. cit., p. 123.

201 « Il y a dans le ton de la première quelque chose de trouble, d'inquiet, de saccadé, de convulsif. L'impression générale est celle du fantastique, plutôt que du surnaturel. L'impression de réalité est médiocre. On garde l'idée d'une série d'hallucinations, de puissances spirituelles dominant la vie humaine certes, mais bien plutôt d'influences mauvaises que bonnes, ayant pour effet de troubler l'homme, de le tourmenter plutôt que de l'édifier ». Drougard, Émile, « L'intersigne de Villiers de l'Isle-Adam. Histoire du Texte », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 34, 1927, p. 78.

202 Caraion, Marta, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003, p. 58. Elle ajoute : « Daguerre crée des rencontres de couleurs et de lumières qui suppriment l'espace réel et font croire à la vérité d'un espace fictif. Le diorama reste pourtant dans une structure de pensée picturale : les procédés utilisés, bien qu'exploitant de manière novatrice le potentiel de la lumière, ne modifient en rien le concept de la représentation. Celle-ci n'est toujours pas le réel : elle fait, avec beaucoup de ressemblance, comme si elle l'était », *ibid.*, p. 60. Italiques dans l'original.

203 Voir Scarcella, Renzo, *Surfaces et profondeurs dans l'univers imaginaire de Villiers de l'Isle-Adam*, Fasano, Schena, 1992, p. 20.

204 Castex, Pierre-Georges (éd.), *Contes cruels et Nouveaux Contes cruels*, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1989, p. XVIII.

205 Caraion, Marta, *Pour fixer la trace*, op. cit., p. 135.

206 Voir Auraix-Jonchière, Pascale, « Avant-propos », in Auraix-Jonchière, Pascale (dir.), *Écrire la Peinture*, op. cit., p. 16.

leur chat sur les genoux, des échevins en perruque, des bourgmestres en tricorne, le tout enluminé d'ocre et de vermillon à plein godet²⁰⁷ »). Cependant, une expérience inexplicable lui permet d'accéder à une nouvelle forme de création artistique. La scène d'un meurtre s'impose subitement au peintre, soupçonné d'avoir tué une femme aux abattoirs, car le dessin est fidèle aux détails du lieu réel. L'esquisse fait peur parce que Vénus doute de sa santé mentale et de son innocence²⁰⁸. On assiste à la naissance d'une œuvre picturale narrative dont certaines caractéristiques rappellent le folioscope et dialoguent avec d'autres appareils optiques.

Bien que le meurtre, commis à minuit, précède chronologiquement la réalisation de l'esquisse, entamée à une heure du matin, celle-ci est décrite en premier. La représentation semble ainsi prendre le dessus sur la réalité ; leur articulation est introduite dans l'incipit par le problème du partage de l'intériorité²⁰⁹. Vénus dessine « quelque chose d'étrange, de bizarre, et qui n'avait aucun rapport avec [s]es conceptions habituelles²¹⁰ » ; l'*ekphrasis* introduit le lecteur à l'intérieur de l'esquisse grâce à la voix du héros qui s'adresse à lui, et le guide :

Figurez-vous une cour sombre, encaissée entre de hautes murailles décrépites... Ces murailles sont garnies de crocs, à sept ou huit pieds du sol. On devine, au premier aspect, une boucherie. À gauche, s'étend un treillage en lattes ; vous apercevez à travers, un bœuf écartelé, suspendu à la voûte par d'énormes poulies. De larges mares de sang coulent sur les dalles et vont se réunir dans une rigole pleine de débris informes. La lumière vient de haut, entre les cheminées, dont les girouettes se découpent dans un angle du ciel grand comme la main, et les toits des maisons voisines échafaudent vigoureusement leurs ombres d'étage en étage. Au fond de ce réduit se trouve un hangar... sous le hangar un bûcher, sur le bûcher des échelles, quelques bottes de paille, des paquets de corde, une cage à poules et une vieille cabane à lapins hors de service²¹¹.

À première vue, cette description s'inspire du diorama en raison de l'immersion. Mais tout est silencieux, et on a l'impression de voir défilés donner l'illusion de mouvement (le déplacement dans l'espace, le mouvement du regard, le sang qui coule). Cette expérience entre

207 Erckmann-Chatrion, « L'Esquisse mystérieuse. Conte fantastique », [1859], in Pauvert, Jean-Jacques (éd.), *Contes et Romans nationaux et populaires*, tome 13, Paris, Pauvert, 1990, p. 335.

208 « Je ne savais plus que penser... Ma conscience elle-même se troublait ; je me demandais si je n'avais pas assassiné la vieille femme ! », *ibid.*, p. 345.

209 Faisant référence à l'étouffement de l'inspiration créatrice par le matérialisme du monde, le héros s'écrie : « Ceux qui n'ont pas entendu chanter cette gamme, ne peuvent s'en faire une idée ; l'amour de l'art, l'imagination, l'enthousiasme sacré du beau se dessèchent au souffle d'un pareil drôle... Vous devenez gauche, timide ; toute votre énergie se perd, aussi bien que le sentiment de votre dignité personnelle », *ibid.*, p. 335. La possibilité de comprendre des expériences singulières met en lumière la difficulté d'admettre l'existence du réel comme base commune, née de conventions.

210 *Ibid.*, p. 336. Son rôle de médium est souligné : l'influence de la psyché dans l'apparition du motif de l'esquisse transparait donc par les phénomènes de visions somnambuliques et hypnotiques auxquels la diminution de la volonté de Vénus pendant la réalisation du dessin fait allusion. La photographie spirite est elle-même « dérivée de l'idée populaire de "clairvoyance médiumnique" ». Mulligan, Thérèse, et Wooters, David (éds.), *Histoire de la Photographie de 1839 à nos jours* [2000], Cologne, Taschen, 2005, p. 380. Le conte, publié peu après la « Théorie de l'automatisme » de Baillarger, s'insère également dans le discours médical de son temps par l'attention accordée au rapport entre l'imagination et l'état second : « Bertrand met l'accent sur une faculté quelque peu hallucinatoire qu'avaient les somnambules à faire exister des images. L'imagination ainsi entendue au sens fort renvoie de façon plus générale au pouvoir obscur et involontaire que détient l'esprit d'agir sur le corps. Même s'il ne parle pas explicitement d'inconscient [...], Bertrand pose par là même la question d'un fonctionnement psychologique échappant à la conscience ». Carroy, Jacqueline et al., *Histoire de la psychologie en France. XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Découverte, coll. « Grands Repères/manuels », 2006, p. 26.

211 *Idem*. Que le crime ait eu lieu dans une boucherie n'est pas fortuit, car on peut y voir une allusion à l'optogramme, dont l'une des « preuves » a été réalisée dans un abattoir.

la photographie et le cinéma renvoie au flipbook, aussi appelé folioscope, dont l'invention est contemporaine de la publication du conte, mais qui a connu plusieurs prédécesseurs dès la première moitié du XIX^e siècle²¹². Ce dispositif se transforme en outil d'expression d'une œuvre d'art dont il fait ressortir la singularité, apportant une réponse à la question de savoir comment faire voir un objet mettant en jeu le visible et l'invisible. Les processus intérieurs produisent une œuvre visible mais incompréhensible qui pose la question de la source : « Comment ces détails hétéroclites s'offraient-ils à mon imagination ?... je l'ignore ; je n'avais nulle réminiscence analogue, et pourtant chaque coup de crayon était un fait d'observation fantastique à force d'être vrai. Rien n'y manquait²¹³ ! ». L'aspect hétéroclite, créé par la présence d'unités qui forment un ensemble, fait aussi penser au folioscope. Son utilisation ne demande aucun effort particulier, ce qui caractérise la manière dont la scène est entrée dans l'intériorité de Vénus. Le folioscope transposé en technique d'*ekphrasis* permet de repenser l'idée de la reproduction du monde et montre que la pratique artistique modifie la perception visuelle de l'univers.

Le conte considère les dispositifs d'optique dans leur contexte culturel où ils coexistent. Le baron Van Spreckdal étudie l'esquisse à l'aide d'une lentille emblématique de sa manière de procéder avec l'affaire criminelle. En menant son enquête, il fait passer les détails au microscope, mais sa méthode seule n'apporte qu'un éclairage sur sa propre personnalité. Elle ne rend pas compte de l'origine inexplicable de l'esquisse, et il aurait condamné à mort un innocent si, dans le cadre de l'évocation d'autres dispositifs d'optique, le héros n'avait pas eu une inspiration salvatrice. Son cachot est construit comme une chambre noire avec une petite ouverture ronde, mais les murs sont blancs. Le héros peut se hisser jusqu'à l'œil-de-bœuf pour observer le marché, y découvrir le coupable et faire son portrait sur le mur. La combinaison d'un appareil optique et d'une surface claire souligne que son expérience fantastique fait accéder Vénus à une nouvelle visibilité, et qu'il interroge la relation entre l'œuvre d'art et le réel : tandis que le monde donne naissance à l'œuvre dans le cas de la *camera obscura*, le héros inverse en quelque sorte cet ordre. Le marché qu'il observe depuis sa cellule est décrit par les ressorts du diorama²¹⁴. Les personnages sont seulement

212 Ces prédécesseurs sont notamment le thaumatrope et le phénakisticope. Le site *Flipbook.info* propose une base de données ainsi qu'une présentation de l'histoire et de la poétique de cette invention : <http://www.flipbook.info/historique.php>.

213 Erckmann-Chatrion, « L'Esquisse mystérieuse. Conte fantastique », [1859], in Pauvert, Jean-Jacques (éd.), *Contes et Romans, op. cit.*, p. 336.

214 « Les vieilles femmes, assises en face de leurs paniers de légumes, de leurs cages à volailles, de leurs corbeilles d'œufs ; derrière elles les juifs, marchands de défroques, à la face couleur de vieux buis ; les bouchers aux bras nus, hachant des viandes sur leur étal ; les campagnards au large feutre planté sur la nuque, calmes et graves, les mains appuyées derrière le dos, sur leurs bâtons de houx et fumant tranquillement leur pipe... Puis la cohue, le bruit de la foule... ces paroles glapissantes, criardes, graves, hautes, brèves... ces gestes expressifs... ces attitudes inattendues qui trahissent de loin la marche de la discussion et peignent si bien le caractère de l'individu... bref, tout cela captivait mon esprit, et, malgré ma triste position, je me sentais heureux d'être encore au monde », *ibid.*, p. 346. Le caractère stéréotypé des personnages peut être lié à une réflexion sur le réalisme en peinture. Comme l'explique Isabelle Daunais, « Enterrement à Ornans » de Courbet est considéré comme réaliste parce que, « débarrassé de tout académisme, le tableau s'offre comme une fenêtre ouverte sur le monde dont il livre immédiatement la vérité. Sa valeur tient dans son absence de médiation et dans la clarté de son propos : il suffit

esquissés, comme si on avait affaire à des types. De cette manière, le conte réfléchit aux catégorisations qui s'imposent au regard, de sorte que le réel revêt les apparences de conceptualisations propres à une société à un moment donné. Lorsque le boucher assassin apparaît parmi les personnages stéréotypés, le peintre le reconnaît grâce à une représentation intérieure qui n'avait pas jusque-là de forme accessible à la conscience. La frontière entre les images intérieures et extérieures s'estompe²¹⁵, et la réalité se soumet au peintre : « Alors, m'élançant vers la muraille, je me mis à tracer la scène du meurtre avec une verve inouïe. Plus d'incertitudes, plus de tâtonnements. Je connaissais l'homme... Je le voyais... Il posait devant moi²¹⁶ ». Vénus ne voit pas le boucher physiquement, et il ne sait pas tout sur cet homme, car il ignore son nom. Néanmoins, le coupable lui offre son visage, un aspect de son intériorité, et son corps²¹⁷. L'œuvre vit, tandis que l'original est condamné à mort : « Il vivait ; il était effrayant à voir²¹⁸ ».

Vénus transforme le réel par son regard. Il ne voit pas les personnages comme ils sont : l'aubergiste Rap est un usurier, les gendarmes ont des têtes de bouledogue et le geôlier lui rappelle le « dieu Hibou des Caraïbes. Il en avait les grands yeux ronds dorés, qui voient dans la nuit, le nez en virgule, et le cou perdu dans les épaules²¹⁹ ». Il utilise aussi une grille interprétative fournie par la peinture quand il applique le même procédé descriptif à l'esquisse et au baron dont il décrit le corps après avoir mentionné le rayon de lumière qui l'éclaire. Van Spreckdal est mis en lien avec l'œuvre d'art par son nom vraisemblablement hollandais, le style de l'esquisse. Il apparaît aussi mystérieusement dans la chambre du peintre que la vieille femme ; sa disparition est aussi étrange que l'absence de l'assassin sur l'esquisse. Vénus, qui se limite aux silhouettes, décrit le baron comme s'il réalisait la sienne²²⁰. Le prisme pictural construit une autre réalité où le moi apparaît comme autre. Pendant que l'esquisse prend forme, Vénus semble ne pas être celui qui la dessine. Tout se passe comme si la scène était en train de naître sous le crayon d'un autre, mais il ne voit que le résultat du travail : « Là, quelque chose s'agitait, se mouvait... Tout à coup, j'y vis un pied, un

d'un seul coup d'œil pour l'apprécier et le comprendre et, par comparaison, voir l'artifice de tout ce qui l'entoure ». Daunais, Isabelle, « *Le réalisme de Champfleury ou la distinction des œuvres* », *Études françaises*, vol. 43, n° 2, 2007, p. 32. Le tableau est transparent et donne à voir ce qui est vrai partout : l'« Enterrement » parvient à « représenter l'enterrement de n'importe quel village et donc de tous les villages », *ibid.*, p. 34.

215 « [S]'amenuise la différence entre les images qui relèvent de représentations mentales et celles qui sont prises sur le vif du réel car les unes, sans conteste, précèdent des autres ». Grojnowski, Daniel, « Sortilèges photographiques, de Villiers à Strindberg », *Romantisme, op. cit.*, p. 73.

216 Erckmann-Chatrion, « L'Esquisse mystérieuse. Conte fantastique », [1859], in Pauvert, Jean-Jacques (éd.), *Contes et Romans, op. cit.*, p. 347.

217 Poser pour un peintre implique l'adoption d'une position physique particulière ; poser signifie aussi céder une part de son identité, comme l'illustrent les superstitions concernant la photographie.

218 Erckmann-Chatrion, « L'Esquisse mystérieuse. Conte fantastique », [1859], in Pauvert, Jean-Jacques (éd.), *Contes et Romans, op. cit.*, p. 347.

219 *Ibid.*, p. 341.

220 « En face de moi, sur un siège élevé, se trouvaient assis deux personnages tournant le dos à la lumière, ce qui laissait leurs figures dans l'ombre. Cependant, je reconnus Van Spreckdal à son profil aquilin, éclairé par un reflet oblique de la vitre », *ibid.*, p. 342. La silhouette, à l'origine mythologique de la peinture, fonctionne par le corps sombre se détachant sur un fond blanc : « Ces deux profils noirs, se découpant sur le fond lumineux de la fenêtre, et les trois hommes, debout derrière moi... le silence de la salle... tout me faisait frémir », *ibid.*, p. 343.

pied renversé détaché du sol. Malgré cette position improbable, je suivis l'inspiration sans me rendre compte de ma propre pensée²²¹ ». Il observe un mouvement, et l'image évolue sous ses yeux comme un film²²². Ce qui figure sur l'esquisse semble dépendre de la volonté d'un autre : « Cette femme [...] me faisait peur. Je n'osais la regarder. Mais l'homme, lui, le personnage de ce bras, je ne le voyais pas²²³ ». Le coupable est là, mais invisible ; dès lors, cet autre ne peut être que Vénus lui-même, en qui les représentations sont enfouies²²⁴. Les limites de l'être humain sont repoussées : « On ne saurait s'imaginer à quelle netteté, à quelle puissance et à quelle rapidité de perception l'œil de l'homme peut atteindre, lorsqu'il est stimulé par la peur²²⁵ ». Par ses perceptions et son comportement, l'homme intervient activement sur la réalité. L'esquisse n'a pas donné le coup d'envoi au succès de la carrière artistique de Vénus²²⁶, mais le soustrait partiellement au monde. Comme l'imagination, elle a le pouvoir de capturer l'homme, de le dominer et de l'enfermer, de sorte qu'il perd le lien avec le réel. Vénus risque d'être la victime de ses propres représentations²²⁷. Il ne voit pas l'esquisse en tant qu'œuvre d'art, mais s'interroge sur ce qu'elle peut dire sur le pouvoir du simulacre. L'esquisse « devient le maître du vivant puisqu'il l'édifie et le manipule. Le réel devient alors la reproduction d'une création artistique²²⁸ ».

221 *Ibid.*, p. 336-337.

222 « Ce pied aboutit à une jambe... sur la jambe étendue avec effort, flotta bientôt un pan de robe... Bref, une vieille femme, hâve, défaite, échevelée apparut successivement, renversée au bord d'un puits, et luttant contre un poing qui lui serrait la gorge... », *ibid.*, p. 337.

223 *Idem.* Par les trois dénominations de l'assassin, le héros insiste sur son absence contrastant avec sa présence textuelle.

224 « [J]'avais perdu le fil de mon inspiration, le personnage mystérieux ne se dégageait pas des limbes de mon cerveau. J'avais beau l'évoquer, l'ébaucher, le reprendre », *ibid.*, p. 339.

225 *Ibid.*, p. 340. C'est aussi la peur que ressent le protagoniste en se rendant sur les lieux du crime : « À mesure que j'avancais, la terreur me pénétrait de plus en plus. Ce n'était point un sentiment naturel ; c'était une anxiété poignante, hors nature comme le cauchemar », *ibid.*, p. 344. L'avancement de son corps dans l'espace physique est préfiguré par l'impression d'immersion donnée dans l'*ekphrasis*. De plus, Vénus ne peut pas contrôler son inspiration ; elle le quitte quand il s'agit de peindre l'assassin, mais elle revient quand il est en prison, car la peur est sa source d'inspiration. Voir Rieger, Angelica, *Alter Ego. Der Maler im Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum fin de siècle*, Cologne, Böhlau, coll. « Pictura et poesis », 2000, p. 88.

226 « À force de travail et de persévérance, j'ai conquis ma place au soleil, et je gagne honorablement ma vie en faisant des œuvres d'art, le seul but, suivant moi, auquel tout véritable artiste doit s'efforcer d'atteindre. Mais le souvenir de l'esquisse nocturne m'est toujours resté dans l'esprit. Parfois, au beau milieu du travail, ma pensée s'y reporte. Alors, je dépose la palette et je rêve durant des heures entières ! », *ibid.*, p. 348.

227 « [L]e peintre et le sculpteur, ayant affaire avec le visible, paraissent plus dangereusement exposés non seulement à cette perte de contact avec le réel qui caractérise plus ou moins toutes les formes d'aliénation (l'écrivain et le musicien le sont encore davantage), mais à la tentation de mettre à la place de ce réel un réel *autre*, qui les absorbe et les hallucine ; un réel à la fois semblable au premier, dont ils prétendent toujours copier les formes ou exprimer l'essence, et qui en diffère pourtant à tel point que le reste des hommes n'arrive pas à le faire entrer dans le système de signes qui fonde la lisibilité du monde ». Milner, Max, « Le peintre fou », *Romantisme*, n° 66, 1989, p. 5. Italiques dans l'original.

228 Zwicky, Beatrix, *La terreur optique. La peinture dans la nouvelle fantastique de 1813 à 1869*, thèse soutenue à l'université de la Sorbonne, 1995, p. 216.

Le regard anamorphotique

L'anamorphose, jeu optique complexe, inspire à la littérature fantastique un aspect de son fonctionnement. Les œuvres mettent à profit ses principes pour explorer comment une conscience assimile les évolutions scientifiques et culturelles de son temps, participant à la mise en valeur de la perception subjective qui articule la réalité comme création mentale aux spécificités du psychisme. L'anamorphose peut se déployer de plusieurs manières ; les textes semblent exploiter avant tout l'anamorphose catoptrique et l'anamorphose oblique. La première « repose sur une image préalablement déformée, rétablie par réflexion dans un miroir convexe, qui peut être ajouté ou retiré à l'œuvre. Alors que l'anamorphose oblique directe se reconstitue et se disloque selon le déplacement du spectateur, la perception de l'anamorphose catoptrique dépend de la présence ou de l'absence du miroir sur le dispositif pour jouer de sa réversibilité²²⁹ ». L'anamorphose alimente les réflexions sur les états altérés de la conscience : ceux-ci modifient la manière dont l'individu se situe dans le monde, lequel prend à ses yeux une apparence singulière qui interroge la possibilité d'élaborer des connaissances sur le réel et le moi. Elle défie les repères, car elle « procède par une interversion des éléments et des fonctions. Au lieu d'une réduction progressive à leurs limites visibles, c'est une dilatation, une projection des formes hors d'elles-mêmes, conduites en sorte qu'elles se redressent à un point de vue déterminé : une destruction pour un rétablissement, une évasion mais qui implique un retour²³⁰ ». Particulièrement suggestive, l'anamorphose intéresse les écrivains du fantastique pour le dialogue entre l'optique dans ses applications et ses imaginaires de leur temps, et la psyché.

Le titre du conte « Fantasmagorie » d'Henri de Rochefort affiche clairement la dimension optique de l'aventure fantastique. La lettre adressée à Bocage dans laquelle le héros, dérouté, admet son incompréhension du réel, souligne l'importance de l'intériorité ainsi mise en lien avec le spectacle d'évocation de fantômes. À l'exemple du « Mannequin » de Maurice Sand²³¹, publié dans

229 Limare, Sophie, « Double jeu de réflexion(s) dans les anamorphoses contemporaines », in Braito, Angela, et Citton, Yves (dirs.), *Technologies de l'Enchantement*, op. cit.

230 Baltrusaitis, Jurgis, *Les Perspectives dépravées*, tome 2, Paris, Flammarion, [1984] 2008, p. 7.

231 George Sand retravaille « Le Mannequin. Hallucination » (Bissonnette, Lise, *Maurice Sand. Une œuvre et son brisant au XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires, 2017, p. 209) ; le travail partagé entre mère et fils concerne également *Callirhoé*. Ce roman est le fruit de quatre mains, car George Sand intervient à la fois dans la rédaction et dans l'édition. Son attitude envers la création littéraire de son fils, qu'elle rêvait peintre et qui a illustré ses *Légendes rustiques* par des planches inspirées du fantastique, est toutefois ambivalente : « Elle le défend bec et ongles auprès des éditeurs mais accepte de charcuter le texte à leur demande et n'est pas intimement convaincue de l'intérêt des thèmes chers à Maurice » (*ibid.*, p. 117). Le cas de Maurice Sand invite également à la réflexion sur la place que prend la production fantastique dans l'œuvre des écrivains : le fantastique est-il une préoccupation constante ou un hapax ? Chez Sand, on voit à quel point le fantastique est le fil conducteur de son œuvre où il l'associe constamment aux sciences. Traduire le fantastique en dessins, s'échanger sur une œuvre fantastique avec un membre de famille dans le cadre d'une collaboration étroite, c'est conférer une forme toute particulière au texte. Voilà pourquoi l'attribution générique doit, dans le cas de Sand, mériter d'être précisée : selon Lise Bissonnette, « il faut se rendre jusqu'aux acceptions les plus récentes du fantastique pour y trouver des approches multidisciplinaires, des extensions du concept qui puissent s'appliquer aux pratiques de Maurice Sand [...] l'utilisation des redéfinitions actuelles du fantastique [...] permet de réintégrer *a posteriori* l'œuvre de Maurice

le même périodique dumasien, on a vu que Bocage joue le rôle du sceptique qui éclaire les mystères. Ceux-ci persistent pourtant, car ses explications ne satisfont pas le héros et ne rendent pas compte de l'intégralité des phénomènes observés. Pour l'expéditeur de la lettre, il s'agit de mettre Bocage à l'épreuve²³² : plutôt qu'à comprendre les événements, il tient à produire un effet qui démontrerait les limites de la raison. La fantasmagorie vise également l'éblouissement des spectateurs, mais à partir de la seconde moitié du siècle, l'intérêt porté à cette illusion change de nature parce que, « si la fantasmagorie semble d'un côté être présentée comme un spectacle charmant et désuet, de l'autre, elle est soigneusement étudiée et se voit réactivée par des détails discrets²³³ ». L'émotion que l'histoire provoque dépend de l'état d'esprit du lecteur : elle « fera rire ou pâlir, selon la disposition du moment²³⁴ ». Le texte ne semble fonctionner qu'avec l'apport du lecteur. Le regard du spectateur sur une mise en scène fantasmagorique la fait exister, dans la mesure où celle-ci est conçue en fonction des propriétés de l'œil humain ; ce que le spectateur voit est façonné par ses croyances et ses connaissances. Le fantastique propose de s'interroger sur les phénomènes en commençant par la psyché de l'être humain qui les observe parce que rien n'existe en soi : « L'anamorphose révèle l'ambiguïté de l'image qui joue sur le double tableau de la différence et de la ressemblance, et elle donne à voir, de façon flagrante, que le réel est une composition de notre esprit, un pur tableau mental²³⁵ ». Le double du narrateur est son « infernal portrait vivant²³⁶ » ; justement, la fantasmagorie met les images en mouvement. Cette remarque inspire au narrateur l'idée de s'intéresser à la luminosité (« mon feu flambait encore, ma bougie diminuait toujours ») avant de regarder en lui-même : « J'étais dans une stupéfaction voisine de l'hébétement²³⁷ ». Il réunit les conditions d'une fantasmagorie classique, mais elles prennent place dans le cadre d'une expérience unique. Le double est « [s]on apparition²³⁸ », « [s]a vision²³⁹ » qui se manifeste quand la lumière est faible. Le pronom possessif met en avant le caractère personnel du fantôme se montrant au héros qui ne peut pas l'approcher, mais uniquement le regarder. Son observation l'amène à faire comprendre que tout passe par le filtre de sa conscience. S'il dit que l'autre s'assoit avec l'assurance d'un propriétaire légitime, il souhaite dire que le double n'est pas le

Sand au sein de ce terrain transformé où des barrières ont sauté » (*ibid.*, p. 3). Maurice Sand, que la chercheuse considère comme mineur non seulement par rapport à sa mère célébrisime, mais aussi par rapport à sa non-appartenance à aucune école artistique, élabore ses écrits fantastiques avec le soutien de sa mère ; cette coopération est à valoriser en termes d'élaboration d'une écriture fantastique originale qui contribue à façonner la représentation de l'intériorité humaine.

232 « C'est, cher confrère, dans le but avoué de mettre de nouveau votre sagacité à l'épreuve, que je vous adresse le récit d'une aventure incroyable, fantastique, fabuleuse et cependant véridique ». Rochefort, Henri de, « Fantasmagorie », *Le Mousquetaire*, 1^{er} février 1854, p. 2.

233 Hohnsbein, Axel, « La fantasmagorie et son héritage dans la presse de vulgarisation scientifique », in Braitto, Angela, et Citton, Yves (dirs.), *Technologies de l'Enchantement*, *op. cit.*

234 Rochefort, Henri de, « Fantasmagorie », *Le Mousquetaire*, *op. cit.*, p. 2.

235 Zwicky, Beatrix, *La terreur optique*, *op. cit.*, p. 343.

236 Rochefort, Henri de, « Fantasmagorie », *Le Mousquetaire*, *op. cit.*, p. 2.

237 *Idem.*

238 *Idem.*

239 *Idem.*

propriétaire légitime de l'appartement à ses yeux. Il en va de même pour sa pipe favorite que fume le sosie, les préférences étant par définition personnelles et individuelles : le narrateur préfère cette pipe, et ce qui le frappe est justement qu'un autre, qui lui ressemble, la préfère également.

Pour le protagoniste, cette fantasmagorie est « épouvantable²⁴⁰ », bien qu'elle lui sauve la vie. Ainsi, le conte souligne que l'apparition ne se limite pas à la provocation d'une émotion passagère, comme les fantômes du spectacle optique, et qu'elle ne correspond pas non plus aux figures folkloriques malfaisantes. D'où les multiples tentatives de la part du héros de saisir ce qu'il a vu : un sosie, une apparition, un fantôme, un portrait... cependant, aucun des noms ne rend compte à lui seul de l'événement. C'est le principe sur lequel se fonde l'anamorphose, comme on le voit dans « Maître Zacharius » de Jules Verne, où le monstre Pittonaccio fonctionne comme anamorphose de l'humanité à l'ère technologique. En effet, entre le monstre et le vieil horloger, un rapport anamorphotique se dessine : le mécanisme renforcé de Zacharius dans la seconde version du récit entraîne un nouveau regard sur Pittonaccio. Celui-ci emblématise un certain type de monstre au XIX^e siècle, logé dans l'intériorité de chacun ; c'est l'expression d'une peur fondamentale, celle de la mort. Le monstre apparaît derechef comme une affaire du « regard anamorphotique²⁴¹ ». En fonction du point de vue, la « réalité » se trouve modifiée ; elle est multiple et individuelle, dans l'œil. Transposée dans l'ère technologique, le prisme de l'anamorphose dévoile que ni le monde ni l'homme ne peuvent être appréhendés par une approche généralisante. Les interprétations contradictoires d'un seul et même fait signifient par leur entrelacement, car aucun point de vue n'est faux, ni ne montre le tout²⁴². L'anamorphose procède des opérations de décentrage – Pittonaccio n'est pas le seul monstre – et de fragmentation – le monstrueux revêt de nombreuses facettes qui traversent le conte. Par cette approche croisée, le monstre devient un prisme de pensée de l'identité émiettée et de l'intériorité ébranlée. L'ère technologique se caractérise par son ambiguïté que le monstre, fugace parce que protéiforme, parvient à signifier.

Dans « L'Île des brouillards » de Bénédicte-Henry Révoil, la logique anamorphotique vécue comme une tragédie personnelle par le protagoniste Fernando – la vitesse de l'écoulement du temps n'est perçue comme telle que par rapport à un autre lieu et dépend du point de vue – montre que le repère temporel est malléable et relatif. Le conte invite à la réflexion sur les mutations scientifiques et culturelles d'une part, sur leurs séquelles psychopathologiques d'autre part. Quand l'homme défie l'espace-temps, l'œuvre en décline les conséquences sous forme de déchirement identitaire. La possibilité d'une telle transgression est profondément ancrée dans les croyances superstitieuses et le

240 *Idem*.

241 Prince, Nathalie, « Le chef-d'œuvre inconnu de Dorian Gray », in Auraix-Jonchière, Pascale (dir.), *Écrire la Peinture, op. cit.*, p. 399.

242 Voir Zwicky, Beatrix, « Le portrait révélateur : vers une théorie du fantastique », in Montclair, Florent (dir.), *Écritures du Fantastique en littérature et peinture*, Besançon, Presses du centre UNESCO, 1998, p. 17.

légendaire, mais le fantastique la transforme en expression d'une vision déstabilisante de la réalité.

Les anamorphoses

se servent des règles les plus élaborées de la perspective, elles transitent par les systèmes les plus rationnels pour anéantir l'ordre naturel et rejoindre les sciences occultes. La perspective qui relève de la connaissance, du savoir, est dévoyée, pervertie, pour devenir technique d'hallucination. Née de la volonté de mettre de l'ordre dans l'image, de clarifier, elle est détournée de son but originel pour semer la confusion. On se sert des connaissances de l'optique afin de tromper, de détromper et de mettre en exergue, par des moyens indirects, la fragilité des apparences²⁴³.

L'anamorphose relève pleinement des sciences optiques tout en connaissant des appropriations ludiques et artistiques. Par son jeu avec la perspective, l'anamorphose se transforme – c'est son sens étymologique – en invitation à inventer des perspectives littéraires nouvelles. De la perspective au sens spatial, le fantastique passe ainsi à sa dimension ontologique : par la réinvention d'une illusion, c'est-à-dire d'une perception fautive, il ambitionne d'inspirer un autre regard sur les processus mentaux invisibles. La réalité visible et la réalité invisible sont complémentaires ; elles constituent le monde comme phénomène mental. La mise en cause du régime de la visibilité ouvre sur le drame épistémologique²⁴⁴. Ainsi, il convient de s'interroger sur un autre levier épistémologique dans les œuvres fantastiques, qui convoque l'observation et introduit une réflexion sur les compétences du fantastique intérieur : l'enquête.

243 Borel, France, *Le peintre et son miroir. Regards indiscrets*, Tournai, La Renaissance du livre, coll. « Références », 2002, p. 107.

244 Didier Philippot propose des réflexions percutantes sur la connaissance du monde et du moi à partir de la problématisation du visible dans *Guy de Maupassant et l'affolant mystère de la vie. Essai sur l'œuvre fantastique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2019.

Chapitre 9

Les pouvoirs du fantastique intérieur

9.1 Enquêtes

Repenser les ancrages populaires

L'enquête est l'un des éléments constitutifs du roman policier et fait la nouveauté de cette littérature qui émerge comme genre à partir du milieu du siècle¹. La littérature policière et la littérature fantastique partagent de nombreuses caractéristiques² ; le fantastique psychologique s'approprie cette proximité dans le cadre d'une réflexion sur son propre fonctionnement et sur sa dimension épistémologique. Le réinvestissement auquel il procède appelle une interrogation sur les spécificités de l'écriture policière sous le Second Empire résonnant avec les modalités d'élaboration de modèles du psychisme dans les œuvres fantastiques. Les angoisses générées et alimentées par le progrès, ainsi que le besoin de déchiffrer le monde et l'homme modernes, font entrer en dialogue le roman policier avec le fantastique. L'enquête se cristallise en outil de pensée de l'écriture policière, devenant dans le fantastique logique structurante qui questionne l'identité humaine. Du latin vulgaire *inquaesita*, l'enquête renvoie à ce qui est à découvrir et à examiner ; l'un des territoires à explorer, au croisement des sciences médicales, de la juridiction et de la littérature fantastique à partir du milieu du siècle, est justement le moi.

Le roman policier, « généré par des mutations sociales et culturelles importantes³ », s'ancre dans les dynamiques propres au Second Empire. Il naît grâce aux structures mentales et culturelles de cette période⁴, et évolue avec la réalité quotidienne des contemporains. L'avènement de la culture de masse et l'essor du fait divers criminel, qui raconte l'enquête judiciaire, lient la littérature policière à la presse, où les genres du prétoire⁵, le registre judiciaire et les composantes principales du roman policier sont déjà établis dans les années 1850. Par ailleurs, des enquêtes portant directement sur les supports médiatiques et leur diffusion sont menées en même temps. L'engouement pour les affaires criminelles augmente avec l'élargissement de leur diffusion

1 « *En tant que genre autonome*, senti comme tel par le public, le roman ou la nouvelle policiers n'existent pas dans la première moitié du siècle ». Vareille, Jean-Claude, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses universitaires, coll. « Littérature et idéologies », 1989, p. 39. Italiques dans l'original.

2 « À ses débuts, la nouvelle de type policier n'est pas ressentie comme autonome ; elle baigne dans le fantastique, le mélodrame, le roman d'aventures ou le feuilleton », *ibid.*, p. 56.

3 Reuter, Yves, *Le Roman policier* [1997], Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2007, p. 12.

4 Voir notamment Dubois, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 22-24.

5 On lira Chabrier, Amélie, *Les genres du prétoire. La médiatisation des procès au XIX^e siècle*, Paris, Mare & Martin, coll. « Droit & littérature », 2019.

médiatique et accompagne les discours savants sur la psyché criminelle et la question sociale : « Le poids du Second Empire explique [...] le peu d'intérêt pour la question de la folie criminelle jusqu'en 1855, tandis que son ouverture libérale coïncide avec l'assouplissement de la répression qui laisse plus de place à des doctrines médicales audacieuses, ou plus sobrement à des hypothèses plus réalistes quant aux motivations des grands criminels⁶ ». Dans certains contes fantastiques, Edgar Allan Poe propose une investigation centrée sur une enquête, qui fait la nouveauté de ses œuvres marquées par la narration policière⁷. L'enquête se place progressivement au centre du récit parce qu'elle est perçue comme un procédé méthodique et raisonné, adapté aux exigences de scientificité du monde moderne. Elle paraît ouvrir des voies pour l'exploration de la nature humaine, et répond donc au besoin de mieux comprendre l'homme, au moment où la société semble devenue inintelligible⁸. L'enquête rejoint ainsi les préoccupations du fantastique psychologique : le « paradigme indiciaire⁹ » rapproche la production fantastique du Second Empire et l'écriture policière. Le modèle épistémologique indiciaire s'instaure au cours de la seconde moitié du siècle¹⁰. L'acception du terme de « signe » change, prenant de plus en plus le sens d' « indice¹¹ ». L'enquête entendue comme collecte et interprétation d'indices éclot grâce au roman-feuilleton criminel, lié aux cultures populaires : le roman noir, les canards, les journaux populaires et la bibliothèque bleue¹². Le fantastique se confronte dès lors aux traces de pratiques traditionnelles et de modes de pensée folkloriques dans la littérature policière au statut hybride¹³.

La figure du détective se développe à partir de personnages-types des littératures populaires, comme le justicier ou le vengeur¹⁴. Le feuilleton fournit également des structures narratives, des

6 Guignard, Laurence, *Juger la folie. La folie criminelle devant les Assises au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Droit et justice », 2010, p. 104.

7 Sur les spécificités de son fantastique inspiré du roman policier, voir Fondanèche, Daniel, *Le Roman policier*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 2000, p. 16.

8 Voir Kalifa, Dominique, *Crime et Culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'histoire », 2005, p. 152. L'auteur précise ailleurs : « [S]i la société devenait plus lisible, l'opacité en revanche progressait sur le plan individuel. Pour une communauté plus nombreuse et plus urbanisée, où se développaient anonymat et mobilité géographique, la démarche indiciaire s'imposa peu à peu comme le seul mode d'analyse adapté. Précise et méthodique, épurée de toute pesanteur méditative, l'enquête était bien cette forme moderne d'approche du monde, apte à saisir l'essentiel sans négliger le fugitif, en plein accord avec le règne de la vitesse dont toute l'époque dit la fascination ». Kalifa, Dominique, *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*, Paris, Fayard, 1995, p. 286.

9 Kalifa, Dominique, *L'encre et le sang*, op. cit., p. 286.

10 Voir Ginzburg, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, 1980, p. 3.

11 On lira Del Lungo, Andrea, « Temps du signe, signes du temps. Quelques pistes pour l'étude du concept de signe dans le roman du XIX^e siècle », in Del Lungo, Andrea, et Lyon-Caen, Boris (dirs.), *Le roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Saint-Denis, PUV, coll. « Essais et Savoirs », 2007, p. 6-8.

12 Voir Lavergne, Elsa de, *La naissance du roman policier français. Du Second Empire à la Première Guerre mondiale*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2009, p. 23. Le fait divers et le roman criminel manquent de légitimité, mais le récit de crime relève à la fois de la littérature légitime et de la production populaire ; d'autres genres en rapport avec le crime et son jugement sont légitimes.

13 « En dépit du dédain affiché à l'encontre d'un genre considéré comme "trivial", les échanges entre littérature légitime et roman de police n'en sont pas moins constants, à tel point que le roman de police vient occuper un espace intermédiaire entre production littéraire et production "populaire" ». Kalifa, Dominique, *L'encre et le sang*, op. cit., p. 41-42.

14 Voir Vareille, Jean-Claude, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, op. cit., p. 47.

décors et des motifs au roman policier ; cet héritage du feuilleton travaille la manière dont les textes fantastiques problématisent l'identité, la possibilité de connaître l'autre et la frontière entre fiction et réalité. « La Voleuse d'enfants » d'Erckmann-Chatrian met en scène des personnages inspirés du roman policier dans le cadre d'une enquête sur la disparition inquiétante d'enfants. Le lecteur suit les révélations et les rebondissements rappelant le roman noir et le roman-feuilleton jusqu'à la révélation ambiguë du commerce de chair humaine, entretenu par deux femmes-sorcières. « La Voleuse d'enfants » inverse le rapport entre la folie et la santé mentale dans une poétique proche du roman policier¹⁵ et procède à des déplacements des éléments constitutifs des littératures populaires et des récits d'enquête. Les remaniements se situent à plusieurs niveaux du texte et se manifestent à des moments stratégiques de l'intrigue. Ils confèrent au conte une identité complexe¹⁶.

« En 1787, on voyait errer chaque jour, dans les rues du quartier de Hesse-Darmstadt, à Mayence, une grande femme hâve, les joues creuses, les yeux hagards : image effrayante de la folie¹⁷ ». Cette femme, Christine Evig, a perdu sa fille Deubche. Sa description semble imiter les littératures populaires qui assignent une identité univoque à un personnage pour introduire ensuite une révélation qui nuance sa présentation initiale. On comprend dès lors que Christine ne jouera pas seulement le rôle de la folle, et que son état est susceptible de changer. Or, c'est précisément ce changement qui fera avancer l'enquête. Ainsi se manifeste l'interconnexion des procédés typiques des littératures populaires, du roman policier et du dialogue entre la médecine mentale et les croyances populaires. La folie évoque l'aliénisme, et l'observation (« on voyait ») est mise en rapport avec la pratique scientifique. Le raisonnement apparemment médical est présent par le passage des symptômes au diagnostic. Mais l'association étroite de l'intériorité et de l'apparence physique évoque aussi des domaines ambigus entre sciences et croyances, notamment la physiognomonie, fréquemment convoquée dans les littératures populaires. Christine habite dans « la ruelle du Petit-Volet¹⁸ » ; la petitesse sur laquelle insiste le texte contredit le rôle essentiel que joue Christine dans la découverte des coupables. Brosser le portrait incomplet d'un personnage, retenir des informations (certes, Christine « avait perdu l'esprit à la suite d'un événement

15 Voir Lysøe, Eric, « En guise d'avant-propos. Un fantastique en noir et blanc », in Lysøe, Éric (dir.), *Erckmann-Chatrian au carrefour du fantastique, suivi de "Histoires et contes fantastiques" par Émile Erckmann-Chatrian*, Strasbourg, Presses universitaires, coll. « Européennes littéraires », 2004, p. 15.

16 « C'est une sorte de *monstre* dans tous les sens du terme : par sa forme inégale qui tient à la fois du conte fantastique, du genre policier, du récit réaliste proche du fait divers, de l'apologue ; par l'usage des ficelles du drame et du roman feuilleton ; par la façon dont il se détache des contes du recueil où il se trouve ; enfin par le sujet particulièrement horrible qu'il évoque ». Benhamou, Noëlle, « *La Voleuse d'enfants* d'Erckmann-Chatrian : monstre narratif ou conte cruel ? », *Anales de Filología Francesa*, n.º 14, 2005-2006, p. 50. Italiques dans l'original. On pourrait même aller jusqu'à parler d'une identité mosaïquée, qui ferait allusion au support médiatique. Au XIX^e siècle, le roman-feuilleton est publié dans le journal ; le duo fantastique a cependant opté pour une publication en volume. Néanmoins, pendant la première moitié du siècle, on publie beaucoup de feuilletons-nouvelles en une seule livraison.

17 Erckmann-Chatrian, « La Voleuse d'enfants, conte réaliste » [1862], in *Contes et Romans nationaux et populaires*, éd. Jean-Jacques Pauvert, tome 7, Paris, Pauvert, 1988, p. 85.

18 *Idem*.

épouvantable¹⁹ » ; elle recouvre toutefois la raison pendant un court moment) ou donner des indices ambivalents rapproche les écritures populaires et policières. Le roman policier amène progressivement la solution de l'énigme, tandis que le roman populaire la révèle par un coup de théâtre²⁰. Ils ont en commun la mystification, dont le conte fantastique fait également usage : « Rebondissements, fausses pistes, énigme, suspense abondent dans cette nouvelle qui détruit, en quelques pages, les certitudes du lecteur²¹ ». Les énigmes mettent l'enquêteur dans la position d'Œdipe ; les résonances légendaires dans les littératures populaires et le roman policier se transforment dans le conte en catalyseur d'une intrigue fantastique mêlant réel et surnaturel. Les nombreux adjectifs apparaissant dès l'incipit (« une dizaine d'enfants avaient disparu depuis d'une manière *surprenante, inexplicable*²² ») renouent avec les littératures populaires, et participent de la mystification. L'hésitation entre les explications naturelle et surnaturelle est maintenue²³.

Le surnaturel se manifeste par la rapidité de l'enlèvement de Deubche (Christine « venait de lâcher l'enfant depuis une seconde²⁴ ») et imprègne l'intégralité du crime, de son accomplissement inexplicable (« pas une trace, pas un indice n'était venu éclairer cet affreux mystère²⁵ ») à la nature des deux voleuses (la vieille Jôsel « se reprit à grimper l'échelle avec une souplesse *singulière*²⁶ », comme si elle n'était pas un être humain) en passant par ses conséquences sur l'état d'esprit des personnages. Christine se transforme en une créature étrange : par son errance dans la ville²⁷, elle rappelle la figure légendaire du Juif errant ainsi que le feuilleton à succès d'Eugène Sue²⁸. L'errance caractérise également les bohémiens ; or, Christine et le colonel, à qui on a également enlevé un enfant, leur ressemblent. Cela attire l'attention sur un choix qui ne correspond pas à la représentation des bohémiens dans les littératures populaires : « Si les traits caractéristiques de la

19 *Idem*.

20 Voir Vareille, Jean-Claude, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, *op. cit.*, p. 52.

21 Benhamou, Noëlle, « *La Voleuse d'enfants* d'Erckmann-Chatrion : monstre narratif ou conte cruel ? », *Annales de Filologia Francesa*, *op. cit.*, p. 39.

22 Erckmann-Chatrion, « *La Voleuse d'enfants*, conte réaliste » [1862], in *Contes et Romans nationaux et populaires*, *op. cit.*, p. 86. Italiques ajoutées.

23 Voir également Leclerc, Isabelle, « “*La Voleuse d'enfants*”, conte fantastique d'Erckmann-Chatrion ? », in Lysøe, Éric (dir.), *Erckmann-Chatrion au carrefour du fantastique*, *op. cit.*, p. 70.

24 Erckmann-Chatrion, « *La Voleuse d'enfants*, conte réaliste » [1862], in *Contes et Romans nationaux et populaires*, *op. cit.*, p. 85.

25 *Idem*. On note l'emploi du terme d' « indice ».

26 *Ibid.*, p. 99. Italiques ajoutées.

27 « [N]uit et jour elle errait par la ville », *ibid.*, p. 85 ; « ses longs cheveux gris épars, les yeux errants autour d'elle comme au milieu d'un rêve », *ibid.*, p. 86. Cette dernière description de Christine est proposée lorsqu'elle est assise à la fontaine, lieu chargé de croyances ; avec les cheveux longs et son regard étrange, elle fait penser à une nymphe. Christine est une sirène urbaine ; ce rapprochement survient à un lieu stratégique, car c'est depuis la fontaine que Christine aperçoit la vieille Jôsel. Mais en même temps que le conte réinvente cette figure mythologique, il rapproche le rêve et la folie, comme le fait aussi le discours aliéniste. Le polyptote souligne le désespoir de la mère éplorée, permettant de comprendre les raisons pour lesquelles l'enquête est lancée. L'errance, pendant laquelle Christine ne cesse d'appeler son enfant, est le symptôme de sa folie qui rend ainsi manifeste son caractère ambigu : sans s'en apercevoir, Christine accomplit des gestes qui se révéleront utiles pour trouver les coupables. Si elle n'avait pas marché dans la ville, elle n'aurait pas vu la vieille Jôsel.

28 Eugène Sue fait partie des écrivains de la première période du roman-feuilleton, que Lise Queffélec situe entre 1836 et 1866 (voir Queffélec, Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1989). La publication de « *La Voleuse d'enfants* » a également lieu pendant cette période.

représentation des bohémiens ne sont pas nécessairement originaux, le jugement de l'écrivain va en général à contre-courant de la vulgate littéraire de l'époque. [...] Erckmann-Chatrion est plus proche de la légende de Saint-Nicolas – le miracle en moins – que des fantasmagoriques turpitudes d'une bohème s'adonnant au kidnapping anthropophage²⁹ ». Le narrateur raconte que « l'étrangère s'était perdue dans les ténèbres du cloaque³⁰ », mais la Jôsel ne semble pas venir d'un autre pays. L'usage du lieu commun, caractéristique de l'écriture populaire, met en relief que le conte repense les ancrages populaires de ses sources pour illustrer le tourment intérieur de Christine. En effet, le surnaturel entourant la disparition des enfants est le catalyseur de l'enquête, et au cœur de l'enchevêtrement des ancrages populaires et de la représentation de la psyché ébranlée des protagonistes. L'ambiance lugubre (le brouillard, le mauvais temps et la faible luminosité) relève de l'imaginaire du crime tel qu'il est mis en scène dans les littératures populaires ; elle renoue aussi avec le roman noir et figure les ténèbres de l'esprit et la noirceur de l'âme humaine. La question que le conte parvient à poser, en entrelaçant l'écriture populaire et l'exploration d'un état altéré de la conscience, est celle de savoir si on peut connaître l'autre. La raison chancelante de Christine convoque un ressort typique du roman-feuilleton et lance l'enquête : « Que venait-il de se passer dans l'âme de la folle ? S'était-elle souvenue ? Avait-elle eu quelque vision, un de ces éclairs de l'âme, qui vous dévoilent en une seconde les abîmes du passé ? Je l'ignore³¹ ». Le lecteur comprend que la santé mentale de Christine s'améliore suite à la découverte de la vieille qui, « vue à travers la pluie, avait un aspect saisissant : elle courait comme une voleuse qui vient d'accomplir son coup³² ». Lorsque, dans le roman-feuilleton, le coupable n'est pas encore désigné, le lecteur sait pourtant déjà de qui il s'agit. Dans le conte, l'enquête commence par l'activité psychique d'une conscience troublée. Le texte aiguille le lecteur vers une interprétation contraire à cette première impression.

L'animalisation de Christine (elle « bêlait en grelottant³³ ») paraît nier son intelligence et relève du traitement scientifique, littéraire et médiatique habituellement réservé au criminel. Quand elle se met « à rire d'une façon lugubre³⁴ », Christine est à la fois la victime (son rire exprime son désespoir) et un être diabolique. Progressivement, le colonel glisse également dans un rôle

29 Marotin, François, « Bohémiens et Bohémiennes chez Erckmann-Chatrion », in Auraix-Jonchière, Pascale (dir.), *La Bohémienne, figure poétique de l'errance aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et Romantismes », 2005, p. 187. Jean Le Guennec souligne aussi cette différence avec les représentations stéréotypées qui abondent dans les littératures populaires (« [A]u lieu que ce soient des bohémiens qui, conformément à une vieille tradition, enlèvent les enfants, ce sont ici des femmes du peuple, bien françaises »). Le Guennec, Jean, *Raison et Dérison dans le récit fantastique au XIX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2003, p. 88.

30 Erckmann-Chatrion, « La Voleuse d'enfants, conte réaliste » [1862], in *Contes et Romans nationaux et populaires*, *op. cit.*, p. 87.

31 *Ibid.*, p. 88.

32 *Ibid.*, p. 87.

33 *Idem.*

34 *Ibid.*, p. 90.

ambivalent : il prononce une menace envers le prévôt (« Si je ne retrouve pas mon enfant, je vous tue comme un chien³⁵ »), paraît sombrer dans la folie (il a « l'œil fixe, les bras pendants, la bouche entrouverte³⁶ ») et perd son humanité lorsqu'il veut venger la mort de son fils (« Cela n'avait rien d'humain ; on aurait dit un combat de bêtes féroces se déchirant au fond de leur caverne³⁷ ! »). En suivant Christine, il devient un animal nyctalope (« par un effet étrange de la surexcitation de ses sens, il la voyait dans la nuit, au milieu de la brume, comme en plein jour³⁸ »). Au fondement des phénomènes en apparence surnaturels se trouvent donc des processus mentaux. De plus, l'errance du colonel et de Christine a lieu entre minuit et une heure. En faisant de l'heure des spectres le moment où deux personnages à la conscience ébranlée tentent de trouver les criminels en suivant l'instinct de Christine³⁹, le conte enchevêtre la croyance des morts-vivants à l'exploration du psychisme. L'incompétence des autorités, autre truisme du roman-feuilleton et du roman policier⁴⁰, est exploitée : « Et la police, en présence d'une sympathie si générale, n'avait pas cru devoir intervenir, et plonger Christine dans une maison de force, comme cela se pratiquait à l'époque. On la laissait donc se plaindre sans s'inquiéter d'elle⁴¹ ». Elle cache les problèmes sans les résoudre, voire participe à entretenir le mal : le prévôt, auprès de qui Christine et le colonel se rendent pour lui communiquer des indices importants, « paraissait anéanti ; sa nature apathique souffrait à l'idée de se lever et de passer la nuit à donner des ordres, à se transporter lui-même sur les lieux, enfin, à recommencer, pour la centième fois, des recherches qui étaient toujours restées infructueuses⁴² ». Les domestiques curieux du prévôt sont des figures typiques des littératures populaires. Mais dans le conte, ils n'entendent aucune information importante. Qui plus est, le prévôt aime manger et a peut-être dévoré les enfants disparus, entretenant ainsi l'horrible commerce des femmes à son insu. Néanmoins, et toujours sans s'en apercevoir, il donne un indice important en évoquant « [l]es voleurs⁴³ » au pluriel, tandis que le titre induit le lecteur en erreur⁴⁴. Le lecteur sait dès le départ qu'un ou plusieurs coupables existent, et que le conte s'intéressera à l'enquête menant du crime à

35 *Ibid.*, p. 93.

36 *Ibid.*, p. 101.

37 *Idem.* Il n'y a pas de duel héroïque et pas de véritable métamorphose. La bestialité est psychologique.

38 *Ibid.*, p. 94. Au travers de son évolution se montre l'ancrage du personnage dans le roman populaire, où le justicier est impliqué personnellement dans le mystère. Voir Vareille, Jean-Claude, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, *op. cit.*, p. 52.

39 « [E]lle a vu quelque chose, son instinct peut la conduire », *idem.* Ici se manifeste l'interdépendance du héros justicier et de Christine, l'un ne pouvant résoudre l'énigme sans l'autre.

40 Le gendarme est une figure dépréciée dans la première moitié du siècle. Le détective, lui, coopère certes avec les autorités, mais mène l'enquête à sa façon, en s'écartant du protocole, comme on le voit dans le conte. Le colonel fait le travail ingrat que personne ne songe à faire : suivre Christine parce qu'elle détient une information essentielle qu'elle est incapable de communiquer. Voilà pourquoi les figures du détective et du coupable se ressemblent, comme on le voit aussi dans « Double Assassinat dans la rue Morgue » de Poe.

41 Erckmann-Chatrion, « La Voleuse d'enfants, conte réaliste » [1862], in *Contes et Romans nationaux et populaires*, *op. cit.*, p. 86. La police a également voix sur chapitre quand il s'agit de la santé mentale. Son inaction appelle un justicier empathique et habile.

42 *Ibid.*, p. 91.

43 *Idem.*

44 Voir aussi Benhamou, Noëlle, « La Voleuse d'enfants d'Erckmann-Chatrion : monstre narratif ou conte cruel ? », *Anales de Filologia Francesa*, *op. cit.*, p. 38.

l'arrêt des malfaiteurs.

L'enquête emmène le colonel dans les bas-fonds, dont le sens social émerge au XIX^e siècle. Les bas-fonds se caractérisent par la misère, le vice et le crime⁴⁵ ; leur imaginaire se constitue à partir des sciences (les enquêtes sociales, la dégénérescence) et des peurs des contemporains⁴⁶. Ils connaissent des appropriations diverses qui obéissent aux injonctions modernes de recensement et de classification (les explorateurs-enquêteurs aspirent à appréhender scientifiquement la réalité sombre de la société) et qui correspondent au besoin de traiter cette réalité d'une manière novatrice, qui fait de la pénétration dans l'imaginaire social et culturel le moteur d'un regard différent. Les mystères urbains, qui « mettent en scène le croisement entre l'urbanisme galopant et la montée de la criminalité à travers le motif essentiel des bas-fonds⁴⁷ », explorent le monde des classes dangereuses. Les lieux mal éclairés, « la description des zones reléguées, déprimées, sales, pauvres de la société, des marges sordides de la ville traversées par des ruelles boueuses, des bouges, des tapis-francs, des cavernes et tavernes de toutes sortes⁴⁸ », renvoient chez Erckmann-Chatrion à l'horreur sociale et psychologique. L'œuvre, sous-titrée « conte réaliste », se focalise sur le dérangement mental en jouant avec la luminosité qui ne cesse d'augmenter jusqu'à ce que le colonel trouve les deux coupables⁴⁹, mais baisse après que la vieille coupe la gorge de Christine, et que le colonel découvre les habits de son enfant. Le conte ne se termine pas sur un mariage, mais sur une mise à distance des événements qui se trouvent ainsi mis en doute (la source orale du conte est le gardien de nuit⁵⁰) et sur une morale. À première vue, cette fin donne au texte la structure d'un conte merveilleux et dénonce la misère économique et sociale. Néanmoins, les nombreuses ressemblances entre les « bons » (le colonel, Christine) et les « méchants » (les vieilles, le prévôt) nuancent la séparation car « la description des bas-fonds sociaux n'est là que pour dénoncer la société dans son ensemble qui malgré les apparences dépérit des mêmes crimes⁵¹ ». Dès lors, le

45 On lira Kalifa, Dominique, *Les Bas-fonds : histoire d'un imaginaire*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2013, p. 11. Les bas-fonds sont « produits par des sociétés inquiètes à des moments de crise ou de surchauffe, ils offrent une série de récits qui visent à qualifier et à disqualifier, à dire l'intolérable autant que le tolérable, à concevoir et formuler les possibles lignes de fuite », *ibid.*, p. 21.

46 « On ne peut de toute évidence le dissocier des problèmes de pauvreté, de marginalité, de délinquance, qui affectent les sociétés à des moments donnés, et plus encore des inquiétudes, des anxiétés, que ces difficultés suscitent chez nombre de contemporains. Le poids des contextes (économiques, sociaux, politiques) ainsi que la prégnance effective des pathologies urbaines constituent donc des clés essentielles, qui expliquent les phases de plus ou moins grande polarisation sur ces questions, et les journaux peuvent légitimement être considérés comme les indicateurs de ces variations ». Kalifa, Dominique, « Enquêtes sociales et romans des bas-fonds dans les années 1920 », *Médias19*, 2014. Source numérique : <http://www.medias19.org/index.php?id=13392#ftn1>.

47 Thérénty, Marie-Ève, « Présentation. Les mystères urbains au prisme de l'identité nationale », *Médias19*, 2014. Source numérique : <http://www.medias19.org/index.php?id=15580>.

48 *Idem*.

49 « Sans hésiter, le colonel marcha droit à la lumière ». Erckmann-Chatrion, « La Voleuse d'enfants, conte réaliste » [1862], in *Contes et Romans nationaux et populaires*, *op. cit.*, p. 96.

50 « Les autorités de la ville jugèrent utile d'épargner aux parents des victimes ces abominables révélations ; je les tiens du wachtmann Sélég lui-même, devenu vieux et retiré dans son village, près de Sarrebrück ; seul il en connaissait les détails, ayant assisté, comme témoin, à l'instruction secrète de cette affaire, devant le tribunal criminel de Mayence », *ibid.*, p. 102.

51 Thérénty, Marie-Ève, « Présentation. Les mystères urbains au prisme de l'identité nationale », *Médias19*, *op. cit.*

conte amorce des réflexions sur la fragilité de la psyché par la mise en cause de la justice. L'horreur évoquée par l'anthropophagie, connue dès les mythes gréco-romains, les faits divers criminels et les légendes urbaines comme l'affaire de la rue des Marmousets ou celle de Sweeney Todd, se rapprochent de la réalité horrible de la seconde moitié du siècle⁵². Les conditions de vie misérables de la vieille Jôsel et de sa fille laissent suggérer qu'elles gèrent leur abominable commerce par nécessité plutôt que par méchanceté. Les sorcières urbaines font comprendre que chaque individu est en proie à une lutte intérieure parce qu'il réunit en lui des puissances antagonistes. Le prévôt est tiraillé entre le maintien de son poste et sa flemmardise, Christine alterne entre lucidité et folie, le colonel est héroïque mais ne réussit pas à sauver les enfants. Leur identité complexe vient de ce qu'ils jouent simultanément plusieurs rôles de figures issues des littératures populaires, de sorte que l'on peut « considérer ce récit comme un conte populaire, qui tient de la légende et du réalisme teinté de fantaisie⁵³ ». La traque des coupables, par laquelle dialoguent les discours savants, le légendaire et les croyances populaires, appelle une interrogation sur l'articulation de la poursuite de traces et de l'évolution de l'état mental.

La trace

La réinvention des aspects populaires des récits d'enquête a montré que les représentations du malfaiteur sont ancrées dans l'actualité de la question sociale pendant la seconde moitié du siècle⁵⁴. Les œuvres fantastiques associent l'enquête à l'actualité scientifique aussi, notamment à travers l'articulation de l'interrogation sur la folie criminelle à la notion de « trace ». Sous le Second Empire, en prenant le sens d'« indice », le signe devient « symptôme ou trace nécessitant une interprétation de l'ordre du déchiffrement⁵⁵ ». Or, le symptôme et la trace s'intègrent dans la pratique médicale : en observant les patients, les aliénistes évoquent les empreintes, les traces et les indices de leur pathologie. Leur travail ressemble à celui d'un détective qui mène une enquête, et leurs travaux se lisent comme les romans policiers publiés simultanément⁵⁶. Les œuvres fantastiques s'aperçoivent de ce rapport entre l'enquête et les sciences de la vie psychique, et le transforment par la mise en lien de la trace matérielle, visible, avec la trace mentale, impalpable. Les enquêtes judiciaires, médicales et littéraires, ainsi que leurs imaginaires, s'influencent mutuellement⁵⁷ pour

52 Voir Schoumacker, Louis, *Erckmann-Chatrion. Étude biographique et critique d'après des documents inédits*, Paris, Les Belles Lettres, 1933, p. 108.

53 Benhamou, Noëlle, « *La Voleuse d'enfants* d'Erckmann-Chatrion : monstre narratif ou conte cruel ? », *Anales de Filologia Francesa, op. cit.*, p. 50.

54 On consultera aussi Wolf, Nelly, « Le voleur évalué », in Reuter, Yves (dir.), *Le Roman policier et ses personnages*, Paris, PUV, coll. « L'Imaginaire du texte », 1989, p. 11.

55 Del Lungo, Andrea, « Temps du signe, signes du temps. Quelques pistes pour l'étude du concept de signe dans le roman du XIX^e siècle », in Del Lungo, Andrea, et Lyon-Caen, Boris (dirs.), *Le Roman du signe, op. cit.*, p. 6.

56 Sur le rapprochement de l'écriture policière et de l'enquête dans les travaux médicaux, voir Rigoli, Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001, p. 108.

57 « Le mouvement de subjectivation et d'intérêt pour l'état mental des inculpés se combine donc avec la constitution

rendre la réalité intelligible. Voilà pourquoi le fantastique intérieur fonctionne comme « une enquête sur le réel, ou plus exactement sur ses détails⁵⁸ » : la dimension étiologique des œuvres se fonde sur la précision avec laquelle est décrite la conscience ébranlée d'un individu, et sur le travail consciencieux et pointilleux du détective. Le geste étiologique du détective⁵⁹ rejoint la dimension étiologique du fantastique. « Le Clou » de Jules Lermina, qui renvoie au « Double Assassinat » de Poe, se construit à partir du récit de cas et de l'écriture policière qui s'amalgament. Charles Lambert, coupable d'avoir tué son épouse en faisant en sorte qu'elle tombe du balcon, est présenté comme un homme étrange qui suscite des sentiments contrastés : tandis que le narrateur le trouve d'abord sympathique, son collègue Maurice Parent ressent tout de suite que Lambert est malhonnête :

Mais, cette fois, j'étais certain qu'il était absolument en défaut. Je ne voulus même pas discuter. J'attendis. Six mois se passèrent ; j'avais examiné Lambert avec le plus grand soin, et j'avais constaté ce que j'ai exposé plus haut. J'aimais et j'estimais ce courageux travailleur, qui ne songeait qu'à assurer le pain quotidien à sa famille ; je l'avais vu le dimanche passer gaiement dans les rues, sa petite femme au bras. J'avais été reçu chez lui ; je l'avais trouvé plein de tendresse pour sa femme et d'égards pour sa belle-mère⁶⁰.

Le narrateur qualifie Maurice de fou parce qu'il juge négativement Lambert. Parent agit comme une autorité médicale, en plus de se comporter comme un détective. Dans l'incipit, le narrateur s'exprime comme un aliéniste dont il adopte la rhétorique en évoquant les relations interpersonnelles : « Nul ne peut nier qu'il se manifeste entre les êtres vivants, alors que les hasards de la vie les mettent en présence les uns des autres, des influences inhérentes à leur nature, et qui se traduisent soit par une attraction, soit au contraire par une répulsion involontaire. C'est ce qu'on désigne vulgairement par les mots *sympathie* et *antipathie*⁶¹ ». Le narrateur a acquis des connaissances et les partage, prenant la posture du savant vulgarisateur. Il présente un cas singulier, ce pour quoi le début de son récit épouse la forme du récit de cas clinique. Mais cette forme s'ouvre progressivement au récit d'enquête et se focalise sur l'interprétation des traces du crime commis par Lambert. Son comportement est identifié tout de suite par Parent comme symptôme du mal qui se tapit en lui. Ainsi, la représentation de la méchanceté camouflée se greffe sur celle de la folie invisible et renoue avec le discours sur le criminel. L'affaire Troppmann, coprésente dans le journal,

d'un écran de signes extérieurs d'aliénation mentale. Cet ensemble de signes sociaux correspond à des indications simplistes qui masquent en quelque sorte la complexité de la réalité, mais leur existence même montre que l'on s'intéresse bien à cette réalité. L'enquête judiciaire s'organise à partir de cet ensemble de signes perceptibles au moment de l'arrestation. Cette enquête prend de la consistance au fur et à mesure que s'affinent les capacités d'analyse des magistrats, témoins et inculpés et les possibilités d'intervention des médecins en justice ». Guignard, Laurence, « Les lectures de l'intériorité devant la justice pénale au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 141, 2008, p. 29.

58 Marquer, Bertrand, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Paris, Hermann, 2014, p. 10.

59 Voir Pennanech, Florian, « Portrait du critique en enquêteur », *Romantisme*, n° 149, 2010, p. 67.

60 Lermina, Jules, « Le Clou », *Le Gaulois*, 15 juin 1870, p. 2.

61 *Ibid.*, 14 juin 1870, p. 2. Italiques dans l'original. L'évocation du paradigme de l'involontaire, ainsi que la distinction faite entre les termes employés par les professionnels et la grande masse, mettent le narrateur dans le rôle d'une autorité médicale.

montre bien que l'association du mal et de la laideur physique est toujours présente dans les esprits. Mais cette même affaire nuance cette idée, comme on peut le voir à l'exemple d'un article paru à la une, quelques mois avant la première livraison du « Clou », et peu de jours seulement avant celle du conte « Les Fous ». Un photographe a fait passer un innocent pour Troppmann pour vendre ses portraits : « Cette idée a été couronnée du plus beau succès, car voilà huit jours au moins que les physionomistes s'épuisent à dire en se montrant la tête du riche Hongrois : – Hein ? Quel œil faux ! quelle bouche atroce ! quelle allure de galérien ! Comme c'est bien ça l'assassin des huit victimes⁶² ! ». Bien qu'on puisse douter de l'authenticité de cette anecdote amusante dont le journaliste n'indique pas la source, elle aborde le problème de la reconnaissance d'un individu, et du regard qui s'arrête à la surface. Or, Maurice Parent possède justement ce regard perçant à la croisée des croyances populaires et de la pratique médicale :

Il manque encore bien des anneaux à la chaîne. Mais, pour que j'aie pu dire avec autant d'assurance à cet homme qu'il était un assassin, il fallait que j'eusse encore d'autres preuves. D'abord, dès que je fus dans la cour, je ramassai le clou qui avait causé l'accident. Le voici, c'est un clou à crochet, en fer noir, long de six centimètres, et qui *n'a pas été enfoncé dans le plâtre*, car il ne porte pas les traces blanches qui devraient s'y trouver s'il y avait séjourné. Je mis ce clou dans ma poche. Puis nous nous en allâmes. Te souviens-tu qu'alors je montai un instant au bureau. Voici pourquoi : le matin, j'avais remarqué que Lambert était plus préoccupé que jamais. Je l'avais vu, machinalement, et comme cela lui arrivait souvent, griffonner, tout en réfléchissant, sur le bord d'un registre, puis il avait déchiré le coin du registre et avait jeté le morceau de papier après l'avoir froissé. De ma vue perçante, j'avais distingué la forme de ces griffonnages ; ce fut un trait de lumière. Je courus à sa place et retrouvai dans le panier le morceau de papier⁶³.

Parent présente un raisonnement logique, quasi mathématique, comme Dupin dans l'œuvre de Poe : la « chaîne » et les marqueurs « d'abord » et « puis » suggèrent une pensée ordonnée. Il inclut le narrateur dans sa démonstration afin de lui permettre de suivre son raisonnement ; ce procédé rhétorique consiste à rendre compte de ses actes pour se démarquer de toute démarche uniquement intuitive. Le premier « voici » introduit une preuve matérielle qui souligne le travail consciencieux de Parent. Il cherche des preuves palpables de la pensée criminelle, invisible, et l'absence de traces de plâtre attire l'attention. Il s'agit d'une manière de transiter vers l'immatériel et de mettre en avant que la pièce à conviction a été produite par Lambert dans un état d'esprit marqué par la préoccupation et l'angoisse. D'une part, la description précise du clou fait apparaître les processus mentaux de Parent : le lexique de l'enquête et les activités du détective confèrent à son intelligence une aura surnaturelle. D'autre part, elle souligne que Parent confronte Lambert à sa véritable identité grâce à son travail de détective. Ce travail contraste avec ce que Lermina constate chez la police qui ne parvient pas à élucider les mystères de l'affaire Troppmann. En effet, le 6

62 Parfait, Paul, « Photographiés et photographe », *Le Gaulois*, 7 octobre 1869, p. 1.

63 Lermina, Jules, « Le Clou », *Le Gaulois*, 27 juin 1870, p. 3. Italiques dans l'original. Par ailleurs, « l'acuité visuelle du détective est une transposition du coup d'œil anatomoclinique, un trait puissant qui dépasse les apparences, déjoue les mises en scène, dénonce les mensonges ». Meyer-Bolzinger, Dominique, *Une méthode clinique dans l'enquête policière : Holmes, Poirot, Maigret*, Liège, Éditions du CEFAL, coll. « Littérature comparée », 2003, p. 53.

octobre 1869 paraît dans *Le Gaulois* « La Police au point de vue de l'affaire Tropmann [sic] » d'un certain Henry Marsey, qui est l'un des nombreux pseudonymes de Jules Lermina lui-même, utilisé quand il se fait reporter des tribunaux⁶⁴. Lermina déplore l'hypocrisie de la justice qui condamne la moindre critique du gouvernement, mais permet à un crime effroyable de se produire⁶⁵. Parent se distingue de cette police incompétente par son application et l'attention au détail. Ce sont justement les détails du dessin qui l'amènent à s'exprimer sur l'automatisme de la psyché du criminel :

Ce qui m'avait frappé avant tout, reprit Maurice, c'était cette forme embryonnaire d'oiseau. Mais je ne me doutais que tout l'aveu du crime fût là. Cependant, voyez. Sous le nom de Lambert, il y a... quoi?... un clou. Le clou amenant l'idée de suspension, machinalement il avait dessiné une sorte de potence ; puis comme si l'idée d'oiseau se fût simultanément dressée dans son esprit, il avait tracé en un trait la forme d'accent circonflexe, retourné, qui sert à représenter l'oiseau volant dans l'air ; l'idée s'était imposée plus fortement, et la forme s'était accentuée. Ce n'est pas tout. Ce treillis ombré ne répond-il pas à l'idée de cage ? Enfin, examinez les traits qui terminent ; tous ces traits ont été tracés rapidement de haut en bas ; pour ceux qui sont contournés en vrille, cela ne fait pas de doute, relativement au sens dans lequel se trouvait le papier. Il serait impossible de les faire en remontant. Quant aux deux traits simples, ils ont été également tracés de haut en bas ; car à leur partie supérieure ils sont plus gros et vont en s'amincissant jusqu'à leur extrémité. À quelle idée répondent ces traits ? Vous l'avez déjà compris, à l'idée de chute soit tournoyante, soit droite, en tous cas rapide. Et, pour terminer, le croisement de hachures grossières, sans symétrie, comme se coupant et se déchirant l'une l'autre n'est-ce pas à l'idée de destruction, de *brisement*, qu'il faut le rapporter ? Réunissons donc tous les termes de cette incroyable fantaisie et nous trouvons l'enchaînement suivant :

Clou,
Cage,
Oiseau,
Chute,
Destruction.

Rapprochons cela de l'accident ; nous avons *le clou se détache ; la cage et l'oiseau tombent, il y a chute* (de qui?) *et mort*. Et cela a été tracé le matin même⁶⁶.

L'analyse de Parent, à la fois sérieuse et sensationnaliste par la volonté affichée d'éblouir ses interlocuteurs, part des lignes tracées sur le papier pour ouvrir sur les mécanismes psychiques de Lambert et l'identité du criminel. Elle n'a de sens que parce que Lambert a réalisé le dessin dans un état d'absence mentale qui confère au papier la valeur de preuve. Les dessins, par exemple pour représenter les lieux du crime, deviennent de plus en plus fréquents dans les pratiques d'enquête criminelle sous le Second Empire⁶⁷. Ces dessins peuvent fonctionner comme outil de

64 On consultera Kött, Martin, *Das Interview in der französischen Presse. Geschichte und Gegenwart einer journalistischen Textsorte*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, coll. « Medien in Forschung und Unterricht », 2004, p. 146 sqq.

65 « Devant huit assassinats, commis dans les circonstances les plus atroces, devant une hideuse boucherie presque sans précédents, qui supprime en un mois toute une famille, l'opinion publique s'est trouvée terrifiée, affolée. Elle ne voulait pas croire d'abord qu'un pareil forfait pût se produire ; dans un pays *police*, centralisé, où sur le soupçon du moindre complot, sur la moindre apparence, pour un simple chant jugé séditionnaire, pour un mot prononcé par un homme ivre dans un endroit public, la Préfecture se voit obligée de faire des commandes aux imprimeurs pour obtenir un tirage suffisant de mandats de perquisition, de comparution, d'arrêt ou de dépôt elle ne voulait pas croire, disons-nous, qu'un crime aussi atroce fût possible. [...] Qu'a-t-on fait à l'heure qu'il est ? On a curé un étang de deux hectares, on a fauché quelques roseaux, on n'a rien trouvé. Combien d'hommes pour ce travail ? Vingt ou trente en tout. Et dans le reste du pays ? Rien ». Marsey, Henry, « La Police au point de vue de l'affaire Tropmann [sic] », *Le Gaulois*, 6 octobre 1869, p. 1. Italiques dans l'original.

66 Lermina, Jules, « Le Clou », *Le Gaulois*, 28 juin 1870, p. 3. Italiques dans l'original.

67 « Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'utilisation des plans et dessins s'est amplifiée dans la pratique judiciaire

compréhension du délinquant, de sa manière de préparer son acte, et de sa façon de raisonner. Parent insiste sur le paradigme involontaire ; en évoquant le geste machinal de Lambert, il nie que le criminel possède l'intégralité de sa faculté de raisonnement, intégrant le discours médical sur la folie criminelle dans l'interprétation du dessin. L'affaiblissement de la raison ne concerne pas le moment où Lambert exécute le crime, mais celui où sa psyché s'empare du crime. L'enquête de Parent ne reconstitue pas seulement les étapes de l'acte effroyable, mais le passage du cerveau au papier. L'enquête sur les traces explique comment le travail incontrôlé du psychisme trahit le coupable. La refocalisation de la trace retrouvée vers la ligne tracée permet de tirer des conclusions sur l'état d'esprit singulier de Lambert pendant la réalisation du dessin, aussi bien que sur le déroulement du crime. Ainsi, le conte pose la question ontologique d'une façon novatrice : l'identité est-elle au confluent du passé, du présent et de l'avenir de l'individu ?

L'enquête de Parent reconfigure les détails du dessin en les transformant en indices. À partir du milieu du siècle, ce procédé est propre à mettre en lien l'aliénisme et la fiction : « L'indice [...] a pu être considéré comme l'élément définitoire de certaines disciplines et démarches de saisie du réel : la photographie, la psychanalyse, l'archéologie. Durant la seconde moitié du XIX^e siècle, dans des domaines divers, une même méthode de recherche basée sur l'étude du détail compris comme symptôme réunit littérature, médecine, sémiologie et histoire⁶⁸ ». Dans « Les Fous », également de Lermina, l'incipit rend manifeste que c'est le détail qui lance l'enquête : « Pourquoi six heures ? Non pas six heures moins cinq minutes ni six heures cinq, mais bien six heures juste⁶⁹ ». En faisant de ce détail la trace d'un mystère qu'il se propose d'éclaircir, le narrateur s'engage dans une interrogation sur le savoir qu'il peut acquérir sur l'avocat Golding ; cette dimension épistémologique transparaît dans l'enquête du roman policier⁷⁰. « Les Fous » emploie le terme de « détective » pour décrire comment le narrateur tente d'obtenir des informations sur Golding et ses acolytes : « Je ne m'étais pas trompé. C'est lui. Il marche, et moi je marche derrière lui. J'ai l'air d'un *détective* attaché au pas d'un coupable. Après ? Peut-être est-ce bien un *coupable*⁷¹ ». Tout se passe comme si l'existence du détective faisait exister le coupable parce que l'un n'a pas de raison d'être sans l'autre : toutefois, si le criminel est la création du détective, l'œuvre pense l'intervention

pour devenir quasiment systématique dans les affaires de vol. Cet acte de l'instruction est même devenu la pierre angulaire de la procédure puisqu'il permet la qualification positive des infractions ». Berger, Virginie, « Les plans de l'enquête dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Sociétés & Représentations*, n° 18, 2004, p. 107. On consultera également Daniel, Marina, « Découverte du crime et besoins de l'enquête. Le dessin judiciaire en Seine-inférieure au XIX^e siècle », *Sociétés & Représentations*, n° 18, 2004. Le dessin connaît un traitement feuilletonesque : annoncé dans la livraison du 27 juin, il n'est reproduit que dans la livraison suivante.

68 Caraion, Marta, « Le détail et l'indice », *A contrario*, n° 20, 2014, p. 6.

69 Lermina, Jules, « Les Fous », *Le Gaulois*, 10 octobre 1869, p. 3.

70 L'écriture policière est « un discours sur les conditions et les motivations du savoir sous couvert d'une représentation de l'acte narratif : il remplace alors la question métaphysique – pourquoi devons-nous mourir ? – par une interrogation épistémologique : *comment* est-il mort ? Et *comment* le savons-nous ? ». Meyer-Bolzinger, Dominique, *Une méthode clinique dans l'enquête policière, op. cit.*, p. 9. Italiques dans l'original.

71 Lermina, Jules, « Les Fous », *Le Gaulois*, 12 octobre 1869, p. 3. Italiques dans l'original.

de la psyché dans la perception de l'autre. L'interdépendance du narrateur et de Golding remet en question la santé mentale du premier. Le conte introduit ainsi la question de la frontière incertaine entre la folie et la santé mentale. Comme dans « Le Clou », la ligne tracée ouvre sur la trace invisible du dérangement mental dans lequel « tout fait signe⁷² » : « Comme je les tenais bien tous les trois ! J'avais tracé autour d'eux un cercle cabalistique dont mon regard était le centre, dont leur vie était la circonférence. Je les voyais s'agiter. Je les *couvais* de l'œil. Oh ! Comme ils m'appartenaient bien, et quelle jouissance j'éprouvais à me dire : Ils ne se doutent de rien⁷³ ! ». La ligne tracée est immatérielle ; dès lors, les sciences occultes et l'aliénisme s'enchevêtrent pour fournir non seulement une méthode d'enquête fantastique, mais aussi des indices sur l'obsession du narrateur-détective. « Je sentais – oui, c'était plutôt un sentiment (je dirais presque une sensation) qu'une idée – que la topographie du mystère cherché pouvait se tracer en un triangle, dont la chapelle eût été le sommet et dont la porte que je franchissais et la chambre que j'avais vue éclairée eussent été les deux autres angles⁷⁴ » : la ligne tracée correspond à un paradigme interprétatif des événements étranges qui suggère la scientificité par l'usage de formes géométriques, mais qui mobilise également les croyances religieuses et superstitieuses.

La traque

Le nouveau modèle épistémologique indiciaire repose sur la déduction à partir de détails. Dans les œuvres fantastiques, l'enquête est dépeinte comme une activité physique et psychique qui, par l'enchevêtrement des ressorts propres à la fiction et aux savoirs savants et populaires, prend des formes inédites. C'est un instrument de connaissance procédant « d'une méthode complexe de pénétration du maquis social et d'un travail actif d'interprétation des traces⁷⁵ » qui instaure un registre de perception nouveau. La collecte et l'interprétation des traces font partie de la traque, action qui, dans les fictions fantastiques, éclaire les processus intérieurs. Les œuvres partent de la traque de ce que l'homme tient pour différent de lui (l'autre, l'animal, l'objet) afin de poser la question du fonctionnement de la psyché. La poursuite – l'une des séquences constitutives du récit d'enquête – est transposée sur l'exploration du moi. L'écriture policière est inséparable d'une « fièvre d'auto-analyse⁷⁶ » qui s'empare des contemporains à partir du milieu du siècle ; la littérature fantastique remodèle la traque liée à l'enquête en suggérant, par l'articulation des traces laissées par le criminel ou par l'animal, et des traces invisibles témoignant d'une disposition

72 Rigoli, Juan, *Lire le délire*, *op. cit.*, p. 94.

73 Lermina, Jules, « Les Fous », *Le Gaulois*, 13 octobre 1869, p. 3. Italiques dans l'original.

74 *Ibid.*, 14 octobre 1869, p. 2.

75 Kalifa, Dominique, « Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIX^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n° 54, 1999, p. 1358.

76 *Ibid.*, p. 1359.

mentale malade, un modèle du psychisme. La métaphore cynégétique est fréquemment utilisée pour référer à l'enquête⁷⁷, mais elle n'est pas propre au roman policier ou à la traque dans les textes fantastiques. Le reporter chasse aussi des informations en se rendant sur les lieux⁷⁸, activité qui prend une dimension spectaculaire dans les supports médiatiques. Toutefois, les œuvres fantastiques mettent en scène une relation singulière entre la traque et l'investigation médicale.

L'aliéniste et le détective se rejoignent à travers la figure du chasseur : « Les qualités d'observation du détective sont autant héritées du chasseur – qui voit la transformation du milieu naturel consécutif au passage d'un animal – qu'emblématiques du modèle clinique⁷⁹ ». Dans les années 1850 et 1860, leur rapport convoque les croyances superstitieuses (l'animalisation du criminel poursuivi comme une bête en fuite), les domaines entre sciences et croyances (la physiognomonie) et le discours aliéniste (la dégénérescence⁸⁰). « Le Violon de faïence » de Champfleury insiste sur la chasse menée par Gardilanne et Dalègre ; à mesure que Dalègre se passionne pour la faïence et devient le rival redoutable de Gardilanne, le récit fait de la traque du violon l'occasion de récolter des indices d'une passion dévorante. Les deux personnages chassent les faïences et sèment des fausses pistes. Gardilanne et Dalègre se comportent à la fois comme des détectives, des coupables et des fous. En raison de son activité précédente de chasseur (d'animaux), Dalègre est prédisposé à la traque des faïences : « Il devient évident que la passion de la collection s'est emparée de Dalègre quand la chasse aux faïences remplace la chasse à courre⁸¹ ». La chasse aux animaux maintient un lien fort avec la chasse aux faïences : elles convoquent le même champ lexical, les mêmes thèmes et les mêmes motifs. Les héros furètent et reniflent, suivent des traces, cherchent et courent, mettant ainsi à mal la distinction entre le traqueur et le traqué. Mais en dépit de sa prédisposition, Dalègre doit s'habituer à la nouvelle chasse. Dans un premier temps, ce processus est décrit comme positif, car Dalègre gagne des forces physiques. Après avoir accompagné Gardilanne pour la première fois à une chasse qui a duré quatre longues heures, Dalègre rentre très fatigué. Mais petit à petit, son endurance s'affirme ; il s'agit d'abord d'une évolution du corps, mais elle est inséparable du changement qui s'opère en son âme. La passion le gagne progressivement. Tout se passe comme si l'obsession le rendait surhumain ; ce trait caractérise aussi bien le justicier du roman-feuilleton que le détective⁸². Le chasseur est actif et toujours en mouvement ; la vitalité se transforme en symptôme de l'obsession lorsque Dalègre

77 Kalifa, Dominique, *Crime et Culture au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 150.

78 Voir Durand, Pascal, « Le reportage », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011, p. 1011.

79 Meyer-Bolzinger, Dominique, *Une méthode clinique dans l'enquête policière*, *op. cit.*, p. 43.

80 Dans le cadre d'une enquête sur une affaire criminelle, « [a]tavisme, dégénérescence et hérédité sont inlassablement convoqués ». Kalifa, Dominique, *L'encre et le sang*, *op. cit.*, p. 143.

81 Weatherilt, Michael, « Introduction », in Champfleury, *Le Violon de faïence. Les enfants du professeur Turck. La sonnette de M. Berloquin*, éd. Michael Weatherilt, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1985, p. 39.

82 Sur ce point, voir Lavergne, Elsa de, *La naissance du roman policier français*, *op. cit.*, p. 29.

passe de la chasse aux animaux à la chasse aux pièces de faïence. En adoptant le rôle du détective, Dalègre s'approche paradoxalement de ses anciennes victimes, les animaux. Pour faire comprendre à Dalègre quelles sont les pièces qu'il doit trouver et lui envoyer, Gardilanne lui montre des exemples. Il agit comme un enquêteur qui donne une pièce à conviction à renifler au limier pour que celui-ci retrouve le coupable : « Dalègre comprit mieux cette nouvelle leçon, promit de battre les campagnes du Nivernais pendant les chasses de l'automne, et quitta bientôt Gardilanne, laissant le collectionneur heureux d'avoir posé [...] une sentinelle dévouée⁸³ ». Mais Dalègre est également rapproché d'un poisson parce qu'il mord à l'hameçon métaphorique que Gardilanne lui jette⁸⁴. Le rôle de l'animal est ici ambivalent, de façon à illustrer la proximité des états normaux et pathologiques, parce que Dalègre est en même temps dans une position dominante (le limier aide à attraper le criminel) et inférieure (le pêcheur attrape le poisson). La superposition des rôles du détective et du coupable, du héros et de la victime, permet de penser l'état d'esprit ambigu du personnage, car c'est à travers la traque que le texte introduit les allusions à une passion monomaniaque.

Le texte attribue deux identités à Gardilanne : « Dans ces détritibus du chiffon, le chef de bureau fourrageait avec l'instinct de l'avare et le sang-froid du chirurgien pressé d'abrégier une opération douloureuse⁸⁵ », en sondant, qui plus est, les lieux avec les yeux d'un agent de police. Cette description évoque l'autopsie⁸⁶ et associe étroitement la pénétration des lieux pour trouver des faïences, et la pénétration du corps pour traquer la maladie. Les journaux accordent une place importante au corps du criminel parce que, rendu monstrueux, il permet aux lecteurs d'affirmer leur propre identité : « Plus qu'un signe, le corps permet de donner du sens, de distinguer, d'opposer, d'identifier l'autre en genre, en symptôme, en type et de constituer un fonds d'images susceptibles de nourrir les représentations et de répandre en écho la morale et la norme⁸⁷ ». Le discours médiatique sur l'apparence physique du criminel assigne une identité réductrice, empreinte de superstitions, non seulement au coupable, mais aussi au lecteur se croyant son contraire ; au lieu de jeter une lumière sur l'identité du criminel, il la rend obscure⁸⁸. La « criminalité latente⁸⁹ » que suggèrent les périodiques fait de tout le monde un criminel potentiel, et enracine celui écarté en tant

83 Champfleury, « Le Violon de faïence », *La Presse*, 26 novembre 1861, p. 2.

84 Voir *ibid.*, 27 novembre 1861, p. 1.

85 Champfleury, « Le Violon de faïence » [1861], in *Le Violon de faïence, op. cit.*, p. 56. Ce passage ne se trouve pas dans la version publiée dans *La Presse*. On pense aussi à Dupin qui s'infiltré dans les pensées de son ami par la déduction et le raisonnement logique ; on consultera à ce sujet Narcejac, Thomas, *Une machine à lire : le roman policier. Une littérature problème*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1975, p. 25.

86 De plus, l'autopsie est l'une des scènes-clefs du roman policier. Pour une discussion de ces scènes-clefs, voir Lavergne, Elsa de, *La naissance du roman policier français, op. cit.*, p. 86-91.

87 Châles-Courtine, Sylvie, « La place du corps dans la médiatisation des affaires criminelles », *Sociétés & Représentations*, n° 18, 2004, p. 176.

88 « L'abondance des discours autour du criminel semble, en effet, témoigner d'un besoin social presque vital d'objectiver ce qu'il incarne et représente. Or en tentant de réduire son étrangeté, ces discours contribuent au contraire à la produire », *ibid.*, p. 178.

89 *Ibid.*, p. 186.

qu' « autre » dans la psyché de ceux qui se considèrent comme « normaux ». Dans le conte, ce rapprochement concerne le glissement de Dalègre dans un état altéré de la conscience. Gardilanne s'efforce de lire le corps de son ami : chaque mot et chaque geste de Dalègre « fut recueilli aussi précieusement qu'une parcelle d'arsenic trouvée par un chimiste dans le cadavre d'un homme dont la mort subite a éveillé les soupçons de la justice⁹⁰ ». Les collectionneurs sont des détectives et des fourbes, voire des arnaqueurs (« Les collectionneurs se trompent volontiers entre eux⁹¹ »). Lorsque l'intrigue se focalise sur la transformation des deux héros-détectives en escrocs, elle insiste sur la trace : « Dalègre pousse un profond soupir : – Jamais je ne pourrai faire disparaître ces traces⁹² » ; « qu'il n'en reste pas trace quand Gardilanne arrivera⁹³ ». Dalègre éprouve un sentiment de culpabilité qu'il n'identifie pas comme tel. La rivalité le contraint à dissimuler les traces des faïences et celles de sa passion ; cette dissimulation est l'une des conditions de la poursuite de la traque. Celle-ci révèle le penchant criminel et l'obsession des héros. Lorsque Gardilanne propose de faire « une battue dans la ville⁹⁴ », il désire à la fois sonder la réaction de Dalègre pour connaître ses intentions, et mettre la main sur le violon afin de satisfaire sa passion dévorante. Dalègre lui propose une traque avec les mêmes mots (« Si tu le désires, je te mènerai dans les villages des alentours ; nous ferons une battue⁹⁵ »), mais ne souhaite pas que Gardilanne trouve des faïences. La traque des faïences est l'occasion de mettre à jour les symptômes d'un état pathologique.

9.2. Ambiguïtés de l'enquête, levier épistémologique

Du cliché à l'identité

Le fait divers, le roman-feuilleton, le roman policier et la littérature fantastique utilisent abondamment les clichés et les représentations stéréotypées. Le recyclage incessant de figures populaires (le traître, le justicier, la victime...), de scénarios et de formulations fait partie de leur poétique. Or, toutes ces écritures utilisent également le schéma de l'enquête. Dans le cas du fait divers, les clichés ont pour fonction de construire des explications cohérentes du déroulement du crime et de la conduite du criminel. On peut se demander si les clichés ont une fonction similaire dans les œuvres fantastiques publiées sous le Second Empire. La répétition dans le roman policier est un principe de composition puisé entre autres dans le roman-feuilleton, imprégné par les techniques d'écriture du journal. Des journaux très différents en termes d'orientation politique, de

90 Champfleury, « Le Violon de faïence » [1861] in *Le Violon de faïence*, *op. cit.*, p. 89. Ce passage ne se trouve pas dans la version publiée dans *La Presse*.

91 *Ibid.*, p. 88. Ce passage ne se trouve pas dans la version publiée dans *La Presse*.

92 Champfleury, « Le Violon de faïence », *La Presse*, 28 novembre 1861, p. 1.

93 *Idem*.

94 *Idem*.

95 *Ibid.*, p. 2.

périodicité et de public visé peuvent publier des faits divers criminels quasi identiques⁹⁶. Le roman policier intègre aussi le conte et les structures mythiques⁹⁷ pour faire émerger une logique du crime et rendre compte de la psyché criminelle ainsi que de l'état d'esprit du détective. L'enquête fonctionne dans les textes fantastiques comme un dispositif fédérant la compréhension de l'intériorité humaine et du brouillage de la frontière entre la santé mentale et la folie. Les clichés ont aussi la fonction de faire émerger des liens de causalité⁹⁸ pour penser les mouvements psychiques et les relations humaines.

L'enquête est lancée par la confrontation d'un individu à une question mettant en jeu son identité, le scénario mobilisant un matériau rebattu. Or, le réinvestissement de ce matériau relève d'une stratégie d'exploration du moi, attentive à la manière dont les clichés résonnent avec les phénomènes littéraires et culturels propres aux années 1850 et 1860. Le lecteur retrouve des éléments bien connus auxquels il s'attend et qui contribuent au plaisir de lecture ; ainsi, il fait exister l'enquête en y participant. Les œuvres fantastiques introduisent des écarts et des modifications de détail dans les clichés. Grâce à ces réinventions, les clichés révèlent leur potentiel dans une fiction orientée vers le décloisonnement et le dialogue des cultures savantes et populaires. L'enquête permet de s'inscrire dans l'univers médiatique de l'époque et de s'ancrer dans l'actualité ; en s'insérant dans un ensemble de productions littéraires comparables, elle rend possible la mise en lien de domaines et de pratiques très divers. La reprise de clichés favorise de ce fait la coprésence des sciences de la vie psychique et des croyances populaires. Les enquêtes sur un événement inexplicable figurent en parallèle une enquête fictionnelle sur l'identité d'un individu aux prises avec lui-même et les évolutions de son monde. Les enquêtes policières, judiciaires et médiatiques sur le criminel révèlent la hantise des contemporains du barbare et leur peur de l'atavisme⁹⁹ qui résonnent avec les recherches savantes et qui s'inspirent aussi d'un mode de pensée populaire. Le roman policier propose une étude psychologique du malfaiteur et peint les états d'âme du criminel¹⁰⁰. Néanmoins, les œuvres fantastiques approfondissent la question de l'identité du sujet : elles s'appliquent à ouvrir les clichés aux nouveaux rapports dans une logique de décloisonnement et confèrent une importance toute particulière aux rapports multiformes entre les cultures.

Aux Assises, les clichés déterminent les décisions des juges qui recourent également aux

96 Voir Gonon, Laetitia, *Le Fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Paris, Sorbonne nouvelle, 2012, p. 16.

97 On lira Amey, Claude, « Le roman policier comme jurifiction », in Mellier, Denis, et Ruiz, Luc (éds.), *Dramaxes. De la fiction policière fantastique et d'aventures*, Fontenay aux Roses, ENS Éditions, coll. « Signes », 1995, p. 72.

98 Laetitia Gonon voit un rapport entre la présence de représentations stéréotypées dans les faits divers et la volonté de dégager la logique qui sous-tend l'enchaînement des mouvements psychiques du criminel (Gonon, Laetitia, *Le Fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 28).

99 Voir Kalifa, Dominique, *Crime et Culture au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 47.

100 Elsa de Lavergne approfondit la peinture des errements psychologiques dans les romans policiers : Lavergne, Elsa de, *La naissance du roman policier français*, *op. cit.*, p. 51 sqq.

médecins pour déterminer la culpabilité des accusés¹⁰¹ ; la coopération entre les autorités de la justice et de la médecine s'intensifie dans la seconde moitié du siècle. Une nouvelle justice subjective s'impose, qui juge au cas par cas¹⁰² ; le problème de l'identité judiciaire marque l'intégralité du Second Empire, le système d'Alphonse Bertillon n'étant mis en place que dans les années 1880. Les écrivains du fantastique se saisissent de ce problème en élargissant la conception d'une identité criminelle figée sur la question du glissement vers la criminalité, incluant le contexte historique. D'une part, leurs œuvres reconfigurent la proximité des domaines de savoirs, qui apparaît alors¹⁰³, et d'autre part, elles montrent des figures ambivalentes par lesquelles elles observent les psychismes en action et en interaction. La proximité du détective, du coupable et du fou se manifeste déjà chez Poe, mais on peut aussi songer à Eugène-François Vidocq, ancien bagnard reconverti en détective. L'intelligence de Dupin émerge par son identification au criminel qui permet de résoudre l'énigme¹⁰⁴ ; son acuité mentale le pousse dans le rôle du fou (il vit exclu de la communauté et se distingue par son excentricité et ses tics « qui dégénèrent facilement en manies¹⁰⁵ »). Dupin apparaît de ce fait comme une « matrice¹⁰⁶ » qui joue plusieurs rôles. Son exemple montre comment les représentations stéréotypées des figures du vengeur et du coupable peuvent être repensées. Tout se passe comme si l'enquête faisait exister Dupin¹⁰⁷ : le rapport étroit entre l'identité et l'enquête fait de celle-ci la porte d'entrée vers la psyché.

Dans « Les Fous », Jules Lermina s'inspire de Poe et transfigure l'enquête dans le but d'observer les comportements déviants et les processus intérieurs sous-jacents. Ses contemporains voient en son écriture fantastique des traces du roman policier¹⁰⁸. Le raisonnement déductif appliqué par le fou aboutit à une démonstration quasi mathématique du cas ; Lermina active deux sens de ce terme, « cas médical » et « cas judiciaire ». L'étude du psychisme passe par l'analyse détaillée et progressive de la situation : les indices s'ajoutent un à un, l'intrigue est construite à partir d'éléments apparemment banals qui se révèlent importants plus tard. Il s'agit de traquer le comportement criminel et de s'introduire dans l'esprit de l'individu. L'orientation psychologique de son enquête apparaît non seulement dans son œuvre fantastique, où l'enquête sur la folie supposée de Golding, qui semble annoncer le schéma bien connu du détective épiant le coupable, mène à

101 On lira Guignard, Laurence, *Juger la folie, op. cit.*, p. 27.

102 Voir *ibid.*, p. 15.

103 « Le sentiment d'opacité, d'illisibilité ou de dysfonctionnement d'un monde social en pleine mutation suscite un train inédit d'investigations ou d' "observations", qui passent autant par la littérature, pittoresque, amusante ou réaliste, que par la médecine, l'hygiène publique, la philanthropie, l'économie ou la "science" sociale ». Kalifa, Dominique, « Enquête et "culture de l'enquête" au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 149, 2010, p. 4.

104 On lira Magistrale, Tony, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, Londres, Greenwood Press, coll. « Student Companion to Classic Writers », 2001, p. 21.

105 Meyer-Bolzinger, Dominique, *Une méthode clinique dans l'enquête policière, op. cit.*, p. 9.

106 Milner, Jean-Claude, *Détections Fictives*, Paris, Seuil, coll. « Fictions & Cie », 1985, p. 17.

107 Selon Francis Lacassin, « Dupin n'existe qu'à travers ses enquêtes ». Lacassin, Francis, *Mythologie du Roman policier*, tome 1, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », [1974] 1987, p. 22.

108 Sur ce rapprochement, voir Lavergne, Elsa de, *La naissance du roman policier français, op. cit.*, p. 33.

l'éclatement de la folie du narrateur, mais aussi dans son enquête sur Troppmann. Lermina s'acharne à trouver des preuves et se pose des questions sur le criminel : Troppmann est-il un monstre ou un fou¹⁰⁹ ? L'enquête fictionnelle sur la psyché dans les textes fantastiques ne se déroule pas exactement comme une enquête policière. Elle ne peut pas avoir la même issue, à savoir une solution finale univoque, parce qu'elle n'obéit pas au même fonctionnement et envisage ses objectifs différemment : il s'agit de proposer des modèles suggestifs de l'intériorité humaine dans une logique de décloisonnement mise en relief par l'hybridité générique, le dialogue des cultures et l'insistance sur l'ambiguïté des figures. L'interrogation sur l'identité invite à la réflexion sur le pouvoir des œuvres fantastiques des années 1850 et 1860. L'un des éléments principaux de réponse consiste à considérer l'enquête comme un moteur narratif, et comme un levier épistémologique. La reprise de clichés constitutifs d'écritures et de pratiques recourant à l'enquête invite le lecteur à se tourner vers lui-même : l'enquête émerge comme technique de recherche liée à l'observation et la compréhension de la vie intime.

La matrice médiatique

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le roman policier commence à être identifié comme un genre littéraire à part, tout en exhibant ses emprunts à l'écriture journalistique ainsi que ses inspirations puisées dans le fonctionnement du périodique. Celui-ci participe à la construction du schéma de l'enquête dans les œuvres fantastiques, coprésentes ou imprégnées du support médiatique. Les crimes publiés dans les journaux inspirent les écrivains du fantastique, et sont parfois relatés par ces écrivains qui sont en même temps auteurs de romans policiers, chroniqueurs ou, plus tard, reporters : « Le journal [...] joue un rôle déterminant en diffusant et en donnant à lire à un lectorat toujours plus nombreux le produit de ces enquêtes, mais en se faisant surtout lui-même enquêteur, jusqu'à fondre sa modernité dans la pratique du reportage, avatar médiatique de la forme enquête¹¹⁰ ». Les faits divers criminels connaissent une évolution similaire : ils se focalisent de plus en plus sur l'enquête¹¹¹ et sont interprétés par les contemporains comme une spécificité du Second

109 Lermina fouille non seulement les lieux du crime, mais aussi l'intériorité de Troppmann. Son enquête sur le terrain – que l'on peut qualifier de « contre-enquête » selon Elsa de Lavergne (« Jules Lermina (1839-1915) », *Rocambole*, n° 43/44, 2008, p. 19) – est indissociable des questions qu'il soulève dans son œuvre fantastique. Par ailleurs, Lermina lance une publication spéciale, consacrée à Troppmann ; c'est aussi dans un support médiatique qu'il fait paraître la première publication des « Fous ». Ainsi, le périodique est un élément de jonction des écritures littéraires et journalistiques utilisant le schéma de l'enquête.

110 Kalifa, Dominique, « Enquête et “culture de l'enquête” au XIX^e siècle », *Romantisme*, *op. cit.*, p. 4.

111 « Dans le cas du fait divers, on passa progressivement d'une narration initialement focalisée sur le crime (son horreur, sa sauvagerie, ses détails “circonstanciés”), puis sur le procès et l'exécution, à une tout autre forme de récit, chargé de reconstituer méthodiquement faits et responsabilités. Pour toutes les relations qui parvenaient à échapper au cadre étrié de la rubrique, c'est la marche de l'enquête (enquête officielle, puis enquête “personnelle”, ponctuées de pistes, d'hypothèses, de présomptions, et plus rarement de “faits nouveaux”) qui devenait désormais le cœur du récit ». Kalifa, Dominique, « Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIX^e siècle », *Annales*, *op. cit.*, p. 1357.

Empire, caractérisant l'entrée dans l'ère médiatique¹¹² ou les dangers de la modernité (ils posent la question de la suggestion du récit criminel, reliant les croyances superstitieuses de l'imitation et le discours médical de la contamination). Le fait divers évolue vers sa forme moderne tandis que sa version « canardière » disparaît à la fin des années 1860¹¹³. L'engouement pour l'enquête vient aussi de cette évolution particulière de la presse.

Dans les récits d'enquête, le regard du criminel paraît révélateur de son intériorité¹¹⁴. « L'Œil invisible » d'Erckmann-Chatrion montre que l'enquête du héros, Christian, l'amène à s'interroger sur sa transformation en détective. Cette transformation permet de s'intéresser à ses émotions, c'est-à-dire à la manière dont il vit l'enquête et construit son déroulement, ainsi qu'à la réinvention du travail du détective sur le fond de l'évolution des genres médiatiques liés à l'enquête. L'aspect mystérieux du premier « suicide » qui survient à l'auberge en face de celle de Christian déclenche le travail de détective. Le protagoniste commence par observer Flédermausse qui ressemble à une sorcière ; le conte transforme les représentations médiatiques du regard du criminel par la juxtaposition du regard de la vieille et de Christian. Le travail d'enquête est dominé par l'activité observatrice : il suit la vieille, « l'épiant, ne la perdant pas de vue¹¹⁵ ». L'œil invisible, avant d'être celui de la criminelle qui observe tout ce qui se passe afin de piéger sa victime, est celui de son adversaire. « Tu ne soupçonneras pas cet œil invisible, cet œil qui surprend le crime au moment d'éclorre¹¹⁶ », dit Christian. Ainsi, la réinvention d'une pratique médiatique (la presse est l'œil auquel rien n'échappe) remet en question les frontières entre les rôles du coupable et de l'enquêteur, car pour punir la vieille, Christian se sert de son propre piège et enclenche la question d'identité. L'observation participe du reportage, nouveau genre médiatique qui éclot dans le dernier tiers du siècle. Le reporter-enquêteur est « un salarié du journal à l'ère de la quête d'information¹¹⁷ ». Il est prédisposé à se charger de l'enquête qui vise à proposer une lecture du monde. Voilà pourquoi le reportage amène une « mutation profonde du système informatif¹¹⁸ ». Il s'agit d'une « méthode de collecte et de traitement factuel de l'information¹¹⁹ » que reconfigure l'œuvre fantastique. Christian procède de deux manières : il interroge d'abord le marchand Toubac et passe ensuite lui-même à l'action. Le protocole du reportage valorise l'observation et la chose vue¹²⁰. L'association de la vue

112 « Tenus par les contemporains pour des formes spécifiques de leur modernité culturelle, fait divers et roman criminel sont ainsi désignés comme les deux types privilégiés de récits signalant l'entrée progressive du pays en régime "médiatique" », *ibid.*, p. 1345.

113 Voir Kalifa, Dominique, *L'encre et le sang*, *op. cit.*, p. 20.

114 « C'est plus souvent la description du regard qui tend à traduire les affects de l'accusé, son courage, ses remords, son absence de sensibilité ». Châles-Courtine, Sylvie, « La place du corps dans la médiatisation des affaires criminelles », *Sociétés & Représentations*, *op. cit.*, p. 182.

115 Erckmann-Chatrion, « L'Œil invisible, conte » [1857], in *Contes et Romans nationaux et populaires*, éd. Jean-Jacques Pauvert, tome 7, Paris, Pauvert, 1988, p. 384.

116 *Ibid.*, p. 385.

117 Pinson, Guillaume, « Le reporter fictif, 1863-1913 », *Autour de Vallès*, n° 40, 2010, p. 88.

118 Thérenty, Marie-Ève, et Pinson, Guillaume, « L'invention du reportage », *Autour de Vallès*, n° 40, 2010, p. 6.

119 Durand, Pascal, « Le reportage », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal*, *op. cit.*, p. 1014.

120 Voir Thérenty, Marie-Ève, et Pinson, Guillaume, « L'invention du reportage », *Autour de Vallès*, *op. cit.*, p. 11.

comme instrument d'enquête à une écriture dramatique est présente dans le conte : « La fenêtre en face était encore ouverte ; un bout de corde flottait à la tringle ; je n'avais pas rêvé ; j'avais bien vu le grand papillon de nuit, puis le pendu, puis la vieille !¹²¹ ». Le regard qui se déplace suggère un rapport de cause à travers le connecteur temporel. Toutefois, la vieille Flédermausse a bien fait comprendre que la vue peut aussi entraîner la mort.

Le regard est obnubilé par les habitudes de pensée dont il faut se libérer avec effort. Le greffier interprète les cadavres des victimes de Flédermausse comme le résultat d'une apoplexie foudroyante. Il voit les mêmes faits que Christian, mais préfère en tirer d'autres conclusions, apparemment moins angoissantes. Le héros lui-même risque de tomber dans le piège de la préférence pour les fausses solutions. Il souffre (« Assez ! assez ! m'écriai-je ; cela est horrible¹²² ») et est à deux doigts de ne pas s'engager dans l'enquête (« il y a des abîmes qu'on n'ose sonder du regard¹²³ »). Il cherche des excuses au comportement de Flédermausse, voulant se convaincre d'un mensonge. Trouver la vérité demande du courage : ainsi, le conte propose de sonder l'intériorité de l'enquêteur. Il insiste sur les premiers tâtonnements de Christian qui doit surmonter des obstacles intérieurs et se poser beaucoup de questions avant de parvenir à résoudre l'affaire criminelle : « Dans la solitude, tous ces événements se retracèrent à mon esprit avec une lucidité effrayante. La vieille, me dis-je, est cause de tout. Elle seule a médité ces crimes, et les a consommés ; mais par quel moyen ? A-t-elle eu recours à la ruse, ou bien à l'intervention des puissances invisibles¹²⁴ ? ». L'enquête prend la forme d'une quête étiologique, qui devient le fil rouge de l'œuvre fantastique : la cause, le pourquoi, obsède l'enquêteur. Grâce à son implication, Christian comprend qu'il est possible de mourir en raison d'une expérience bouleversante¹²⁵ : « [C]ette contagion de suicides, de meurtres, de vols à certaines époques, par des moyens déterminés ; cet entraînement *bizarre* de l'exemple, qui fait bâiller parce qu'on voit bâiller, souffrir parce qu'on voit souffrir, se tuer, parce que d'autres se tuent¹²⁶ ». Bien avant l'étude *De la contagion du suicide*, publiée par Moreau de Tours fils en 1875, le conte repense la contagion nerveuse et morale et l'imitation involontaire, déjà

121 Erckmann-Chatrion, « L'Œil invisible, conte » [1857], in *Contes et Romans nationaux et populaires, op. cit.*, p. 379-380.

122 *Ibid.*, p. 383. Le reporter se met parfois en danger, et c'est nécessaire : Marie-Ève Thérenty et Guillaume Pinson le montrent à l'exemple de Vallès dans Thérenty, Marie-Ève, et Pinson, Guillaume, « L'invention du reportage », *Autour de Vallès, op. cit.*, p. 12.

123 *Idem.*

124 *Idem.* Dans la version publiée en revue, les points de suspension sont bien plus nombreux et traduisent l'insécurité du protagoniste avec insistance. C'est précisément son tourment qui le rend apte à éclaircir le mystère : affligé par des craintes, il ressent comme les victimes l'incontrôlable envie de se pendre : « Durant plusieurs jours, ces images affreuses me poursuivirent sans trêve ; j'en perdais le sommeil ; il m'était impossible de rien faire ; le pinceau me tombait de la main, et, chose atroce à dire, je me surprénais parfois à considérer la tringle avec complaisance », *ibid.*, p. 384.

125 Le manque de sommeil et d'inspiration artistique ainsi que la présence de pensées suicidaires apparaissent aussi dans « L'Esquisse mystérieuse » : les écrivains enquêtent sur les circonstances qui mènent à la mort dans leurs œuvres fantastiques.

126 Erckmann-Chatrion, « L'Œil invisible, conte » [1857], in *Contes et Romans nationaux et populaires, op. cit.*, p. 389. Italiques dans l'original.

présents dans les journaux et le discours scientifique de l'époque. Le conte rend l'hypothèse de la contagion plausible : l'investigation fait ressortir qu'aucune des victimes n'avait de raison de se pendre. La première victime était un marchand qui ne manquait pas d'argent. Toubac, qui donne ce renseignement, suggère qu'il est peu probable qu'une personne fortunée se suicide ; c'est ainsi que la fiction « exhibe [...] les constituants à la fois anthropologiques et sociaux dont se dote chaque communauté¹²⁷ ».

Christian grandit avec sa tâche et, à mesure qu'il apprend davantage sur la psyché du criminel, il explore sa propre intériorité. Ainsi, le conte fantastique jette un regard nouveau sur les écritures journalistiques et littéraires de l'enquête. L'espace du feuilleton, où l'écriture de l'enquête est née¹²⁸, joue avec l'ambiguïté du statut du texte. L'essor des affaires criminelles dans le support médiatique contribue aussi au mélange des personnalités réelles et des figures fictionnelles. Le crime et l'enquête sont des réalités du monde moderne, appréhendées à travers les discours savants et populaires, et la réalité inspire la fiction¹²⁹. L'écriture du crime est indissociable des réalités scientifique et médiatique du Second Empire :

L'enquête apparaît dès lors comme une sorte de matrice du « récit médiatique », perdant évidemment en profondeur d'analyse ce qu'elle gagne en extension et en diffusion. Le roman policier, qui émerge par paliers et par dérivation à compter des années 1850-1860, confirme assez clairement ce phénomène. Genre neuf, qui fait de l'enquête le principe même de sa dynamique narrative, il trouve aussitôt dans le journal et le « livre industriel » des supports privilégiés et entame une croissance ininterrompue à ce jour, qui fait de lui la forme sans doute la plus caractéristique de la modernité culturelle, politique et médiatique¹³⁰.

L'enquête conçue comme structure investissant les textes journalistiques pose la question du rôle du journal dans les enquêtes fictionnelles, et celle de savoir dans quelle mesure le récit de l'enquête, qui structure les perceptions du réel, est lui-même structuré par la poétique du journal. Dès le fantastique d'orientation policière de Poe, le journal est cité dans l'intrigue où il fait avancer l'enquête parce que le détective l'utilise comme source de pistes et d'informations car il y trouve des faits divers et d'autres enquêtes ; c'est l'adjuvant de l'enquêteur¹³¹, et il s'articule à l'évolution contemporaine du concept de « signe » puisque le journal participe à l'interprétation des indices : « [L]'inclusion du journal dans la fiction au XIX^e siècle entraîne le lecteur dans l'univers opaque des signes¹³² ». À l'exemple de Gaston Leroux, Matthieu Letourneux a démontré que la « vision

127 Kalifa, Dominique, « Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIX^e siècle », *Annales, op. cit.*, p. 1352.

Dans le cas de la deuxième victime, un critère psychologique est avancé : le militaire se réjouit de se marier bientôt. Toubac laisse entendre qu'un homme avec un projet de mariage, où des sentiments sincères sont en jeu, n'a pas non plus de raison pour se suicider. Enfin, la troisième victime est étudiant et fils de pasteur. L'environnement dans lequel on grandit et vit aurait donc une influence sur la probabilité de suicide.

128 Comme le dit Dominique Kalifa, « le principe de l'enquête émerge sous sa forme « archaïque », dès les grands feuilletons criminels du milieu du siècle », *ibid.*, p. 1358.

129 Voir Lavergne, Elsa de, *La naissance du roman policier français, op. cit.*, p. 144.

130 Kalifa, Dominique, « Enquête et « culture de l'enquête » au XIX^e siècle », *Romantisme, op. cit.*, p. 18.

131 Sur le rôle du support médiatique comme source chez Poe et Conan Doyle, voir Thérenty, Marie-Ève, « Le journal dans le roman du XIX^e siècle ou l'icône renversée », in Del Lungo, Andrea, et Lyon-Caen, Boris (dirs.), *Le roman du signe, op. cit.*, p. 25.

132 *Ibid.*, p. 26.

médiatique du monde¹³³ » donne à penser l'enquête comme invitation à la réflexion sur les mécanismes herméneutiques de la littérature¹³⁴. Dès lors, les textes fantastiques, à l'interface des écritures journalistiques du crime et de l'enquête, et des sciences de la vie psychique réfléchissant à la psyché criminelle, aiguillent le lecteur vers leurs savoirs sur les processus mentaux. Le prisme médiatique appliqué au récit criminel centré sur l'enquête rapproche celui-ci d'un texte journalistique¹³⁵ ; ainsi, le périodique apparaît comme un objet capable d'activer des indices : « La mention du journal se lit donc comme un code, code évidemment décryptable aussi bien par les personnages que par le lecteur¹³⁶ ». Cette caractéristique contribue également à estomper la frontière entre le réel et la fiction puisque le lecteur part à la recherche d'informations cachées. L'enquête sur le terrain permet de penser les mécanismes actifs lors de la lecture¹³⁷ qui s'enchaînent à mesure que l'enquête fictive progresse.

La presse, outil d'enquêtes

La présence du journal signale que la littérature réfléchit à elle-même¹³⁸ ; il s'agit de comprendre comment cette posture réflexive peut être transfigurée dans les œuvres fantastiques. Dans « Conte d'Or » de Jules Lermina, les extraits fictifs du *New-York Standard* dans l'ultime livraison du texte prolongent les enquêtes menées par différents personnages pour élucider le mystère d'un trésor. Le narrateur rencontre dans la rue master Hughes, un homme étrange qui lui montre l'or qu'il cache dans une cave. Dès le départ, il se comporte comme un détective qui observe un criminel afin de le surprendre en flagrant délit. La métaphore filée de la chasse met en relief la présence du schéma populaire du justicier observant le méchant, mais l'œuvre fantastique subvertit ce schéma par les allusions au dérangement mental du narrateur-enquêteur. Le narrateur a « une involontaire tendance vers le bizarre et l'étrange ; [il] aime à [se] trouver en face du mystérieux, mais d'un *mystérieux* spécial. Fantômes, spectres ou larves [le] laissent froid. Le fantastique extra-naturel, phénoménal, miraculeux, pour mieux dire, ne [le] touche ni [l]'attire [...] ». Mais là où [il] *flaire* une anomalie, [il est] comme le chien de chasse sur la piste¹³⁹ ». Dès le moment où le narrateur prend le rôle du détective, il laisse présager le dérangement mental qui motive son

133 Letourneux, Matthieu, « L'enquête journalistique comme relation médiatique au monde dans les romans de Gaston Leroux », *Le Temps des médias*, n° 14, 2010, p. 67.

134 « Or, de la conception du récit d'enquête à la représentation du monde, la question de la fiction se pense, chez Gaston Leroux, très largement à travers des procédés et des usages issus de l'univers du journal, mettant en évidence l'incidence de ce support et des pratiques qui lui sont associées sur les autres formes littéraires », *ibid.*, p. 62.

135 Pour la lecture du récit criminel comme écriture journalistique, voir *ibid.*, p. 70.

136 Thérenty, Marie-Ève, « Le journal dans le roman du XIX^e siècle ou l'icône renversée », in Del Lungo, Andrea, et Lyon-Caen, Boris (dirs.), *Le Roman du signe, op. cit.*, p. 27.

137 Voir *ibid.*, p. 31.

138 Voir *ibid.*, p. 33.

139 Lermina, Jules « Conte d'Or », *Le Gaulois*, 26 mai 1870, p. 2. Italiques dans l'original.

investissement dans une enquête ; il paraît aussi s'exprimer sur la littérature fantastique dont il identifie l'orientation psychologique qu'il lie à sa conduite. L'œuvre articule la folie et le lexique de la chasse renvoyant à l'enquête¹⁴⁰, préparant ainsi l'insertion du journal.

Dans la cave secrète, le narrateur perd la tête face à l'or, et des événements bizarres se produisent. Ce n'est qu'au milieu du conte que le lecteur apprend que l'on se trouve au milieu d'une enquête judiciaire, et que le récit du narrateur est en réalité un témoignage livré en justice. Les circonstances du meurtre, s'il y en a eu un, semblent renvoyer à une perception problématique de l'identité. Le narrateur tient soudainement un poignard dans sa main (« – Et dans l'or, criait-il, il y a LE CRIME ! Je ne sais comment cela se fit, mais à ce moment quelque chose se plaça dans ma main ; c'était un poignard à lame aiguë, tranchante, acérée¹⁴¹... ») ; la présence de Hugues s'efface partiellement puisque le texte ne dit pas que c'est lui qui lui donne l'arme. Le narrateur, qui ressemble de plus en plus à Hugues depuis leur première rencontre, se fond lentement avec l'autre :

– Si tu le veux, disait-il (et en vérité je ne sais comment ces mots parvenaient à mes oreilles), si tu le veux, tout cela est à toi, à toi seul... Nul ne connaît l'existence de ces trésors... Qu'est-ce que master Hughes ? Un vieillard dont nul ne soupçonne la richesse, une sorte de mendiant qu'on voit de temps à autre rôdant dans les rues... S'il disparaissait, personne n'y prendrait garde... Tu es seul avec lui. Il est vieux, il est faible, il est désarmé... et... *si je faisais cela* (il parlait comme si c'eût été moi-même), seul je saurais où puiser à pleines mains dans ces richesses folles¹⁴².

Hugues paraît s'infiltrer dans la conscience du narrateur : il contrôle celui qu'il possède comme un vampire tout en étant possédé par l'amour démesuré de l'or. Sournoisement, il abolit le contrôle du héros sur lui-même ; par son pouvoir invasif et usurpateur, il met au jour le problème identitaire du narrateur, dévoré par un autre lui-même. Le crime semble lui avoir été suggéré par la victime ; Hugues étant comme l'alter ego du héros, le tuer revient à tuer une part du moi. Selon le narrateur, Hugues essaie de le convaincre de le tuer en pesant le pour et le contre.

Devant le jury, l'avocat accuse le narrateur d'être fou¹⁴³ ; il disqualifie le récit de son mandant (« – Messieurs du jury ; dit alors l'avocat se levant droit et majestueux sur son banc, vous

140 Après avoir invité Hugues à boire un verre, le narrateur regrette instantanément son idée sans toutefois pouvoir se désister : « Mais il était trop tard de reculer. J'avais *donné de la voix*, le gibier était levé. Il fallait chasser quand même », *idem*. Italiques dans l'original. Au café, il se donne un air savant, mais son caractère obsessionnel se manifeste lorsqu'il scrute les yeux de Hugues : « Ce sont surtout ses yeux qui m'étonnent. Voyons. Je les examine avec soin, tenant les miens fixés sur eux, sans souci de mon impolitesse », *idem*. Le narrateur consent ensuite à découvrir comment diriger l'ivresse suscitée par une substance encore inconnue. Quand Hugues disparaît, le narrateur le suit : « Il se leva subitement et disparut en un clin d'œil. Je m'élançai à sa poursuite », *ibid.*, p. 3. Néanmoins, la rapidité avec laquelle Hugues disparaît fait de lui un être d'exception, ce qui situe ce personnage au carrefour des anomalies qui intéressent le narrateur, et du fantastique psychologique où les figures légendaires, comme le diable auquel Hugues ressemble par son ricanement, pensent le psychisme.

141 *Ibid.*, 30 mai 1870, p. 2.

142 *Idem*. Italiques dans l'original.

143 « Voyez cette tête, voyez ces yeux, voyez ce front... stupidité, crétinisme, idiotie, absence d'idées, de pensées, de raisonnements... cet homme n'a pas la moindre bosse intelligente... c'est un être raté, manqué, disgracié... C'est une erreur de la nature, une monstruosité, un *portentum*, une aberration physique, une déviation morale... c'est un homme est un idiot, une brute, et pour dire toute ma pensée, un *fou... !* », *ibid.*, 1^{er} juin 1870, p. 2. Italiques dans l'original. L'avocat accumule les diagnostics : ce procédé destiné à rabaisser le narrateur le rend quasi supérieur à l'avocat dont la tirade – un pot-pourri d'idées savantes, populaires et entre les deux cultures – paraît appeler la vengeance, et ainsi introduire les extraits du journal.

avez entendu l'étrange récit de l'accusé. Permettez-moi aussi brièvement que possible de faire ressortir les contradictions, les invraisemblances, disons-le même, les impossibilités sans nombre accumulées par l'homme que vous avez devant vous¹⁴⁴ ». Sa volubilité est censée prouver ses qualités de détective qui démasque le menteur et restitue la vérité des faits : « Que s'est-il donc passé. Un soir à dix heures, passant dans Broadway, devant le magasin de MM. Philipps and C°, deux policemen aperçoivent contre la base même de la boutique, un groupe étrange. Ce groupe est composé de deux personnes. L'une de ces deux personnes est – si j'ose employer cette forme bizarre – un cadavre lacéré de coups de poignard, l'autre est l'homme que voici, vivant, très vivant¹⁴⁵ ». L'assurance dans ses mots et l'éclairage du crime, apporté par étapes, mettent l'avocat dans une position supérieure grâce à ses procédés rhétoriques. Prise de parole codifiée¹⁴⁶, le discours de l'avocat est toutefois miné par la confusion des signes de ses capacités déductives et d'une véhémence traduisant une obsession : « Et, EN EFFET, je vais prouver que les affirmations de l'accusé, sauf le point spécial de l'acte en lui-même, sont fausses, mensongères, et de nul effet¹⁴⁷ ». Le connecteur logique en petites capitales n'introduit pas une découverte liée au crime, mais annonce la démonstration de la folie du narrateur. La répétition du terme « effet » semble renfermer la phrase sur elle-même. Par ces décalages, le texte repense la figure de l'enquêteur en explorant sa psyché à travers la matrice médiatique.

L'avocat est convaincu de l'existence de l'or et de la culpabilité du narrateur : « – Vous n'êtes pas plus fou que moi : vous êtes un *businesslike gentleman*, un homme d'affaires, et il s'agit de terminer nos petits arrangements¹⁴⁸ ». Lui aussi fait un travail de détective et cherche à tirer du profit de ses déductions. C'est après cette scène que deux articles de presse viennent clore le récit : le premier relate la mort tragique de l'avocat en excluant le suicide ; le second informe les lecteurs de la fuite d'un aliéné dangereux de son asile. Le style adopté pour les deux extraits évoque les faits divers ; la séparation des extraits par un astérisme, fréquemment utilisé dans *Le Gaulois* pour signaler l'introduction d'un nouvel aspect à l'intérieur d'une rubrique. Il structure les informations et propose de les articuler pour créer des liens porteurs d'une signification nouvelle. Dans le récit, l'astérisme suggère que les extraits se suivent immédiatement et proviennent du même périodique :

XVI

EXTRAITS DU NEW-YORK STANDARD

Effroyable accident. – Mort de John Abraham Wilkins, le grand avocat, la lumière du barreau

144 *Ibid.*, 31 mai 1870, p. 2.

145 *Idem.* On reproduit l'écriture de « C° » de l'original.

146 On consultera notamment Saminadayar-Perrin, Corinne, « Presse, rhétorique, éloquence (1830-1870) », in Thérénty, Marie-Ève, et Vaillant, Alain (dirs.), *Presse et plumes. Littérature et rhétorique au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Culture-médias. Études de presse », 2004, ainsi que « Avatars journalistiques de l'éloquence publique », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal, op. cit.*

147 Lermina, Jules « Conte d'Or », *Le Gaulois*, 31 mai 1870, p. 2.

148 *Ibid.*, 1^{er} juin 1870, p. 3. Italiques dans l'original. L'expression « pas plus fou que moi » est ambivalente ; elle peut être lue comme la négation d'un superlatif, ce qui permet de lire la flatterie condescendante de l'avocat comme la confirmation de la lucidité du narrateur, que le dernier extrait de journal semble confirmer.

[...]

Le corps ne porte aucune trace de violence, et rien ne lui a été dérobé. Il est donc évident que ce décès prématuré et si regrettable est le résultat d'un accident. [...] Combien faudra-t-il d'accidents de même nature pour que nous obtenions l'établissement d'un garde-fou en ce point dangereux ?



FUITE D'UN ALIÉNÉ

[...]

Les recherches les plus actives ont été faites, mais sans résultat. Un témoin affirme cependant l'avoir vu s'embarquer pour le continent, il y a deux jours, sur le paquebot « le Washington ». Détail assez curieux, et qui fait douter de l'exactitude de ce renseignement, le passager dont il s'agit, et qui est inscrit au nom de Peter Wealthy, a frété à lui seul le tiers de la capacité totale du bâtiment. Il est évident que notre aliéné, qui ne possédait rien en propre, n'eut pas pu faire charger à son compte une aussi énorme quantité de bagages. Ainsi tombe l'hypothèse indiquée¹⁴⁹.

Presque tous les personnages du récit fantastique sont anonymes. L'auteur lui-même camoufle sa véritable identité par le pseudonyme de William Cobb ; la mystification accompagnant la publication des « Fous », qui faisait passer le récit pour un manuscrit de Poe, est développée dans ce récit de façon à ce que le pseudonyme crée un lien intertextuel avec l'œuvre de l'auteur américain¹⁵⁰ au travers de l'enquête. Le mystère de l'identité de Cobb participe activement à l'aspect énigmatique des extraits de journal parce que la signature du récit fantastique suit immédiatement la fin du second extrait. Ainsi William Cobb est à la fois l'auteur du récit, et le journaliste ayant rédigé les faits divers. Lermina superpose la matrice médiatique et les enquêtes dans la fiction par sa supercherie. Par ailleurs, l'indication du chapitre précède ce qui pourrait être le titre d'une rubrique journalistique, mais cette indication inscrit les extraits dans le fantastique. Le journal fictif modifie les données de l'enquête pour induire des connaissances sur le fonctionnement de la psyché.

Le récit ne révèle pas le nom du narrateur. Le dernier extrait du journal suggère que le fou pourrait avoir adopté le nom de Peter Wealthy ; ce nom maintient le doute sur l'identité du narrateur et sa santé mentale parce que le prénom est très commun tandis que le patronyme fonctionne comme un indice du fait que le narrateur s'est échappé avec l'or de master Hugues. Les deux extraits du journal se ressemblent : quelque chose doit être fait et n'a pas encore été fait, à savoir installer un garde-fou, et retrouver le fou. Ils introduisent un nouveau point de vue sur l'intériorité des personnages (par exemple, l'avocat est considéré comme une star alors que le récit a souligné son hypocrisie). Aucun des faits divers n'est rassurant ; même le premier, qui ne trouve rien de suspect dans le décès de l'avocat, souligne qu'un problème continue à exister. Le lecteur sait que les extraits doivent signifier quelque chose ; il s'évertue donc à trouver des rapports non seulement entre les faits divers, mais entre le journal et la fiction. Insérés dans le fantastique, les extraits créent

149 *Idem*. Italiques dans l'original. Voir Fig. 34 pour le dessin de Lambert et Fig. 35 pour les extraits de journal.

150 L'or, matériau mythique et élément suprême dans l'alchimie, évoque les mythes de l'Eldorado où l'or coule en abondance ; « Eldorado » est aussi le titre d'un poème de Poe qui raconte comment l'Eldorado se dérobe toujours et n'est jamais trouvé par ceux qui le cherchent.

des significations par leur mise en relation qui n'aboutit pas à la somme de leurs informations, mais à des connaissances nouvelles. Le récit déploie ses pistes de réflexion sur la psyché à travers le support médiatique ; les extraits se fondent sur les enquêtes du narrateur et des représentants de la justice mais leur enquête change de perspective : le lecteur devient enquêteur et découvre que le journal fait apparaître les facettes de l'identité humaine sous un jour nouveau.

9.3 Les compétences du fantastique

Le sens dans les liens

Les liens entre les indices, et les relations entre les personnages, posent la question de leur rapport à d'autres réseaux. L'interrogation sur les rapports interpersonnels, avec leurs configurations propres au Second Empire, prolonge la réflexion sur la structuration du monde par des liens complexes ; elle ouvre la voie au questionnement ontologique et à l'exploration de l'intériorité.

La problématisation des échanges interpersonnels apparaît comme un outil de conceptualisation. Elle permet de comprendre la manière dont les écrivains du fantastique conçoivent le fonctionnement de leurs textes en matière d'appréhension de l'intériorité humaine. Les relations interpersonnelles peuvent de ce fait être vues comme l'expression des idées que se font les écrivains des pouvoirs du fantastique, de sa dimension épistémologique ainsi que de sa capacité à penser les processus mentaux. L'intérêt pour la transmission et les connexions neuronales pour traquer le cheminement de la pensée résonne avec un monde relié en réseaux et organisé en groupes qui échangent, marquant le quotidien des contemporains par des nouvelles liaisons et interactions de différentes natures. Sous le Second Empire, c'est au café où les informations circulent et les œuvres journalistiques et littéraires voient le jour, et où convergent la vie privée et la vie professionnelle¹⁵¹. « Le Reflet de la conscience » de Claude Vignon met en scène un café de province richement décoré, selon la mode sous le Second Empire¹⁵². Le conte reconfigure ce lieu de rencontre lié aux journaux et aux échanges entre les individus : les dynamiques entre les clients et les spécificités du café (en termes de situation géographique et de décoration intérieure) s'enchevêtrent au dérangement mental du protagoniste Manoquet.

Le Café de la Mairie est l'échiquier de manipulations et de conflits. C'est le lieu où se pensent les manifestations et les conséquences psychiques du crime commis par le héros. Comme il apparaît au début et à la fin du conte, il semble encadrer l'intrigue, ce qui permet de saisir sa

151 Voir Thérénty, Marie-Ève, « Les “boutiques d'esprit” : sociabilités journalistiques et production littéraire (1830-1870) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, vol. 110, 2010, p. 590.

152 Henry-Melchior de Langle analyse le faste dans les cafés sous le Second Empire dans *Le petit monde des cafés et débits parisiens au XIX^e siècle. Évolution de la sociabilité citadine*, Paris, PUF, coll. « Histoires », 1990, p. 58.

fonction structurante. Il s'agit du « principal café d'une petite ville du midi de la France¹⁵³ », description à l'apparence anodine qui contient néanmoins deux détails importants. Premièrement, la situation géographique décalée par rapport aux prestigieux cafés parisiens dont parlent les journaux est soulignée par son intérieur, « éclairé au gaz et tapissé de glaces, à l'instar de Paris¹⁵⁴ ». Le somptueux café fait tache dans la petite ville sans nom, et son décor moderne, renvoyant à la capitale, rend ce lieu hybride. Il a une identité qui n'est pas la sienne, se trouve à un endroit où il ne devrait pas être, et pose donc problème par sa présence. Ces caractéristiques prennent tout leur sens en entrant en écho avec le dérangement mental de Manoquet lorsque celui-ci entre dans la maison de Mornaix, se prend pour sa victime et accuse son assassin qui n'est autre que lui-même. Deuxièmement, ce café est le « principal café », mais pas le seul, ce qui donne à penser que les personnages qui le fréquentent l'ont choisi consciemment. La pompe de ce lieu luxueux donne à penser que le café a une fonction représentative, permettant aux clients de se mettre en scène. C'est ce que confirme le narrateur selon qui ce café est « un des plus brillants de la province, et l'une des gloires municipales de la ville d'A***¹⁵⁵ ». Les habitants peuvent s'enorgueillir de posséder un tel café, car il témoigne de leur aisance : l'exubérance du lieu exprime la richesse de ceux qui s'y réunissent. Or, c'est parce que Manoquet confirme ce rapport de correspondance que le meurtre du vieux Mornaix paraît particulièrement condamnable moralement, intensifiant le tourment intérieur du protagoniste, qui éclate dans la dernière scène au café. Le café est un lieu de spectacle, de dépravation et d'aliénation¹⁵⁶.

L'avocat Vanvré, qui joue aux dominos avec l'adjoint Hannequin, se sert du cadre du café pour mettre en œuvre les gestes de l'enquête, comme l'observation, la déduction et la discussion avec les individus susceptibles de posséder des informations sur l'affaire criminelle. Vanvré ne pourrait pas déployer sa stratégie pour piéger Manoquet, reposant sur les insinuations et les accusations à peine voilées, si le café n'était pas un lieu de discussion, et s'il n'était pas décoré à la mode du Second Empire. Le narrateur dit : « Mais, il n'était que huit heures et demie, et Vanvré devait le posséder jusqu'à dix heures au café¹⁵⁷ ». La métaphore de la possession, qui rapproche le personnage d'une figure maléfique et surnaturelle, souligne que le cadre du café parvient à faire ressortir les mécanismes psychiques des personnages. L'avocat n'est pas intéressé par un véritable échange avec l'adjoint au sujet de Manoquet, car il ne tient qu'à le convaincre de son opinion sur les événements. Vanvré s'attarde au café et laisse gagner Hannequin aux dominos afin de le mettre dans une disposition favorable pour prouver que Manoquet est l'assassin que l'on cherche :

Ce fut donc avec une sage lenteur que Vanvré savoura son café après la première partie de dominos.

153 Vignon, Claude, « Le Reflet de la conscience », in *Minuit !! Récits de la veillée*, Paris, Amyot, 1856, p. 213.

154 *Ibid.*, p. 214.

155 *Idem.*

156 Voir Langle, Henry-Melchior de, *Le petit monde des cafés et débits parisiens*, *op. cit.*, p. 262 sqq.

157 Vignon, Claude, « Le Reflet de la conscience », in *Minuit !! Récits de la veillée*, *op. cit.*, p. 214.

À chaque gorgée, il faisait claquer sa langue avec la douce satisfaction de l'homme qui digère en caressant son dada favori, et sûr de son effet. L'adjoint, non moins enfoncé dans les jouissances de la gastronomie, jetait un coup d'œil circulaire autour de lui et contemplait les consommateurs du Café de la Mairie ; c'étaient tous des gens bien famés dans le canton, ayant des rentes ou de beaux biens au soleil, comme il convenait aux clients de cet établissement modèle dont les opinions juste-milieu étaient bien connues. Il supputait, sur le visage de chaque habitué, le présent et l'avenir de sa fortune, songeait aux alliances possibles ou probables des familles, aux dots des filles, aux héritages des fils, et dressait pour la centième fois le bilan du canton¹⁵⁸.

L'adjoint crée de nouveaux rapports et de nouvelles relations entre les clients du café et leurs familles ; comme c'est un « établissement modèle », il est censé servir d'exemple, c'est-à-dire afficher une certaine identité et provoquer un certain effet. Ainsi se crée un groupe de clients venant régulièrement ; toutefois, le comportement qu'affiche Manoquet au café nuance cette idée d'un groupe homogène. Les réflexions de l'adjoint soulignent que les clients viennent pour analyser les autres et en tirer quelques avantages pour eux-mêmes : c'est précisément ce que l'on observe dans la conduite de Vanvré. L'avocat ne cesse d'aborder le sujet de la situation financière de Manoquet, qui n'aurait pas dû être suffisante pour acquérir les Barbettes. Par conséquent, la simultanéité de l'achat du terrain et du meurtre de Mornaix le rend digne de suspicion. Bien qu'il se borne à des allusions, l'adjoint se montre conscient du fait que le café est un lieu public où naissent et se propagent les rumeurs : « Et puis, ajouta plus bas l'adjoint en lançant un regard autour de la salle, et puis, les murs ont des oreilles, monsieur Vanvré¹⁵⁹ ! ». Au café, les informations sont mises en circulation ; avec les dynamiques d'échange propres à ce lieu, il est possible de réinventer l'identité d'un individu. Dès lors, le café fournit un cadre qui se prête à l'exploration de la psyché des personnages principaux.

Vanvré interroge l'adjoint sur l'avancée de l'enquête relative à l'affaire criminelle. Hannequin paraît bien informé et partage son savoir avec l'avocat, qui paraît avoir posé la question pour faire trébucher Hannequin sur les incohérences dans les finances de Manoquet. En plus d'être un lieu d'information, le café est l'endroit des sombres machinations, alors que l'assassinat a eu lieu loin du café. Ce paradoxe invite à approfondir la conduite de Vanvré qui s'appuie sur le café pour apprendre davantage sur l'intériorité de Manoquet tout en révélant ses propres mécanismes psychiques. « – Allons donc ! Est-ce que le Café de la Mairie vous fait peur ? demanda Vanvré en riant des efforts sincères de Manoquet pour s'en aller¹⁶⁰ ». Tout se passe comme si Vanvré savait qu'au café, Manoquet allait lui fournir des indices de sa culpabilité. Il se doute que ce n'est pas le café en soi, mais le contact avec autrui, que Manoquet essaie d'éviter pour ne pas se trahir. Vanvré donne à voir son hypocrisie à travers ses mots doucereux, ainsi que son plaisir sadique de torturer Manoquet, alors qu'il est déjà entièrement convaincu de sa culpabilité. Chaque détail de la conduite de Manoquet semble le confirmer. Les indices de son trouble intérieur sont exprimés à travers le

158 *Ibid.*, p. 214-215.

159 *Ibid.*, p. 216.

160 *Ibid.*, p. 220.

décor intérieur du café. Manoquet « regardait les veines du marbre gris de la table avec une attention soutenue¹⁶¹ » ; le mobilier renvoie à l'état d'âme de Manoquet puisque les veines font penser aux vaisseaux sanguins qui ressortent en raison de sa tension. Il devient « rouge à croire qu'il allait tomber d'apoplexie¹⁶² », ce qui anticipe sa mort au café à la toute fin du conte, que les médecins expliquent par une attaque d'apoplexie foudroyante. Manoquet est conscient qu'ils se trouvent dans une salle avec d'autres individus, ce qui renforce les symptômes de la folie. En l'acculant pour découvrir la vérité, Vanvré contribue lui aussi à la manifestation du dérangement mental, jusqu'à ce que la situation devienne intenable pour Manoquet : « Tout à coup il jeta le verre dans la glace qui était en face de lui et la fit voler en éclats. Les consommateurs attardés qui restaient dans le café levèrent la tête avec une exclamation d'étonnement ; la dame du comptoir se précipita vers la table des quatre joueurs, et les trois partenaires s'élançèrent au-devant de Manoquet¹⁶³ ». Jeter son verre dans le verre signifie utiliser un objet appartenant au café pour détruire un autre objet caractéristique et distinctif de ce café en particulier. De cette manière, le texte raconte l'autodestruction du héros. Le narrateur décrit la réaction des clients du café, notamment le mouvement qui traduit leur agitation. Après avoir attiré l'attention sur la présence d'autres personnages, le narrateur remarque : « On pense bien que cet étrange accès donna lieu à mille commentaires¹⁶⁴ ». L'hyperbole traduit l'emballement des rumeurs, qui peut mener à un emballement médiatique. Par ailleurs, lorsque la discussion de Vanvré et Hannequin porte sur l'avancée de l'enquête judiciaire, Hannequin emploie un lexique spécialisé qui apparaît aussi dans les périodiques et les genres journalistiques liées au crime¹⁶⁵.

Manoquet retourne au café le lendemain de son accès :

Il était seul, il faisait nuit, et il y avait deux mois, jour pour jour, heure pour heure, qu'il avait quitté sa maison par une porte dérobée pour aller porter ses mauvaises pensées dans la campagne. Sans bruit, mais machinalement et comme mu par un ressort, il s'habilla, sortit par une fenêtre, gagna le jardin, la porte, puis la rue. Au moment où dix heures sonnaient il entra au Café de la Mairie. Toute la ville semblait s'être donné rendez-vous au milieu des débris de la veille. Chaque société, réunie en groupe, oubliait l'heure, entraînée par la chaleur de la discussion. Gaujac le maire, Hannequin, Vanvré et le médecin, formaient le plus animé de ces groupes. À la vue de Manoquet, tous poussèrent un cri d'étonnement et se reculèrent¹⁶⁶.

Les circonstances lors de la soirée fatale, et celles de cette sortie nocturne, se ressemblent. La solitude, le silence et la transformation du héros en automate¹⁶⁷ font comprendre que Manoquet se retrouve dans un état d'esprit similaire. Il paraît répéter les gestes ayant précédé le crime ;

161 *Ibid.*, p. 221.

162 *Ibid.*, p. 222.

163 *Ibid.*, p. 223.

164 *Ibid.*, p. 224.

165 « L'ordonnance de non-lieu a été rendue hier..... l'alibi est clair et net..... c'est incompréhensible ! », *ibid.*, p. 219. La ponctuation originale est fidèlement reproduite.

166 *Ibid.*, p. 261-262.

167 « Que se passa-t-il dans le cerveau du criminel [...] ? Quels ressorts achevèrent de se détendre, quelles cordes de se rompre ? », *ibid.*, p. 261. Italiques ajoutées.

toutefois, le texte introduit des différences afin de préparer l'inversion des identités entre le criminel et sa victime. Manoquet ne va pas au bord de la ville, peu fréquenté, où habitait Mornaix. Il marche dans la rue au lieu de rôder sur des petits chemins. Il n'hésite plus à entrer au café (et ce, à la même heure que la veille) : ainsi, avec l'apparition de ce lieu de sociabilité, le déchirement identitaire du protagoniste ressort. Aucune réincarnation n'a eu lieu ; le conte esquisse l'évolution et ses conséquences du rapprochement du héros et de Mornaix, et l'identification de Manoquet à sa victime comme moyen de mettre fin à des situations de tension, comme celle vécue au café. Le conte insiste sur la présence de groupes et leurs discussions, ainsi que sur leurs émotions. Il singularise un groupe en particulier, constitué de personnages que le lecteur connaît. Un mouvement de rétrécissement, vers l'individualisation des figures, se dégage. Les sociétés organisent l'espace du café et sont liées par le sujet commun qui les intéresse. Le comportement des personnages au café laisse entrevoir la même dynamique entre ressemblance (tous ont la même réaction à l'arrivée de Manoquet) et différence (ils sont séparés en groupes) que celle qui se manifeste en Manoquet, qui est toujours lui-même mais se prend pour un autre. Il a besoin d'un public pour s'accuser, car la stratégie de protection, déployée par son psychisme et consistant à soulager sa conscience par une confession, se fonde sur la présence d'une audience. Le café, lieu où il a été accusé et où il s'est trahi, offre la possibilité de faire un grand effet et de s'approprier ce lieu pour retourner la situation.

Le schéma de l'enquête, combiné à l'intérêt pour les lieux de sociabilité et les dynamiques entre les individus, fait ressortir l'importance des liens pour la compréhension de l'intériorité. Dans les œuvres fantastiques, le sens est dans les liens ; les modèles du psychisme émergent à travers les liens tissés entre les discours et les pratiques. Mettre en lien implique aussi mettre en situation : les textes font dialoguer une conscience et les spécificités des années 1850 et 1860 pour montrer comment évoluent les états d'âme de l'homme.

Le fantastique, mode d'exercice de l'imaginaire

La littérature fantastique prend en compte les particularités de l'actualité scientifique et culturelle. Elle garde la trace des préoccupations du moment et des dynamiques de la société. Toutefois, elle se réapproprie ses emprunts : en introduisant des décalages discrets, elle est capable de lancer un défi aux sciences de la vie psychique. Les œuvres proposent un grand nombre de modèles alternatifs des mécanismes psychiques. La littérature fantastique gagne donc à être considérée comme lieu d'invention autant et plus que de recyclage.

Les textes fantastiques émergent comme un acte artistique en mesure de problématiser les angoisses identitaires des contemporains. Ils proposent des moyens d'exorciser ces angoisses, fondés sur un mode spécifique d'exercice de l'imaginaire. La littérature fantastique est proche de la

littérature policière en train de se cristalliser ; le fantastique est une modalité essentielle du récit à énigmes, d'où les parallèles avec cette écriture qui s'enchevêtre aux faits divers criminels et au schéma de l'enquête. Dès lors, l'écrivain du fantastique manifeste un sens de l'observation et de la création de liens logiques. Les œuvres inventent des expressions novatrices des mécanismes intérieurs, d'une part en réinventant les liens entre les cultures savantes et populaires, et d'autre part en mettant l'accent sur l'évolution de la psyché humaine en fonction des rapports interpersonnels et des rencontres confrontant l'individu à autrui et à lui-même. La littérature fantastique conserve en quelque sorte des liens existant entre les pratiques et les discours savants et populaires sous le Second Empire, mais elle est aussi créatrice de liens nouveaux entre les cultures, ainsi qu'entre les individus et les enjeux de la réalité. Ainsi se manifeste la capacité de création de la littérature fantastique.

Le conte « La Vaccine » d'Ernest X. (Édouard Laboulaye) se situe consciemment à la frontière des cultures savantes et populaires, et fait de cette position le moteur d'une intrigue posant une question ontologique. Il raconte l'histoire du médecin Bréau qui vaccine son ami, le narrateur Ernest. Celui-ci a une cousine, Lolo, qu'il ne trouve pas particulièrement attractive. Toutefois, après le vaccin, Ernest découvre soudainement le charme de la jeune femme, et tombe amoureux. Le médecin, également amoureux de Lolo, a toutefois été refusé. Voilà pourquoi le vaccin injecté à Ernest, présenté comme une découverte scientifique, est d'une nature tout à fait fantastique : il contient un prélèvement pris du bras de Lolo, ce qui explique apparemment l'amour d'Ernest. Néanmoins, Bréau prétend avoir vacciné aussi six autres jeunes gens. Avant les découvertes de Louis Pasteur, mais au moment où les découvertes d'Édouard Jenner font encore débat, ce conte se saisit des recherches médicales en cours et leur donne une direction intéressante. La découverte de Bréau semble attester la possibilité de provoquer scientifiquement la passion amoureuse. L'enjeu de la création, et ses conséquences mettant en jeu les relations interhumaines (Ernest doit vraisemblablement faire face à des rivaux) ainsi que le rapport de soi à soi (depuis le jour que le protagoniste porte littéralement en lui une part de Lolo, tous les aspects de sa vie changent) interagissent avec la presse. Le conte de Laboulaye paraît tout d'abord dans *Lyon médical*, le 2 janvier 1870. Toutefois, de nombreuses republications paraissent entre autres dans le *Journal des débats* (le 4 mars 1870) et dans le *Courrier de Bayonne* (du 13 au 17 avril 1870), toujours au feuilleton. Surtout dans le premier support, le conte fantastique introduit le doute sur son statut, se faisant passer pour une étude scientifique dès le titre. C'est précisément cette confusion qui est exploitée dans l'œuvre pour réfléchir à la façon dont le progrès médical redéfinit l'être humain.

Néanmoins, la littérature fantastique n'est ni objective ni scientifique. Les références aux sciences subissent un traitement fictionnel ; elles sont repensées, réinventées, ou mises à distance par la moquerie. Provoquer le rire et utiliser les ressorts du comique peut être un moyen de

reconsidérer une explication scientifique, comme on le voit dans « La Vaccine » : le narrateur consulte un ouvrage hautement savant sur la vaccine et ses dangers, raillé dès le nom de son auteur, Pamphilius von Gegenbach ; le prénom évoque le pamphlet, qui n'est pas un texte scientifique, tandis que le patronyme rend manifeste l'esprit anticonformiste et violent du personnage, le préfixe « *gegen-* » en allemand signifiant « contre », « contraire ». L'auteur va à contre-courant des recherches médicales (« *Bach* » : « ruisseau », « courant d'eau »). De cette manière, le fantastique peut être annoncé, et le mystère introduit ; le texte ouvre alors sur les angoisses existentielles de l'homme, et fait du rire le catalyseur de la pensée des mécanismes de la psyché.

Le Second Empire voit l'essor de la presse légère, qui se gausse du ridicule de la société¹⁶⁸. La boisson et la blague font partie des sociabilités journalistiques ; dans les années 1850 et 1860, la connivence journalistique se manifeste par le rire en plus des échanges à l'écrit et à l'oral¹⁶⁹. Le journaliste est un « blagueur itinérant¹⁷⁰ » ; les écrivains du fantastique, qui sont souvent aussi des journalistes, côtoient et fréquentent les mêmes lieux de sociabilité. La tonalité comique apparaît déjà chez Edgar Allan Poe. Elle s'inspire de l'humour dans les romans gothiques, qui renvoie aux cultures populaires¹⁷¹. Poe réinvente les conventions de la littérature gothique, provoquant à la fois le rire et la désorientation des lecteurs¹⁷². Deux volets du comique se dégagent : d'une part, il est lié à une désinvolture qui résonne avec les spécificités des sociabilités artistiques françaises de la seconde moitié du siècle. D'autre part, il renvoie à des angoisses qu'il s'évertue à exorciser. Les deux volets sont liés, mais ne se subsument pas parfaitement puisque les hantises ne peuvent être éloignées que partiellement. Ce qui persiste est une sorte de douleur comique¹⁷³ qui brouille les frontières entre la peur et le rire¹⁷⁴. À travers le comique, l'œuvre fantastique contribue à l'installation d'une ambiance singulière qui exclut les visions simplistes du monde. Elle révèle que l'une de ses compétences est de remettre en question les évidences : grâce au rire, le lecteur est invité à être attentif aux détails. En ce qui concerne les cultures savantes et populaires, cela revient à se demander comment elles parviennent à imaginer l'intériorité en remettant en question les classifications, pour envisager différemment les relations entre la santé et la maladie mentales. La coprésence du comique et du sérieux dans les textes fantastiques fonctionne comme une stratégie

168 Voir Charle, Christophe, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2004, p. 106.

169 Voir Thérenty, Marie-Eve, « Les “boutiques d'esprit” : sociabilités journalistiques et production littéraire (1830-1870) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, op. cit., p. 590.

170 *Ibid.*, p. 595.

171 Sur l'humour en tant que vestige des gothic novels et indice de la présence des cultures populaires, on lira Fisher, Benjamin F., « Poe and the Gothic tradition », in Hayes, Kevin J. (éd.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge, University Press, 2002, p. 76.

172 Royot, Daniel, « Poe's humor », in *ibid.*, p. 68.

173 *Idem.*

174 Ce brouillage évoque également le carnaval, comme le rappelle Tony Magistrale (*Student Companion to Edgar Allan Poe*, Londres, Greenwood Press, coll. « Student companion to classic writers », 2001, p. 22).

mettant en relief l'ambiguïté du réel. Le rire est exploité comme un « état psychique¹⁷⁵ ». C'est un mode de réflexion qui entre en résonance avec le support médiatique concernant l'humour dans le journal et le rire des sociabilités littéraires et journalistiques, ainsi qu'avec les recherches savantes. « Le Violon de faïence » de Champfleury fait allusion à un élément de savoir aliéniste précis. Avant la fin heureuse (Dalègre épouse sa cousine, et le couple a des enfants), un personnage aborde la passion monomaniaque de Dalègre par un calembour : « Quoique Dalègre eût renoncé, depuis près de cinq ans, au monde et aux plaisirs de la société, les gens de la ville le plainquirent vivement, à l'exception toutefois de l'avocat Balandrau, qui, ne sachant pas résister au plaisir de faire une plaisanterie, lança le soir au café un mot sur l'accident : – Dalègre, dit, il, est tombé en *défaïence*. Les gens d'esprit n'ont aucune pitié¹⁷⁶ ! ». En partant de ce jeu de mots, l'œuvre peint les dynamiques de la sociabilité des habitants de Nevers en remettant en question les classifications médicales.

Dalègre ne mène pas une vie de solitude, mais privilégie les interactions avec sa famille. Renoncer au monde signifie se couper de fréquentations qui lui ont été fatales. Le monde n'est pas seulement pris dans le sens de « haute société, la société des gens qui aiment luxe et divertissements¹⁷⁷ », mais aussi aussi dans celui d'« [e]nsemble complexe et important considéré par exagération comme une réduction de l'univers¹⁷⁸ ». Ce n'est pas Dalègre qui a le plus de mal à se couper du passé, mais les habitants de la ville, car son aventure fait toujours l'objet de discussions. La vivacité avec laquelle les Nivernais plaignent Dalègre s'oppose au laps de temps important qui sépare les événements du présent. Leur sincérité est ainsi remise en question, ce qui donne à penser que plaindre Dalègre implique de se moquer de lui. Les jacasseries apparaissent comme un plaisir mondain et soulignent que la société valorise l'argent et les signes extérieurs de richesse. La plaisanterie de Balandrau procure du plaisir à celui qui la fait parce qu'il y a une réaction, mais le conte ne la décrit pas : si le lecteur rit en la lisant, c'est que lui aussi fait partie de la société nivernaise. Les italiques traduisent l'intonation de l'avocat et évoquent le discours oral ; elles donnent aussi à penser que Balandrau cherche à provoquer un effet, car elles semblent appeler le rire. Selon les aliénistes du XIX^e siècle, les jeux de mots trahissent le fou¹⁷⁹. Le calembour de l'avocat invite toutefois à revoir la frontière entre le normal et le pathologique, et à interroger les connaissances médicales. C'est ce que les œuvres fantastiques du Second Empire se proposent de faire. Dans le conte, le calembour est aussi une preuve d'intelligence et de la capacité de l'individu à interagir avec d'autres individus faisant partie du même groupe. Le rire, déclenché par une

175 Rozon, Gilbert, *Le Rire*, Toulouse, Milan, coll. « Les essentiels Milan », 1998, p. 4.

176 Champfleury, « Le Violon de faïence », *La Presse*, 4 décembre 1861, p. 2. Italiques dans l'original.

177 Cnrtl.

178 *Idem*.

179 Voir Rigoli, Juan, *Lire le délire*, *op. cit.*, p. 229. Sur les calembours comme déclencheurs du comique, on lira Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, [1900] Paris, PUF, 1989, p. 92.

plaisanterie linguistique qui fait référence à la cause de la folie de Dalègre, montre comment la passion de la collection est traitée par son entourage. Le conte réfléchit à nouveaux frais au rapport entre psyché et sociabilité.

L'humour met en crise l'identité et semble appeler un regard renouvelé sur la définition de l'homme, que les textes fantastiques tentent d'encourager. En même temps cependant, il nourrit les représentations stéréotypées. Il apparaît dès lors comme un instrument paradoxal qui parvient à proposer simultanément plusieurs facettes de l'enjeu ontologique : « [L]e comique consiste à prendre sur ces réalités affreuses un point de vue amusé [...], c'est-à-dire qu'il amène le lecteur à mêler le sentiment d'horreur ou de dégoût ou de pitié à un plaisir, à un sourire¹⁸⁰ ». Ce n'est que par le rire du lecteur que ces facettes sont activées, et que non seulement l'identité du héros affiche son caractère problématique, mais aussi celle de l'écrivain : Edmond About, personnalité célèbre à son époque, se met dans la position d'un artiste mineur par la tonalité comique¹⁸¹. Par le rire, la question identitaire semble s'ouvrir et multiplier les pistes de réflexion sur l'évolution de l'état d'âme d'un individu par ses interactions avec autrui, et les conséquences sur la représentation de la relation de soi à soi. L'écrivain du fantastique transforme le monde en proposant une vision particulière de la psyché humaine. Il invente des moyens de défense contre l'angoisse identitaire, alimentée par la rapidité du progrès, parce que la littérature fantastique ouvre un espace de création.

Une volonté de puissance

Les œuvres fantastiques s'approprient les éléments issus des cultures savantes et populaires pour fonder leur potentiel épistémologique sur cette articulation. La mise en perspective et la réinvention de ces éléments hétérogènes thématisent les peurs des contemporains portant sur la mise en danger de l'identité et de la santé mentale par le progrès ou par d'autres évolutions de leur temps. Elle fonctionne comme affirmation du pouvoir créateur de la littérature fantastique. Le réel est métamorphosé par son regard : la création d'un univers cohérent, porté par des liens de causalité et des rapports entre les individus, peut être considérée comme l'affirmation d'une volonté de puissance, dans la mesure où cet univers reconfigure pertinemment les interrogations sur les processus psychiques de l'homme.

180 Sermain, Jean-Paul, « Dans quel sens les *Mille et une nuits* et les féeries classiques sont-elles “comiques” ? », *Féeries*, n° 5, 2008. Source numérique : <http://feeries.revues.org/593>. En mettant en évidence les liens entre le rire et les produits de l'imagination, Jean-Louis Cabanès constate que « le terrible n'est pas désamorçé par le comique, mais ces deux modes se confortent l'un l'autre ». Cabanès, Jean-Louis, « La fantaisie et le grotesque : éléments d'un double jeu », in Vaillant, Alain (dir.), *Esthétique du Rire*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Orbis litterarum », 2012. Source numérique : <https://books.openedition.org/pupo/2307>. Le récit fantastique d'About semble parvenir à « articuler les déformations, les hybridations, ou les grimaces bouffonnes à une part obscure de la psyché », *idem*.

181 « Un texte qui se déclare lui-même *mineur* est le plus souvent un texte ludique ; cette corrélation se montre relativement stable dans le temps ». Lliouville, Matthieu, « Textes mineurs, écritures ludiques : la littérature en jeu », in Vaillant, Alain (dir.), *Esthétique du Rire*, *op. cit.* Italiques dans l'original.

Sous le Second Empire, les sciences du psychisme et le fantastique psychologique sont deux approches possibles du monde intérieur. Ils procèdent tous les deux de l'intuition et de l'imagination, deux voies possibles vers la connaissance de la psyché humaine. Les sciences du psychisme et le fantastique évoluent ensemble et se construisent mutuellement au fil des années 1850 et 1860. Leur proximité témoigne de la consubstantialité de leurs préoccupations. D'une part, l'aliénisme encourage l'invention littéraire sans établir une rivalité entre médecins et écrivains ; d'autre part, le fantastique montre que la pensée scientifique seule ne parvient pas à percer le mystère de l'homme et du fonctionnement de sa psyché. Pour les écrivains, il s'agit de mobiliser le potentiel imaginaire de l'aliénisme, des technologies et des merveilles des sciences et de l'industrie. Les savants qui puisent dans les œuvres littéraires illustrent de manière exemplaire que les textes de fiction valident le discours aliéniste. Moreau de Tours par exemple n'hésite pas à se référer à des écrivains du fantastique comme Charles Nodier ou Théophile Gautier pour appuyer son argumentation.

La littérature fantastique ne s'adresse pas uniquement à la raison des lecteurs, et ne valorise pas seulement les résultats des sciences médicales et technologiques comme éléments porteurs de connaissances sur la psyché. Contrairement aux écrits scientifiques qui rendent invisible la matérialité de leur support, par exemple, et ne peuvent pas avoir recours à certains procédés porteurs de sens, elle travaille sur le réel avec un grand nombre d'outils qui lui sont spécifiques. Les œuvres fantastiques ne sont ni plus ni moins proches de la vérité sur l'espace du dedans ; elles constituent l'une des modalités de révélation du réel¹⁸². Selon Jean Le Guennec, « [c]e que raconte le récit fantastique, en effet, ce sont des terreurs ancestrales. Il reprend à son compte les créatures de la superstition ; mais il le fait à des fins bien différentes¹⁸³ ». Dans les œuvres, il s'agit de valoriser et de tirer toutes les conséquences (psychologiques et aussi artistiques) de la coprésence des discours et des pratiques afin de les remodeler. Les œuvres trouvent leurs propres expressions des structures mentales, offrant « des éléments de réflexion, et non de confirmation, sur le psychisme¹⁸⁴ ». Elles ne sont pas soumises aux mêmes règles que les discours scientifiques. Cette liberté leur permet d'utiliser des procédés qui ne sont pas utilisés dans ces discours. La fiction fantastique fonctionne comme un outil littéraire qui a le pouvoir d'intervenir sur les représentations du monde moderne. Ainsi se profile l'importance de ne pas assigner un statut autre que celui de fiction aux productions fantastiques : ce ne sont pas des études médicales, mais des textes littéraires qui, *parce qu'ils* sont réceptifs aux implications psychologiques des évolutions de son temps, induisent des connaissances nouvelles sur les processus mentaux de l'homme.

182 Prince, Nathalie, *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2008, p. 28.

183 Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient dans le récit fantastique, 1800-1900*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2003, p. 287.

184 Bayard, Pierre, *Maupassant juste avant Freud*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1994, p. 43.

La volonté de puissance de la littérature fantastique s'inscrit directement dans les œuvres. Celles-ci induisent de nombreuses formes de connaissances qui questionnent les conceptions dominantes, faisant émerger des nouvelles manières de penser l'homme moderne. Ainsi, elles façonnent un nouveau mode d'existence et élargissent les possibilités de compréhension de l'être humain, de ses angoisses et de ses besoins existentiels. Dès lors, les œuvres fantastiques s'avèrent être de véritables espaces d'essai où les écrivains majeurs et mineurs peuvent mettre à l'épreuve leurs théories et leurs modèles alternatifs. C'est un exercice littéraire et mental pour manipuler les conventions scientifiques et culturelles, ou pour remettre en question les catégorisations à travers lesquelles l'être humain appréhende les enjeux psychologiques et ontologiques de son temps. La littérature fantastique, diffusée à grande échelle et constituant un phénomène littéraire de grande ampleur, atteste de cette manière sa connaissance des débats scientifiques, des évolutions culturelles, et son observation attentive de la réalité. Sa capacité à agir sur le présent se fonde sur la suggestion d'une variété de paradigmes et de modèles différents de ceux utilisés dans les sciences de la vie psychique. Elle rend donc manifeste sa puissance suggestive par ces alternatives fictionnelles qui permettent d'investir à nouveaux frais les mécanismes psychiques de l'homme.

Conclusion

Sous le Second Empire, le fantastique psychologique élabore une expression artistique des dynamiques du monde intérieur. Les approches littéraires et médiatiques de la psyché humaine répondent au besoin de penser la modernité angoissante qui menace l'identité, ainsi que l'interconnexion de ces deux mondes, extérieur et intérieur. Ces approches donnent lieu au dialogue des cultures savantes et populaires dans les textes fantastiques. L'organisation nouvelle des connaissances sur l'être humain et sur son intériorité a pour conséquence une relation toute particulière entre les trois domaines de savoirs. La littérature fantastique se profile en genre essentiellement hybride : recourant à des formes littéraires légitimes, elle récupère des thèmes et des figures issus des cultures populaires pour en faire le creuset d'une réflexion renouvelée sur les mécanismes psychiques. La permanence du folklore, des traditions populaires et des références aux Anciens crée une situation complexe où se manifeste la malléabilité des discours. Des pratiques et des croyances traditionnelles sont rationalisées, tandis que les discours savants montrent que leurs inspirations proviennent des cultures populaires. Les savoirs scientifiques et la littérature fantastique revendiquent leur spécificité mais se rapprochent par leurs préoccupations communes. La coprésence des cultures influence la manière dont les œuvres fantastiques se structurent et dont on peut comprendre leurs principes de fonctionnement.

Les écrivains du fantastique ne visent pas la reprise exacte des acquis scientifiques, mais s'intéressent au potentiel évocateur des différents savoirs. Ils réinventent des connaissances déjà manipulées en amont par l'écriture journalistique ou la vulgarisation. Les analyses littéraires ainsi que l'attention accordée aux dynamiques culturelles et scientifiques ont fait émerger de nombreuses interconnexions entre les cultures savantes et populaires dans le paysage culturel, scientifique et médiatique du Second Empire. Les deux cultures ne constituent pas deux entités hermétiques aux limites bien définies, mais évoluent ensemble, l'une puisant dans l'autre et vice versa. En les mettant en dialogue, la littérature fantastique prolonge et réinvente une réalité du XIX^e siècle tout en défiant les perspectives traditionnelles. Dans les œuvres, les éléments légendaires, folkloriques et scientifiques communiquent, de sorte que les cultures savantes et populaires se rapprochent et que des glissements s'opèrent. Les emprunts sont traités en accord avec les reclassements fictionnels. La coexistence des discours dans l'espace du périodique, le folklore qui devient un domaine scientifique, et l'intérêt des aliénistes pour les pathologies dont les tentatives d'appréhension mobilisent des figures enracinées dans le légendaire et dans les croyances populaires, renforcent la conscience des contemporains de l'enchevêtrement des deux cultures. Les théories esquissées par les œuvres prennent la forme d'un système conceptuel cohérent, fondé sur des paradigmes et des

modèles interrogatifs. Ces paradigmes et ces modèles spécifiquement littéraires ne sont pas les mêmes que ceux utilisés par les discours scientifiques. L'inconscient, terme qui apparaît seulement vers 1869¹⁸⁵, est exploré à travers ses manifestations et ses conséquences problématiques, ainsi que par d'autres états d'âme et processus intérieurs. Les œuvres fantastiques s'interrogent sur les rapports entre la zone d'ombre de la conscience et sa capacité à apporter un éclairage sur l'espace du dedans. Il ne s'agit pas de dessiner des frontières arbitraires entre les cultures, mais de faire signifier l'hétérogénéité des pratiques dans les textes. Il y a une continuité entre les superstitions, les contes, les légendes et l'univers intérieur, que les œuvres fantastiques mettent en valeur.

Les œuvres d'Edgar Allan Poe jouent le rôle de catalyseur dans la psychologisation de la littérature fantastique. Quand bien même cette transformation du fantastique ne fait pas de doute dans le monde de la recherche, les spécificités du Second Empire, articulées à la focalisation du fantastique sur les états altérés de la conscience et le fonctionnement des processus mentaux, méritaient une recherche approfondie et ciblée. La folie n'est pas absente dans les œuvres fantastiques de la première moitié du siècle. Mais c'est à partir de 1850 que l'enjeu de la psyché humaine passe sur le devant de la scène, et est abordé par un rapport nouveau entre les cultures savantes et populaires. Beaucoup de réalités mentales sont alors classées parmi les affections pathologiques. La folie permet d'interroger le rapport de l'être humain à la réalité, et pose la question de la tension entre l'individu et le collectif (la communicabilité, l'adhésion des esprits). Les codes de l'état altéré de la conscience ne sont pas les mêmes que ceux de la raison. La psyché construit toujours un univers cohérent ; elle crée sa propre réalité, d'où l'intérêt porté par les œuvres fantastiques aux prophéties auto-réalisatrices et au rapprochement du fonctionnement des mécanismes intérieurs et du travail d'un metteur en scène. Ainsi, les œuvres fantastiques sont aussi amenées à mettre en garde contre les habitudes de pensée et les idées reçues. Elles inventent des manières inédites de dire l'intériorité humaine tout en refusant la distinction manichéenne de la santé et de la maladie mentales par leur intérêt pour les évolutions et les glissements d'un état d'âme à l'autre.

Pour traquer les évolutions de la littérature fantastique pendant la période donnée, sa poétique a été considérée à travers les particularités du paysage culturel, médiatique, politique et social du Second Empire. Le fantastique psychologique accompagne et informe les évolutions de son temps ; ils interagissent, se renforcent et s'éclairent mutuellement. Une attention toute particulière a été accordée à la presse, car les premières publications paraissent souvent dans des supports médiatiques ; ce phénomène concerne aussi bien les écrivains mineurs que les *majores*. Par sa polyphonie, la presse prépare le fantastique à l'absorption de discours très divers, car elle réunit les pratiques anciennes et les nouveaux modes d'expression. Le journal a l'habitude de mobiliser

185 Voir James, Tony, *Vies Secondes*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », [1995] 1997, p. 220.

des références lointaines pour parler de l'actualité, comme l'a montré Corinne Saminadayar-Perrin pour les formes de l'éloquence¹⁸⁶. Les périodiques conditionnent les représentations et constituent un laboratoire où la mise en dialogue des cultures participe à la construction d'une conception novatrice de la psyché humaine. Les enjeux de la modernité émergent à travers le support médiatique. Les œuvres fantastiques perpétuent des représentations traditionnelles et stéréotypées qui y existent néanmoins sous une forme moderne et médiatique. Toutefois, le recyclage introduit toujours des décalages et des variations minuscules. Les traditions acquièrent ainsi une actualité certaine. À partir du Second Empire, le surnaturel n'est plus qu'une option ; ses manifestations se recourent avec les expressions nouvelles d'une conscience ébranlée. Les allusions au légendaire, au folklore ou aux mythes sont omniprésentes dans les œuvres fantastiques ; ces emprunts jouent le rôle de logique structurante. Dans l'intrigue, les figures issues de ces discours ne jouent pas toujours le rôle de personnages de fiction, mais agissent comme des outils de pensée. Les interactions entre les traditions populaires et la médecine aliéniste, entre la technologie et les mythes, obligent à repenser l'identité de l'homme moderne. Les œuvres fantastiques mettent donc en scène un sujet psychique dont la conduite et les émotions renvoient aux bouleversements qui caractérisent l'époque.

Les manifestations et les conséquences du réinvestissement ont montré que la littérature fantastique est consciente de son statut d'écriture de l'imaginaire, car les emprunts aux cultures savantes et populaires, ainsi qu'aux domaines de savoirs entre les deux cultures, fonctionnent comme des opérateurs littéraires. Dans un premier temps, un mouvement d'ouverture s'opère dans les œuvres fantastiques, dans la mesure où les emprunts sont réinventés et s'engagent dans des combinaisons foisonnantes. Ensuite, un mouvement de recentrage sur la psyché a lieu : une appréhension particulière de l'intériorité humaine émerge au fil de la lecture. Dès lors, il ne s'agit pas d'une juxtaposition artificielle des cultures, mais d'un ensemble rationnel et cohérent de références que l'on trouve dans les textes. Ainsi, ce travail a été amené à valoriser ce que le fantastique peut faire, à savoir suggérer des pistes de compréhension de l'être humain pour le redéfinir et pour proposer un nouveau regard sur sa place au monde. La littérature fantastique part d'un mystère ou d'une énigme ; ce trait propre à toute œuvre littéraire est néanmoins exploité d'une façon particulière dans les œuvres qui s'inspirent des enquêtes journalistiques et policières de leur temps. L'enquête est un schéma significatif, dans la mesure où elle met en dialogue les pratiques culturelles savantes et populaires, et donne un aperçu de la manière dont les œuvres fantastiques des années 1850 et 1860 peuvent être lues et comprises. L'enquête renvoie alors à la dimension métalittéraire de la littérature fantastique, qui est une enquête sur le psychisme et induit des connaissances sur l'être humain. La lecture du fantastique devient un acte psychologique qui

186 Saminadayar-Perrin, Corinne, *Les discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836–1885)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2007, p. 114.

prolonge la pensée de l'intériorité, proposée dans les œuvres.

Les approches particulières de la problématique, et les domaines de recherche que cette dernière met en dialogue, ont mobilisé des outils de travail spécifiques. L'étude des processus, des évolutions et des progressions a fait émerger l'apport de l'approche historique. La conjonction de celle-ci et de l'approche stylistique mettant en avant les caractéristiques d'une parole unique s'est révélée féconde. L'histoire culturelle, l'histoire des sciences et des techniques, et les relations entre la littérature et les sciences notamment ont montré comment et dans quelle mesure les œuvres fantastiques réinventent et adaptent les réalités du Second Empire. Enfin, le décloisonnement soutient la vision de ce sujet de recherche afin de penser à nouveaux frais la composition des textes et leur inscription dans les cultures. La littérature fantastique est abordée en termes de fonction vis-à-vis des particularités de son temps.

Les choix méthodologiques visaient à obtenir une vue d'ensemble de la production fantastique du Second Empire, ainsi qu'une idée plus précise et nuancée de l'articulation des cultures. Ils concernent le corpus, l'approche des textes et la valorisation de connaissances associées à différentes sphères culturelles. Tout d'abord, la prise en compte d'écrivains mineurs et de textes très peu connus, qu'une recherche assidue a mis au jour, a considérablement enrichi ce travail. Par ailleurs, l'écrivain peut aborder la quête de sa place dans le monde littéraire. Le statut de mineur est parfois revendiqué par des auteurs qui ne le sont pas. Il ne s'agit donc pas d'une identité figée ; les effets de perspective ont été inclus dans la réflexion sur les *minores* afin de comprendre au cas par cas la place de l'écriture fantastique dans l'œuvre des écrivains, les échanges avec d'autres écritures, d'autres genres littéraires ou avec des enjeux alors d'actualité. Certaines personnalités politiques ou mêmes journalistiques et littéraires, qui ne sont pas célèbres pour leur production fantastique (que l'on songe à Lucien-Anatole Prévost-Paradol), soulèvent la question de la co-construction de la littérature fantastique et du support médiatique par exemple. Un métadiscours peut ainsi émerger : l'écrivain dans la position (réelle ou imaginée) de mineur réfléchit à sa place dans le monde des Lettres et des sociabilités journalistiques et littéraires. Le positionnement des écrivains les uns par rapport aux autres se joue au niveau de la transtextualité et des relations interhumaines. Cette attitude réflexive entre en résonance avec les interrogations ontologiques et épistémologiques, soulevées dans les textes fantastiques. Les passages métadiscursifs ne sont pas propres au fantastique psychologique, mais ils peuvent jouer un rôle particulier dans l'invention d'expressions novatrices de l'intériorité.

Les textes ont été abordés à travers des analyses de détail. Les micro-analyses ont fait connaître un grand nombre d'écrivains et de textes, et ont ainsi rendu possible l'élargissement du regard sur la problématique. Les raisonnements se sont toujours appuyés sur des exemples concrets, analysés sous un point de vue défini et circonscrit. Dès lors, la méthode et les outils qu'a fait

intervenir ce travail ont abouti à une approche décloisonnée du fantastique intérieur, et ont contribué à esquisser une phénoménologie des processus mentaux et des relations de soi à soi, et entre le moi et le monde. Toutefois, plutôt que de dresser une liste de toutes les figures populaires et de tous les personnages mythiques et aspects légendaires qui entrent en résonance avec les théories scientifiques et les pratiques aliénistes, ce travail a privilégié la mise en évidence de la singularité de chaque œuvre, et de l'identification de tendances et d'évolutions tout au long du Second Empire. De cette manière, le renouvellement des concepts légendaires, folkloriques et scientifiques a été souligné. Les reprises et les réinventions assurent la survie et confèrent de la pertinence aux figures populaires et aux savoirs puisés dans les sciences du psychisme et dans les domaines entre les deux cultures. Ce procédé transforme les œuvres fantastiques en espace d'invention d'approches inédites de l'identité humaine. Elles ne défendent pas une théorie scientifique contre une autre, mais prennent acte des débats en cours : les questions posées par les recherches en train de se faire n'imposent pas de limites à l'écriture fantastique, mais la stimulent.

Voilà pourquoi ce travail a insisté sur les implications du volet épistémologique de la littérature fantastique des années 1850 et 1860. Les représentations de l'intériorité font apparaître les cultures savantes et populaires comme des répertoires simultanément pertinents. La problématique centrée sur l'esquisse des mécanismes psychiques par la rencontre des trois domaines de savoirs prend aussi en compte les répercussions sur le fantastique et ses emprunts. Les éléments puisés dans les cultures sont modifiés lors de leur rencontre dans les textes. Ce qu'une figure comme le vampire ou le loup-garou peut apporter aux lecteurs d'une société qui chante le progrès ne se comprend que par la prise en considération des interactions entre les figures légendaires et populaires entre elles, et des amalgames de ces figures avec des enjeux relevant des sciences. Les éléments distinctifs des discours et des pratiques savants et populaires se combinent, de sorte que les créations hybrides qui voient le jour dans les œuvres apparaissent suggestives. Les thèmes et les figures traditionnels restent reconnaissables. Comme ils font preuve d'actualité et d'adaptabilité, ils deviennent des instruments pertinents pour penser les mécanismes mentaux de l'homme moderne. Les œuvres fantastiques questionnent de cette manière les représentations dominantes portées par les discours savants et populaires.

En raison de l'interconnexion des thèmes et des figures, ceux-ci se convoquent mutuellement, traversant le corpus. Leurs caractéristiques se recourent ; un élément en ravive un autre, et vice versa. Le traitement de ces éléments dans les textes évolue pendant le Second Empire, ce que l'analyse ciblée de plusieurs figures folkloriques et de concepts scientifiques a mis au jour. Le diable par exemple est rarement un personnage à part entière, réunissant un grand nombre de caractéristiques issues de ses représentations traditionnelles. À partir du milieu du siècle, la figure

du diable est en déclin¹⁸⁷. Alors que l'on peut encore trouver l'exemple d'un diable fortement marqué par les discours populaires dans « Le Diable au corps » par Georges Niel, publié en 1854 dans *l'Abeille impériale*, celui apparaissant dans « Le Violon de Paganini », conte de Kuntz de Rouvraire paru dans la *Revue méridionale* en 1861, n'est pas le même parce que les représentations des figures légendaires se diversifient. Le brouillage des frontières entre le protagoniste et le diable est plus marqué ; les oppositions entre eux paraissent s'atténuer de plus en plus au fil de l'intrigue. Au premier chapitre, ce travail a montré que le musicien Paganini est diabolisé et même présenté comme la création du diable. L'évolution, qui se situerait donc au début des années 1860, concerne la manière dont les écrivains se saisissent de cette figure, et la façon dont leurs appréhensions du diable mènent à l'esquisse de modèles du psychisme : le Malin est un concept et un outil d'induction de connaissances sur l'être humain. La petite revue se profile donc comme espace d'expérimentation privilégié pour les écrivains du fantastique. Une évolution similaire en termes de transformation d'une figure associée aux représentations populaires s'observe de « Gertrude », conte publié en 1856 par Stenio dans *La Mode nouvelle*, à « L'horrible secret. Extrait des mémoires du docteur Sam Pétersfield » d'Ernest d'Hervilly. Ce dernier récit, paru pour la première fois en 1868, se sert du vampire comme motif omniprésent qui sous-tend la description de la dégradation de la santé mentale du protagoniste Joë Glass. Tandis que l'existence d'un personnage qui serait un vampire est du moins présentée comme une possibilité dans « Gertrude » (au cinquième chapitre, ce travail a analysé comment la mère de Gertrude convainc la foule que le vampire est Ulrich Brumath, revenu des morts pour se venger parce que Gertrude ne voulait pas l'épouser). Toutefois, le conte fantastique juxtapose cette interprétation des faits et celle qui exclut l'intervention du vampire : Wilhelm Rist, autre prétendant refusé, pourrait s'être introduit chez Gertrude pour l'assassiner. Le crime passionnel et le surgissement de la figure populaire s'enchevêtrent, montrant comment le vampire peut être convoqué dans les relations interhumaines conflictuelles. Dans « L'horrible secret » toutefois, le vampire n'est pas un personnage distinct du héros. Il est présent par des allusions à ses caractéristiques qu'il partage non seulement avec Joë, mais aussi avec son neveu que le héros a tué. Comme le vampirisme transparait également dans les scènes décrivant les conséquences du meurtre, le vampire relie les personnages du récit et les représentations du trouble intérieur. C'est un ensemble signifiant qui suggère des rapports de causalité permettant de comprendre l'état d'âme du meurtrier, sa conduite et l'évolution de la manière dont il envisage sa place au monde et le rapport à lui-même. La transformation des figures traditionnelles en outil de pensée progresse pendant le Second Empire, et prend de nombreuses formes pour devenir un outil de composition d'une fiction épistémologique.

Les romans, contes et nouvelles fantastiques sont passionnants en termes de reconfiguration

187 Voir notamment Muchembled, Robert, *Une Histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 270.

des savoirs. Ce sujet de recherche peut amener à d'autres pistes de réflexion et à d'autres questions pour ouvrir le débat sur des enjeux importants qui méritent investigation. En ce qui concerne l'applicabilité des résultats à d'autres aires culturelles, il serait intéressant d'élargir la perspective pour adopter une approche comparatiste en raison de la circulation d'intellectuels européens et de la circulation de la fiction fantastique. En outre, la démonstration et les différents axes du développement de ce travail ont donné lieu à se pencher sur le fantastique de langue allemande et anglaise pour comprendre les spécificités des textes français des années 1850 et 1860. L'extension européenne des résultats de recherche paraît porteuse parce que le folklore en tant que discipline scientifique gagne en importance en France, en Allemagne et en Angleterre ; on souhaite initier un travail qui fera jouer les corpus fantastiques et les cultures savantes et populaires, rattachés à ces trois aires géographiques. Le fantastique, littérature éminemment européenne, pourrait être abordé à travers les spécificités des réinvestissements et des réinventions des cultures savantes et populaires. Des orientations intéressantes peuvent être développées en poursuivant la recherche dans les archives pour trouver davantage de textes fantastiques, et préciser les échanges entre les emprunts aux cultures savantes et populaires. L'approfondissement des types d'interaction entre les supports, en ouvrant la perspective sur la production fantastique contemporaine, paraît aussi prometteur. Enfin, l'interrogation sur l'éventuelle émergence d'un fantastique freudien au XX^e siècle constitue également un prolongement possible. Les écrits fantastiques relaient-ils la pensée du célèbre psychanalyste, ou continuent-ils à proposer des théories et des modèles alternatifs du fonctionnement de la psyché ? Ce travail se veut donc le début d'un processus de recherche qui gagnerait à être complété.

La littérature fantastique offre des objets de recherche au croisement des approches et des méthodes ; le prolongement de la réflexion sur son fonctionnement et sur ses compétences propose maintes pistes aptes à lancer un champ de réflexion foisonnant.

Bibliographie

I. Corpus primaire

1. Corpus de récits fantastiques parus sous le Second Empire

Remarques

Le nom de l'auteur (au pseudonyme est ajouté le nom de naissance, si connu) et le titre de l'ouvrage (avec précisions en cas de modification) sont suivis par la première publication en revue ou en volume. Peut être indiquée ensuite la reprise en volume ou l'édition de référence contemporaine qui fait autorité. Dans certains titres d'ouvrages et d'articles, l'emploi de guillemets ou d'italiques pour les œuvres fantastiques est hétérogène. Dans le corps de la thèse, l'emploi a été harmonisé ; cependant, le choix des chercheurs et des chercheuses a été maintenu dans les notes de bas-pages et dans la bibliographie.

Pour quelques œuvres, toutes les informations sur la première publication ne sont pas disponibles. Ainsi, *Le Visage vert* indique l'année 1847 pour la première parution de « La seconde Vie » de Charles Asselineau, sans toutefois donner des informations supplémentaires sur le support. Néanmoins, on consultera avec profit la base de données de ce site pour connaître l'ordre chronologique des parutions.

Quant à Alexandre Dumas père, il est indiqué comme auteur des œuvres, mais le rôle de ses « nègres » dans la rédaction, selon les connaissances actuelles, a été pris en compte.

Les dates des « pré-originales » des contes d'Erckmann-Chatrian, indiquées sur le site <http://www.erckmann-chatrian.eu/Oeuvre/preoriginales.html>, sont incomplètes et quelquefois erronées. On a essayé de vérifier toutes les informations et de trouver les premières parutions dans la presse. Les recueils publiés par Jean-Jacques Pauvert font aujourd'hui autorité ; néanmoins, les différences entre les versions ont été prises en compte, et signalées lorsqu'elles ont présenté un intérêt pour l'analyse littéraire.

Les contes fantastiques de Paul de Marbel, dont la première publication dans le périodique montpelliérain *Le Furet* a pu être trouvée, datent de la fin des années 1850. Il est probable que « Le Botaniste » a été publié pendant cette période dans le même support.

Odilon Redon n'a pas destiné ses écrits à la publication. Alexandra Strauss et Claire Moran, deux éditrices contemporaines (voir bibliographie), situent approximativement quelques contes dans la production littéraire de l'écrivain.

Les manuscrits de Maurice Sand, qui se trouvent actuellement à Yale, n'ont pas pu être pris en compte. En dépit de leur accès difficile, on espère pouvoir les consulter dans le cadre d'un autre projet.

Le conte fantastique « Le Docteur Boldus », dont la première livraison date du 11 juin 1870, est malheureusement resté inachevé. Le conte en question pourrait avoir été publié ailleurs ; il est possible qu'il ne s'agisse pas d'une première publication, mais la fin du conte reste à ce jour introuvable.

Dans la mesure du possible, les numérisations, les nouvelles acquisitions et autres ajouts aux fonds de plusieurs bibliothèques et archives réalisés pendant l'établissement du corpus primaire ont été pris en compte.

About, Edmond François Valentin, *Le Cas de M. Guérin*, Paris, Michel Lévy, 1862.

Le Nez d'un notaire, Paris, Michel Lévy, 1862.

L'Homme à l'oreille cassée, Paris, Hachette, 1862.

« L'Oncle et le neveu », *Le Petit Journal*, 20-25 juillet 1864.

Anonyme (sig. E.B.), « L'Homme double », *Gazette de Paris*, 29 septembre 1859.

Anonyme, « Lettres d'un Fou », *Le Figaro*, 22 juin 1862.

Asselineau, Charles, « La seconde Vie » [1847?], in *La double Vie : nouvelles*, Paris, Poulet-Massis et de Broise, 1858.

« La Jambe », in *La double Vie : nouvelles*, Paris, Poulet-Massis et de Broise, 1858.

Audebrand, Philibert, « Une Aquarelle. Histoire du cœur », *La Sylphide*, 20 août 1854.

« Une Révélation », *Le Mousquetaire*, 10 octobre 1854.

Aycard, Marie, « Les Loups de Montfort », *La Presse littéraire*, 5 avril 1854.

- Barbara, Charles, « Esquisse de la Vie d'un virtuose », *Revue française*, 20 septembre-1^{er} octobre 1857.
 « La Leçon de musique », *Revue de Paris*, 15 mars 1854.
 « Le Major Whittington », *Revue française*, 1^{er} février 1858.
- Baschet, Armand, « La Plume de M. Tomaüs », *Le Mousquetaire*, 20-21 janvier 1854.
- Berend, Michel, « Histoire de l'homme au gant blanc », in *La Quarantaine*, Paris, Lacroix, 1865.
- Berthet, Élie, *La double Vue, roman, Le Siècle*, 20 septembre-26 octobre 1865.
- Blaze de Bury, Henri de (sous le pseudonyme de l'auteur des « Salons de Vienne et de Berlin »),
 « Les Bonshommes de cire », in *Les Bonshommes de cire*, Paris, Lévy, 1864.
- Boniface, Joseph-Xavier (Saintine), « Grande Découverte des animules », in *La seconde Vie*, Paris, Hachette, 1864.
 « La Glace de Venise », in *La seconde Vie*, Paris, Hachette, 1864.
 « Le grand Fauteuil », in *La seconde Vie*, Paris, Hachette, 1864.
 « Le logis de Lise », in *La seconde Vie*, Paris, Hachette, 1864.
 « Les deux Chasses (consultation) », in *La seconde Vie*, Paris, Hachette, 1864.
 « Les Hallucinations du docteur. Un terrain mouvant. – La Berlué-Danaé », in *La seconde Vie*, Paris, Hachette, 1864.
 « Théâtre de Marionnettes », in *La seconde Vie*, Paris, Hachette, 1864.
- Bonnardot, Alfred, « Le Pâté de Strasbourg et le Gibet de Montfaucon », in *Fantaisies multicolores*, Paris, Castel, 1859.
- Champfleury (Jules Husson), « La Légende du daguerréotype », in *Les bons Contes font les bons amis*, Paris, Truchy, 1863.
 « Le Violon de faïence », *La Presse*, 26 novembre-4 décembre 1861. In *Le Violon de faïence. Les enfants du professeur Turck. La sonnette de M. Berloquin*, éd. Michael Weatherilt, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1985.
 « L'Homme aux figures de cire », in *Les Excentriques*, Paris, Michel Lévy frères, 1852.
- Châtillon, Jules de, « La Jettatrice », *Le Constitutionnel*, 25 juillet-2 août 1856.
- Corandin, Victor, « Oh ! La musique ! », *La Vie lyonnaise*, 10 octobre 1868.
- Cros, Charles, « Un Drame interastral », *La Renaissance littéraire et artistique*, 24 août 1872.
- Danin, E., « Révélation d'une Vie antérieure », *Abeille impériale*, 15 octobre 1854.
- Deschamps, Émile, « Un Bal de noces. Conte fantastique », *Le Mousquetaire*, 16 février 1855.
- Dumas, Alexandre (fils), « La Boîte d'argent », in *Contes et nouvelles*, Paris, Michel Lévy, 1853.
- Dumas, Alexandre (père), *Le Lièvre de mon grand-père, Le Siècle*, 2-14 mars 1856. Bruxelles, Lebègue, Schnée et Cie, coll. « Hetzel », 1856.
Le Meneur de loups, Le Siècle, 2-30 octobre 1856. Bruxelles, Lebègue, Schnée et Cie, coll. « Hetzel », 1857.
- Erckmann-Chatrian (Emile Erckmann et Alexandre Chatrian), « Hugues-le-Loup », *Le Constitutionnel*, 17 janvier-3 février 1860. In *Contes et Romans nationaux et populaires*, éd. Jean-Jacques Pauvert, tome 3, Paris, Pauvert, 1987.
 « L'Araignée-Crabe. Conte fantastique », *Gazette de Paris*, 25 août 1859. In *Contes et Romans nationaux et populaires*, éd. Jean-Jacques Pauvert, tome 13, Paris, Pauvert, 1990.
 « La Lunette de Hans Schnaps, conte fantastique », *La Revue française*, janvier 1850. In *Contes et Romans nationaux et populaires*, éd. Jean-Jacques Pauvert, tome 13, Paris, Pauvert, 1990.
 « La Voleuse d'enfants, conte réaliste », in *Contes des bords du Rhin*, Paris, Hetzel, 1862. In *Contes et Romans nationaux et populaires*, éd. Jean-Jacques Pauvert, tome 7, Paris, Pauvert, 1988.
 « Le Cabaliste Hans Weinland, conte fantastique », *Le Magasin de librairie*, 10 mai 1860. In *Contes et Romans nationaux et populaires*, éd. Jean-Jacques Pauvert, tome 7, Paris, Pauvert, 1988.
 « L'Esquisse mystérieuse. Conte fantastique », *Gazette de Paris*, 1^{er} septembre 1859. In *Contes et Romans nationaux et populaires*, éd. Jean-Jacques Pauvert, tome 13, Paris, Pauvert, 1990.
 « L'Oreille de la chouette, conte fantastique », *Le Monde illustré*, 23 avril-7 mai 1859. Réédité sous le titre « L'Inventeur », in *Contes et Romans nationaux et populaires*, éd. Jean-Jacques Pauvert, tome 7, Paris, Pauvert, 1988.
 « L'Œil invisible, conte », *L'Artiste*, 1^{er} novembre 1857. Réédité sous le titre « L'Œil invisible, ou l'Auberge des Trois-Pendus », in *Contes et Romans nationaux et populaires*, éd. Jean-Jacques Pauvert, tome 7, Paris, Pauvert, 1988.
 « Le Requiem du corbeau, conte fantastique », *L'Artiste*, 7 septembre 1856. In *Contes et Romans nationaux et populaires*, éd. Jean-Jacques Pauvert, tome 7, Paris, Pauvert, 1988.
 « Le Rêve de mon cousin Elof, conte fantastique » (le sous-titre disparaît à la deuxième livraison et

- réapparaît à la troisième), *Le Monde illustré*, 23 avril-7 mai 1859. In *Contes et Romans nationaux et populaires*, éd. Jean-Jacques Pauvert, tome 13, Paris, Pauvert, 1990.
- « Les trois Âmes », *Le Figaro*, 21 mai 1859. In *Contes et Romans nationaux et populaires*, éd. Jean-Jacques Pauvert, tome 13, Paris, Pauvert, 1990.
- Gautier, Théophile, « Arria Marcella. Souvenir de Pompéi », *Revue de Paris*, 1^{er} mars 1852. In *Romans, contes et nouvelles*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2002.
- « Avatar, conte », *Le Moniteur universel*, 29 février-3 avril 1856. Réédité sous le titre « Avatar » in *Romans, contes et nouvelles*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2002.
- « Paul d'Aspremont, conte », *Le Moniteur universel*, 25 juin-23 juillet 1856. Réédité sous le titre « Jettatura, conte » in *Romans, contes et nouvelles*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2002.
- « Spirite. Nouvelle fantastique », *Le Moniteur universel*, 17 novembre-6 décembre 1865. In *Romans, contes et nouvelles*, tome 2, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2002.
- Gjertz, Marie, « Un Péché contre le rythme [sic], conte fantastique », *Le Croisé*, 14 janvier 1860.
- Guibert, Louis, « La Chambre de l'organiste », *La Féerie illustrée*, 18 août-15 septembre 1860.
- Hello, Ernest, « La Laveuse de nuit, conte fantastique », *Revue française*, vol. 11, 1857. In *Contes extraordinaires*, Paris, Palme, 1879.
- « Le Secret trahi », *Le Croisé*, 14 avril 1860. In *Contes extraordinaires*, Paris, Palme, 1879.
- Hervilly, Ernest d', « L'horrible secret. Extrait des mémoires du docteur Saint-Petersfield », *L'Éclair*, 13-22 août 1868. Réédité sous le titre « L'horrible secret. Extrait des mémoires du docteur Sam Petersfield », in *Contes pour les grandes personnes*, Paris, Charpentier, 1874.
- « Ouaphrès », *Paris Magazine Grand Journal*, 19 mai 1867. In *Contes pour les grandes personnes*, Paris, Charpentier, 1874.
- Honoré, Oscar, « Une Nuit d'Hoffmann », *Le Musée de la littérature et des arts*, 30 janvier 1853.
- Kock, Henry de, « Le Bonheur au jeu. Conte fantastique », *Le Mousquetaire*, 13 mars 1855.
- Legay, Henri, « Une Métamorphose dangereuse », *Le Petit journal*, 25-29 octobre 1866.
- Lermina, Jules (William Cobb), « Conte d'Or », *Le Gaulois*, 26 mai-1^{er} juin 1870.
- « La Vengeance d'une araignée. Imité d'Edgar Poë [sic] », *Le Diogène*, 25 août 1861.
- (William Cobb), « Le Clou », *Le Gaulois*, 14-28 juin 1870.
- (Joë Trézel), « Le Doigt de la Morte », *Le Gaulois*, 27 avril 1869.
- (Edgar Poe), « Les Fous », *Le Gaulois*, 10-27 octobre 1869.
- (William Cobb), « Le Testament », *Le Gaulois*, 4-26 janvier 1870.
- Le Sire, Jules, « L'Évoqueur de fantômes », *Revue parisienne*, octobre-décembre 1860.
- Lurine, Louis, « Le Chasseur d'ombres », *Le Constitutionnel*, 23-24 octobre 1852.
- Marbel, Paul de, « Le Botaniste », *Le Furet*, date précise inconnue. In *Recueil des contes fantastiques*, Montpellier, Dumas, 1860.
- « Le Concert », *Le Furet*, 21 mars-11 avril 1858. In *Recueil des contes fantastiques*, Montpellier, Dumas, 1860.
- « Le Guiers-Mort », *Le Furet*, 1^{er}-29 mai 1859. In *Recueil des contes fantastiques*, Montpellier, Dumas, 1860.
- Maricourt, René de, *Pendant l'Orage. Récits fantastiques*, Paris, Maillet, 1869.
- Mendès, Catulle, « L'Étang », in *Histoires d'amour*, Paris, Lemerre, 1868.
- Mérimée, Prosper, *Le Manuscrit du professeur Wittembach*, *Revue des Deux mondes*, 15 septembre 1869. Réédité sous le titre *Lokis* in *Théâtre de Clara Gazul – Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1978.
- Mulé, Antonin, *Histoire de ma mort*, Paris, Poulet-Malassis, 1862.
- Nerval, Gérard de, *Aurélia*, *La Revue de Paris*, janvier-février 1855. Réédité sous le titre *Aurélia, ou Le Rêve et la Vie* in *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1993.
- Niel, Georges, « Le Diable au corps », *Abeille impériale*, 15 juillet-15 août 1854.
- Ourliac, Édouard, « La Statue de saint George », *L'Écho littéraire*, 1854.
- Paban, Adolphe, « Wolff », *Revue de la province*, 1^{er} septembre 1861. Réédité sous le titre « Wolf, conte fantastique », in *Les Souffles. Poésies. Aigues-Marines. Sonnets normands*, Paris, Vanier, 1868.
- Périer, Camille, « Le Baiser d'un cadavre, conte fantastique », *La Féerie illustrée*, 28 janvier-11 février 1860.
- Ponson du Terrail, Pierre Alexis vicomte de, « Une Légende fatale », *Bulletin de la Société des gens de lettres*, janvier 1854.
- Prével, Jules, « Un Cauchemar, fantaisie inédite », *La Féerie illustrée*, 21 janvier 1860.
- Prévost-Paradol, Lucien (H. Lugner), « Mon Ami Hermann », *Journal des Débats politiques et littéraires*, 26 novembre 1858.

- Redon, Odilon (Bertrand), « Il rêve », *s.l.n.d.*, in *Nouvelles et Contes fantastiques*, éd. Alexandra Strauss, Paris, Grand Palais, 2011.
 « Nuit de Fièvre », *s.l.n.d.*, in *Nouvelles et Contes fantastiques*, éd. Alexandra Strauss, Paris, Grand Palais, 2011.
- Reiffenberg fils, Frédéric baron de, « La Maîtresse morte », *Bulletin de la Société des gens de Lettres*, janvier 1856.
- Révoil, Bénédicte-Henry, « Le Revenant », *Le Siècle illustré*, 2-16 mai 1865.
 « L'Île des brouillards », *Le Siècle illustré*, 25 janvier-8 février 1865.
- Rivière, Henri, *La Possédée*, Paris, Michel Lévy frères, coll. « Bibliothèque contemporaine », 1863.
 « La seconde Vie du docteur Roger », in *Le Poisson d'or*, aut. Paul Féval, Paris, Paetz, 1863.
 « Les Visions du lieutenant Féraud », *Revue contemporaine*, 15 novembre 1860.
 « Pierrot », in *Pierrot. Caïn*, Paris, Hachette, 1860. In *Pierrot. Caïn. L'Envoûtement*, Paris, Michel Lévy frères, 1870.
- Robert, Adrien (Adrien-Charles-Alexandre Basset), « La Main embaumée », in *Contes fantasques et fantastiques*, Paris, Charliou frères et Huillery, 1867.
 « Le Bouquet de l'écorché, conte fantastique », *Le Figaro*, 14-17 janvier 1867. Repris sous le titre « Le Bouquet de l'écorché » in *Contes fantasques et fantastiques*, Paris, Charliou frères et Huillery, 1867.
- Rochefort, Henri de (Henri de Luçai), « Fantasmagorie », *Le Mousquetaire*, 1^{er} février 1854.
- Rouvaire, Kuntz de, « Le Violon de Paganini. Nouvelle italienne », *Revue méridionale*, 24-31 mars 1861.
- Rozan, M., « La Tigresse », *Tribune artistique et littéraire du Midi*, juillet 1867.
- Rozier, Victor, « Le Comte Karl de Valker, conte fantastique », in *Le Comte Karl de Valker, conte fantastique. L'Échelle de sang*, Paris, Dentu, 1864.
- Sand, Maurice, *Callirhoé, La Revue des Deux-Mondes*, 1^{er} juin-15 juillet 1863. In *Callirhoé*, Paris, Michel Lévy frères, 1864.
 « Ce qu'on peut voir dans la fièvre », *Le Mousquetaire*, 16 janvier 1854.
 « Le Mannequin. Hallucination », *Le Mousquetaire*, 8 janvier 1854.
- Spoll, E.A. (Edouard-Auguste), « Le Violon hanté. Imité de l'allemand », *Le Papillon*, 25 juillet 1861.
- Stenio (Charles de Viel-Castel), « Gertrude », *La Mode nouvelle*, 11 février-1^{er} mars 1856.
- Thécel (Edouard Lemoine), « Une Vision », *La Féerie illustrée*, 2 mars 1860.
- Valois, Charles, « Un Fantôme », *Le Monde illustré*, 9-16 août 1862.
- Vaucheret, Jean, « La Cabane de l'équarrisseur », *Le Porte-voix*, 14 février 1856.
 « La Fiancée infidèle », *Le Porte-voix*, 17 février 1856.
 « Yvonne-aux-yeux-célestes. Légende », *Le Porte-voix*, 5 février 1856.
- Verne, Jules, « Maître Zacharius, ou l'Horloger qui avait perdu son âme. Tradition genevoise [sic] », *Musée des familles : lectures du soir*, avril-mai 1854. Réédité sans sous-titre dans *Le Docteur Ox*, Paris, Hetzel, 1874.
- Vignon, Claude (Marie-Noémi Cadiot), « Les Morts se vengent », in *Minuit !! Récits de la veillée*, Paris, Amyot, 1856.
 « Le Reflet de la conscience », in *Minuit !! Récits de la veillée*, Paris, Amyot, 1856.
 « Une Histoire de revenant, anecdote vraie », *Abeille impériale*, 30 septembre 1854.
- Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, « Claire Lenoir », *Revue des lettres et des arts*, 13 octobre 1867-29 mars 1868.
 « L'Intersigne », *La Revue des Lettres et des arts*, 29 décembre 1867-12 janvier 1868.
- Vrignault, Henri, « Le Nuage, conte fantastique », *Le Croisé*, 5 novembre 1859.
- X., Ernest (Édouard Laboulaye), « La Vaccine », *Lyon médical*, 2 janvier 1870.
- Yermoloff, Michel, « La Maison hantée, ou la salamandre », in *Mélanges et souvenirs d'histoire, de voyages et de littérature*, Paris, Hennuyer, 1858.

2. Autres œuvres fantastiques citées

- Dostoïevski, Fiodor, *Le Double* [1846], Paris, Gallimard, 1989.
- Gautier, Théophile, « La Cafetière » [1831], in *Romans, contes et nouvelles*, tome 1, éd. Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2002.
 « Le Club des hachichins » [1846], in *Romans, contes et nouvelles*, tome 1, éd. Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2002.
 « Le Pied de Momie » [1840], in *Romans, contes et nouvelles*, tome 1, éd. Pierre Laubriet, Paris,

- Gallimard, coll. « Pléiade », 2002.
 « Omphale » [1834], in *Romans, contes et nouvelles*, tome 1, éd. Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2002.
- Goethe, Johann Wolfgang von, « Le Roi des Aulnes » [1782], in *Le Roi des Aulnes*, Strasbourg, Callicéphale, coll. « Le Théâtre d'images », 2011.
- Gogol, Nicolaï, « Le Manteau » [1842], Paris, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 1995.
- Hoffmann, E. T. A., *Les Élixirs du diable* [1815-1816], Paris, Stock, coll. « La bibliothèque cosmopolite », 1996.
 « Le Vase d'or » [1814], in *Der goldene Topf, Die Bergwerke zu Falun : Le Vase d'or, Les Mines de Falun*, Paris, Aubier Montaigne, 1942.
- Maupassant, Guy de, « Le Horla » [1887], in *Contes et nouvelles*, tome 2, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1974.
- Poe, Edgar Allan, « A Descent into the Maelström » [1841], in Harrison, James Albert (éd.), *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, New York, AMS Press, 1965.
 « The Fall of the House of Usher » [1839], in Harrison, James Albert (éd.), *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, New York, AMS Press, 1965.
 « The Raven » [1845], in Harrison, James Albert (éd.), *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, New York, AMS Press, 1965.

3. Anthologies et encyclopédies

- Baronian, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française. Des origines à demain*, Paris, Stock, 1978.
- Baudou, Jacques, *L'Encyclopédie du fantastique*, Paris, Fetjaine, 2011.
- Brunel, Pierre, et Tritter, Valérie, *Encyclopédie du fantastique*, Paris, Ellipses, 2010.
- Caillois, Roger (éd.), *La grande anthologie fantastique. Angleterre, Irlande, Amérique du nord, Allemagne, Flandres*, Paris, Gallimard, 1966.
- Calvino, Italo, *Racconti Fantastici dell'Ottocento*, tome 2, Milan, Arnoldo Mondadori, 1983.
- Castex, Pierre-Georges, *Anthologie du Conte fantastique français*, Paris, José Corti, coll. « Les Massicotés », 2004.
- Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.
- Compère, Daniel, et Raymond, François, *Les Maîtres du fantastique en littérature*, Paris, Bordas, coll. « Les compacts », 1994.
- Goimard, Jacques, et Stragliati, Roland, *La grande Anthologie du fantastique*, Paris, Omnibus, coll. « Omnibus », 1996-1997.
- Lebailly, Monique (éd.), *La science-fiction avant la SF. Anthologie de l'imaginaire scientifique français du romantisme à la pataphysique*, Paris, L'Instant, coll. « Griffures », 1989.
- Prince, Nathalie, *Petit Musée des Horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 2008.
- Schneider, Marcel, *La Littérature fantastique en France*, Paris, Fayard, 1964.
- Vax, Louis, *Les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1979.

II. La littérature fantastique. Études et ouvrages

1. Ouvrages sur le fantastique (XIX^e siècle)

- Ampère, Jean-Jacques, « Hoffmann », *Le Globe*, tome VI, n° 81, 1828
- Gautier, Théophile, « Hoffmann » [1831], in Spoelberch de Lovenjoul, Charles, *Histoire des Œuvres de Théophile Gautier*, tome 1, Paris, Charpentier, 1887.
- Nodier, Charles, « Du Fantastique en littérature », *Revue de Paris*, 1830.
- Scott, Walter, « On the Supernatural in Fictitious Composition; and particularly on the works of Ernest Theodore William [*sic*] Hoffmann », *Foreign Quarterly Review*, n° 1, 1827.

2. Ouvrages sur la littérature fantastique (XX^e-XXI^e siècles)

- Abraham, Ulf, *Fantastik in Literatur und Film. Eine Einführung für Schule und Hochschule*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2012.
- Bozzetto, Roger, *Fantastique et Mythologies modernes*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 2007.
L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1992.
Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1998.
- Bozzetto, Roger, et Huftier, Arnaud, *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses universitaires, coll. « Parcours », 2004.
- Calvino, Italo, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Turin, Einaudi, 1980.
- Cumminsky, Gary, *The Changing Face of Horror. A Study of the Nineteenth-Century French Fantastic Short Story*, New York, Peter Lang, coll. « The Age of Revolution and Romanticism. Interdisciplinary Studies », 1992.
- Desmeules, George, *La littérature fantastique et le spectre de l'humour. Essai*, Québec, L'Instant même, 1997.
- Dumoulié, Camille, *Cet obscur objet du désir. Essai sur les amours fantastiques*, Paris, L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 1995.
- Dupeyron-Lafay, Françoise (éd.), *Le Livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de fiction*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 2003.
- Durst, Uwe, *Theorie der phantastischen Literatur*, Berlin, LIT, [2001] 2010.
- Goffette, Jérôme, et Guillaud, Lauric (éds.), *L'Imaginaire médical dans le fantastique et la science-fiction*, Paris, Bragelonne, coll. « Essais », 2011.
- Heger, Christian, *Im Schattenreich der Fiktionen: Studien zur phantastischen Motivgeschichte und zur unwirtlichen (Medien-)Moderne*, München, AVM, 2010.
- Lanni, Dominique (dir.), *Bestiaire fantastique des voyageurs*, Paris, Arthaud, 2014.
- Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient dans le récit fantastique, 1800-1900*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2003.
Raison et Dérison dans le récit fantastique au XIX^e siècle, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2003.
- Lelièvre, Stéphane (éd.), *Lettres et musique. L'alchimie fantastique. La musique dans les récits fantastiques du romantisme français (1830-1850)*, Château-Gontier, Éditions Aedam musicae, coll. « Musiques XIX^e-XX^e siècles », 2015.
- Lovecraft, Howard Phillips, *Épouvante et Surnaturel en littérature [1939]*, Paris, Bourgois, 1969.
- Marquer, Bertrand, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2014.
- May, Markus et al. (éd.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Tübingen, Francke, 2006.
- Milner, Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique du fantastique*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1982.
- Montclair, Florent (dir.), *Écritures du fantastique en littérature et peinture*, Besançon, Presses du centre UNESCO de Besançon, 1998.
- Müller, Hans-Harald, et Schmeink, Lars (éds.), *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*, Berlin, De Gruyter, 2012.
- Ponnau, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique [1990]*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997.
- Ponnau, Gwenhaël (éd.), *Les Savants fous, romans et nouvelles*, Paris, Omnibus, 1994.
- Prince, Nathalie, *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2008.
Les célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e siècle, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2002.
- Ruthner, Clemens et al. (dirs.), *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Tübingen, Francke, 2006.
- Simonis, Annette, *Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur: Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres*, Heidelberg, Winter, 2005.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la Littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970.
- Viegnes, Michel, *La chimère et le philosophe. Penser avec le fantastique*, Dijon, Éditions Universitaires, coll. « Écritures », 2019.

Le Fantastique, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2006.

L'envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924), Grenoble, Presses universitaires, coll. « Bibliothèque de l'imaginaire », 2006.

Zwicky, Beatrix, *La terreur optique. La peinture dans la nouvelle fantastique de 1813 à 1869*, thèse soutenue à l'université de la Sorbonne, 1995.

3. Articles sur la littérature fantastique (XX^e-XXI^e siècles)

Bozzetto, Roger, « À contre temps : retour sur quelques “évidences” de la critique en “fantastique” », *E-rea*, n° 5, 2007. Source numérique : <http://journals.openedition.org/erea/155>.

« Le pourquoi d'un pluriel », *Europe*, n° 611, 1980.

Brix, Michel, « Baudelaire, “disciple” d'Edgar Poe ? », *Romantisme*, n° 122, 2003.

Marquer, Bertrand, « Vers un “fantastique réel”. Optique clinique et merveille pathologique », in Chamarat, Gabrielle, et Dufief, Pierre-Jean (dirs.), *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900) : mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014.

Mendelson, David, « Préface », in Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient dans le récit fantastique, 1800-1900*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2002.

Molino, Jean, « Le fantastique entre l'oral et l'écrit », *Europe*, n° 611, 1980.

Prince, Nathalie, « Espace domestique, espace fantastique. Pour une “hétérotopologie” du fantastique fin-de-siècle », in Vion-Dury et al. (dirs.), *Littérature et Espaces*, Limoges, PULIM, coll. « Espaces Humains », 2003.

« Le chef-d'œuvre inconnu de Dorian Gray », in Auraix-Jonchière, Pascale (dir.), *Écrire la Peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et romantismes », 2003.

Pujade, Robert, « Là où mènent les mots... Essai sur la présence du livre dans le récit fantastique », in Dupeyron-Lafay, Françoise (éd.), *Le Livre et l'image dans la littérature fantastique et les œuvres de fiction*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 2003.

Wandzioch, Magdalena, « Le double du héros dans la littérature fantastique », in Pérouse, Gabriel-A. (éd.), *Doubles et Dédoublement en littérature*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 1995.

Zwicky, Beatrix, « Le portrait révélateur : vers une théorie du fantastique », in Montclair, Florent (dir.), *Écritures du Fantastique en littérature et peinture*, Besançon, Presses du centre UNESCO, 1998.

4. Revues consacrées au fantastique et aux littératures de l'imaginaire

Chimère

GEEEFF

Leberon

Les Cahiers du CERLI

Les Cahiers du GERF

Le Visage vert

Lueurs mortes

Otrante

Solaris

Studies in weird fiction

Zeitschrift für Fantastikforschung (ZFF)

5. Études portant sur des écrivains spécifiques

About, Edmond

Perraud, Antoine, « Edmond About et la momie du logis », *Médium*, n° 35, 2013.

Barbara, Charles

Pardo, Pedro, « Charles Barbara nouvelliste », in Méndez, Pedro, et Palacios, Concepcion (éds.), *La Nouvelle au XIX^e siècle : auteurs mineurs*, Berne, Peter Lang, 2011

Champfleury

- Bonnet, Gilles, « Introduction », in Bonnet, Gilles (dir.), *Champfleury Écrivain-chercheur*, Paris, Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences. Époque moderne et contemporaine », 2006.
- Daunais, Isabelle, « Le réalisme de Champfleury ou la distinction des œuvres », *Études françaises*, vol. 43, n° 2, 2007.
- Grivel, Charles, « Champfleury : l'invention du réalisme photographique », in Bonnet, Gilles (dir.), *Champfleury Écrivain-chercheur*, Paris, Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences. Époque moderne et contemporaine », 2006.
- Vouilloux, Bernard, *Un art sans art. Champfleury et les arts mineurs*, Lyon, Fage, 2009.
- Weatherilt, Michael, « Introduction », in Champfleury, « Le Violon de faïence », in *Le Violon de faïence. Les enfants du professeur Turck. La sonnette de M. Berloquin*, éd. Michael Weatherilt, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1985.

Dumas, Alexandre (père)

- Anselmini, Julie, « Le merveilleux à l'épreuve du journal. L'exemple du *Mousquetaire* », in Mombert, Sarah, et Saminadayar-Perrin, Corinne (dirs.), *Un Mousquetaire du journalisme : Alexandre Dumas*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Les cahiers de la MSHE Ledoux », 2019.
- Le Roman d'Alexandre Dumas père, ou la réinvention du merveilleux*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2010.
- Biet, Christian et al., *Alexandre Dumas ou les aventures d'un romancier*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », [1986] 1988.
- Boyer, Alain-Michel, « Dumas conteur », in Dumas, Alexandre, *Le Lièvre de mon grand-père*, Rézé, Séquences, 1995.
- Chelebourg, Christian (dir.), *Écritures XIX^e. Alexandre Dumas « raconteur »*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes », 2005.
- Grivel, Charles, « Alexandre Dumas : le Chasseur Noir », *Romantisme*, n° 129, 2005.
- Lacassin, Francis, *Alexandre Dumas inattendu*, Monaco, Éditions du Rocher, 2008.
- Lacassin, Francis (éd.), *Alexandre Dumas. Le Meneur de loups et autres récits fantastiques*, Paris, Omnibus, 2002.
- Mombert, Sarah, et Saminadayar-Perrin, Corinne (dirs.), *Un Mousquetaire du journalisme : Alexandre Dumas*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Les cahiers de la MSHE Ledoux », 2019.
- Peeters, Guy, *Gaspard de Cherville, l'autre "nègre" d'Alexandre Dumas*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2017.
- Petit, Maryse, « Alexandre et Méduse. Approches du fantastique chez Dumas », *La Revue des Lettres modernes. Écritures XIX*, n° 3, 2005.
- Schopp, Claude, *Dictionnaire Alexandre Dumas*, Paris, CNRS Éditions, 2010.
- Wandzioch, Magdalena, *Alexandre Dumas. Entre féerie et fantastique*, Katowice, Uniwersytet Slaski, 2012.

Erckmann-Chatrion

- Abret, Helga, « "Hugues-le-Loup" d'Erckmann-Chatrion. Vers un fantastique moderne ? », in Lysøe, Éric (dir.), *Erckmann-Chatrion au carrefour du fantastique, suivi de "Histoires et contes fantastiques" par Émile Erckmann-Chatrion*, Strasbourg, Presses universitaires, coll. « Europes littéraires », 2004.
- Arrouye, Jean, « Porosité de l'être humain », in Lysøe, Éric (dir.), *Erckmann-Chatrion au carrefour du fantastique, suivi de "Histoires et contes fantastiques" par Émile Erckmann-Chatrion*, Strasbourg, Presses universitaires, coll. « Europes littéraires », 2004.
- Benhamou, Noëlle, « Du conte fantastique à la parabole. Morale laïque dans quelques contes fantastiques d'Erckmann-Chatrion », in Lysøe, Éric (dir.), *Erckmann-Chatrion au carrefour du fantastique, suivi de "Histoires et contes fantastiques" par Émile Erckmann-Chatrion*, Strasbourg, Presses universitaires, coll. « Europes littéraires », 2004.
- « La peur dans l'œuvre d'Erckmann-Chatrion : du folklore au fantastique », *Romanica Silesiana*, n° 11, 2016.
- « *La Voleuse d'enfants* d'Erckmann-Chatrion : monstre narratif ou conte cruel ? », *Anales de Filología Francesa*, n° 14, 2005-2006.
- Benhamou, Noëlle, « *Loci horribiles* dans quelques récits d'Erckmann-Chatrion : comment effrayer, plaire et instruire », in Bermejo Larrea, Esperanza (dir.), *Regards sur le locus horribilis. Manifestations littéraires des espaces hostiles*, Saragosse, Presses de l'université de Saragosse, coll.

- « Humanidades », 2012.
- Foster, Stephen J., « Bibliographie des œuvres d’Erckmann-Chatrion et de la critique publiées en France, 1844-1998 », *Studies in French literature*, vol. 41, 2000.
- Hufter, Arnaud, « Le pansémique et l’interconique. Le leurre des desseins germaniques d’Erckmann-Chatrion », in Lysøe, Éric (dir.), *Erckmann-Chatrion au carrefour du fantastique, suivi de “Histoires et contes fantastiques” par Émile Erckmann-Chatrion*, Strasbourg, Presses universitaires, coll. « Europes littéraires », 2004.
- Leclerc, Isabelle, « “La Voleuse d’enfants”, conte fantastique d’Erckmann-Chatrion ? », in Lysøe, Éric (dir.), *Erckmann-Chatrion au carrefour du fantastique, suivi de “Histoires et contes fantastiques” par Émile Erckmann-Chatrion*, Strasbourg, Presses universitaires, coll. « Europes littéraires », 2004.
- Lysøe, Eric, « En guise d’avant-propos. Un fantastique en noir et blanc », in Lysøe, Éric (dir.), *Erckmann-Chatrion au carrefour du fantastique, suivi de “Histoires et contes fantastiques” par Émile Erckmann-Chatrion*, Strasbourg, Presses universitaires, coll. « Europes littéraires », 2004.
- Marotin, François, « Bohémiens et Bohémiennes chez Erckmann-Chatrion », in Auraix-Jonchière, Pascale (dir.), *La Bohémienne, figure poétique de l’errance aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et Romantismes », 2005.
- Schoumacker, Louis, *Erckmann-Chatrion. Étude biographique et critique d’après des documents inédits*, Paris, Les Belles Lettres, 1933.

Gautier, Théophile

- Anastasaki, Elena, « The Trials and Tribulations of the revenants: Narrative Techniques and the Fragmented Hero in Mary Shelley and Théophile Gautier », *Connotations*, vol. 16, n° 1-3, 2006-2007.
- Bellati, Giovanna (dir.), *Théophile Gautier en Italie. Images, itinéraires, interférences*, Rome, Aracne, coll. « Alo », 2011.
- Cellier, Léon, « Devant le miroir de Venise. Gautier et Mallarmé », *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, n° 11, 1959.
- Chambers, Ross, *Spirite de Théophile Gautier; une lecture*, Paris, Minard, coll. « Archives des Lettres modernes », 1974.
- David-Neill, Nathalie, *Rêve de pierre. La Quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1989.
- Delic, Emir, « Scepticisme et occultisme : le paranormal à l’œuvre dans *Spirite* de Théophile Gautier », *Analyses*, vol. 3, n° 3, 2008.
- Drost, Wolfgang, et Girard, Marie-Hélène (dirs.), *Gautier et L’Allemagne*, Siegen, Universi, coll. « Bild- und Kunstwissenschaften », 2005.
- Eigeldinger, Marc, « Introduction », in Gautier, Théophile, *Récits Fantastiques*, éd. Marc Eigeldinger, Paris, Flammarion, coll. « GF », [1981] 2007.
- Fernandez Sanchez, Carmen, « L’autre testament de Spirite ou le triomphe de Cherbonneau : fantastique et humour en habit noir », in Henry, Freeman G. (éd.), *Relire Théophile Gautier. Le plaisir du texte*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1998.
- Geisler-Szmulewicz, Anne, « Rien de nouveau sous le soleil : Pompéi, la ville morte, dans *Arria Marcella* (1852) », *Sociétés & Représentations*, n° 41, 2016.
- Geisler-Szmulewicz, Anne, et Lavaud, Martine (dirs.), *Théophile Gautier et le Second Empire*, Nîmes, Lucie éditions, 2013.
- Le Gall, Guillaume, « Dioramas aquatiques : Théophile Gautier visite l’aquarium du Jardin d’acclimatation », *Culture & Musées*, n° 32, 2018.
- Met, Philippe, « Fantastique et herméneutique. Le clair-obscur des signes dans “Jettatura” », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 20, 1998.
- Montandon, Alain, « Théophile Gautier et Edgar Poe », *Colloquia Comparativa Litterarum*, vol. 2, n° 1, 2016.
- Montandon, Alain, et Saminadayar-Perrin, Corinne, « Introduction », in Montandon, Alain, et Saminadayar-Perrin, Corinne (éds.), *Théophile Gautier; Œuvres complètes. Romans contes et nouvelles*, tome 5, Paris, Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2003. *Œuvres complètes. Section I, Romans, contes et nouvelles*, tome 5, Paris, Champion, 2003.
- Montoro Araque, Mercedes, « “Mauvais œil” : émergence, flexibilité, irradiation... “Jettatura” de Th. Gautier », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 19, 1997.
- Mousseron, Maxence, « Spectacle, théâtralité et mise en abyme dans “Arria Marcella” », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 26, 2004.

- Née, Patrick, « De Nerval à Gautier, l'empêchement romantique du trajet de l'âme », *Romantisme*, n° 142, 2008.
- Perrard, Nathalie, « Empreintes du fantastique : réminiscences goyesques dans les contes de Théophile Gautier », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 33, 2011.
- Saminadayar-Perrin, Corinne, « Les fictions antiques de Gautier : une déconstruction spectaculaire de l'histoire », *Bulletin de la société Théophile Gautier*, n° 34, 2012.
- Stiegler, Bernd, « La surface du monde : note sur Théophile Gautier », *Romantisme*, n° 105, 1999.
- Thérénty, Marie-Ève, « L'atelier journalistique du récit de voyage chez Gautier : l'effet-feuilleton », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 29, 2007.
- Tortonese, Paolo, *La vie extérieure. Essai sur l'œuvre narrative de Théophile Gautier*, Paris, Minard, coll. « Archives des lettres modernes, 1992.
- Ubersfeld, Annie, « Théophile Gautier ou le regard de Pygmalion », *Romantisme*, n° 66, 1989.
- Whyte, Peter, *Théophile Gautier, conteur fantastique et merveilleux*, Durham, University of Durham, coll. « Durham Modern Languages Series », 1996.

Lermina, Jules

- Alonso, Ana, « Notas sobre las *Histoires incroyables* de Jules Lermina », in Méndez, Pedro, et Palacios, Concepción (éds.), *La nouvelle au XIX^e siècle. Auteurs mineurs*, Berne, Peter Lang, 2011.
- Claretie, Jules, « Préface », in Lermina, Jules, *Histoires incroyables* [1885], Paris, Boulanger, 1895.
- Goulet, Andrea, « Nerfs, folie, et temporalité (dé)réglée. Crises d'attention dans la vision fantastique (Jules Lermina) », *SERD*, 2020. Source numérique : <https://serd.hypotheses.org/5948>.
- « Neurosyphilitics and Madmen: The French Fin-de-siècle Fictions of Huysmans, Lermina and Maupassant », in Finger, Stanley et al. (dirs.), *Literature, Neurology and Neuroscience: Neurological and Psychiatric Disorders*, Amsterdam, Elsevier, 2013.
- Lavergne, Elsa de, « Jules Lermina (1839-1915) », *Le Rocambole*, n° 43/44, 2008.
- Vauthier, Eric, « Les *Histoires à faire peur* de Jules Lermina », *Le Rocambole*, n° 43/44, 2008.

Mendès, Catulle

- Besnier, Patrick et al. (dirs.), *Catulle Mendès : l'énigme d'une disparition*, Rennes, Presses universitaires, coll. « La Licorne », 2005.
- Saïdah, Jean-Pierre (dir.), *Catulle Mendès et la République des lettres*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011.

Mérimée, Prosper

- Bourdenet, Xavier et al. « Bibliographie de la critique littéraire et historique sur l'œuvre de Mérimée, 1994-2005 », *Cahiers Mérimée*, n° 2, 2010.
- Carpenter, Scott, « Vampirisme et production littéraire. Se nourrir du sang des autres », in Fonyi, Antonia (dir.), *Prosper Mérimée*, Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « La revue des Lettres modernes », 2010.
- Chabot, Jacques, *L'autre moi. Fantômes et fantastique dans les Nouvelles de Mérimée*, Aix-en-Provence, Édisud, 1983.
- Chelebourg, Christian, *Prosper Mérimée. Le sang et la chair. Une poétique du sujet*, Paris, Minard, coll. « Archives des Lettres modernes », 2003.
- Fonyi, Antonia (dir.), *Prosper Mérimée*, Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « La revue des Lettres modernes », 2010.
- Prosper Mérimée, écrivain, archéologue, historien*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1999.
- Glaudes, Pierre (éd.), *Mérimée et le bon usage du savoir. La création à l'épreuve de la connaissance*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, coll. « Essais de littérature », 2008.
- Longo, Marco, « Avatars linguistiques et médiations culturelles dans les sources classiques et médiévales de *Lokis* de Mérimée », *Romanitas*, vol. 3, n° 1, 2008. Source numérique : http://romanitas.uprrp.edu/vol_3_num_1/longo.html.
- Mallion, Jean, et Salomon, Pierre, « Approche de Mérimée », in Mallion, Jean, et Salomon, Pierre (éds.), *Mérimée. Théâtre de Clara Gazul. Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1987.
- Millet, Claude, « Le légendaire de Mérimée : le mémorial de la barbarie », in Fonyi, Antonia (dir.), *Prosper Mérimée, écrivain, archéologue, historien*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1999.

- Petitier, Paule, « Lokis : le trompe-l'œil archéologique », *Cahiers Mérimée*, n° 3, 2011.
- Pontier, Pierre, « Mérimée et l'interprétation du mythe », *Anabases*, n° 5, 2007.
- Requena, Clarisse, *Unité et dualité dans l'œuvre de Prosper Mérimée. Mythe et récit*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2000.
- Siebers, Tobin, « Fantastic Lies: Lokis and the Victim of Coincidence », *Kentucky Romance Quarterly*, n° 28, 1983.

Nerval, Gérard de

- Chamarat-Malandain, Gabrielle (éd.), *Gérard de Nerval, Aurélia*, Paris, Pocket, coll. « Lire et voir les classiques », 1994.
- Illouz, Jean-Nicolas, « “Un mille-pattes romantique” : Aurélia de Gérard de Nerval », *Romantisme*, n° 161, 2013.
- Mizuno, Hisashi, « Corps et âme dans “Aurélia” de Gérard de Nerval », *Romantisme*, n° 127, 2005.
« “Tout vit, tout agit, tout se correspond”. La folie poétique dans Aurélia de Gérard de Nerval », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 110, 2010.
- Mugnier, Vincent, *Chaos et création dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval*, thèse soutenue en 2017.
Source numérique : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01761243/document>.
- Née, Patrick, « De Nerval à Gautier, l'empîement romantique du trajet de l'âme », *Romantisme*, n° 142, 2008.
- Steinmetz, Jean-Luc, « Les rêves dans Aurélia de Gérard de Nerval », *Littérature*, n° 158, 2010. Source numérique : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-2-page-105.htm>.
- Tamine-Gardes Joëlle, « À propos du rêve dans Aurélia de Nerval », *L'Information Grammaticale*, n° 28, 1986.

Ponson du Terrail, Pierre Alexis

- Alfu, « Fantastique ou illusion de fantastique chez Ponson », *Rocamboles*, n° 37, 2006.
Ponson du Terrail, dictionnaire des œuvres, Amiens, Alfu & Encreage, 2008.
- Gaillard, Élie-Maral, *Ponson du Terrail. Biographie de l'auteur de Rocamboles. Le romancier à la plume infatigable*, Avignon, Éditions A. Barthélémy, 2001.

Redon, Odilon

- Gamboni, Dario, *La plume et le pinceau. Odilon Redon et la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1989.
- Moran, Claire, *Odilon Redon : Écrits*, Londres, Modern humanities research association, 2005.
- Strauss, Alexandra (éd.), Odilon Redon, *Il rêve et autres contes*, Paris, Libretto, 2011.

Sand, Maurice

- Bissonnette, Lise, *Maurice Sand. Une œuvre et son brisant au XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires, 2017.
- Le Guillou, Claire, « Du roman archéologique à l'archéologie du roman », in Sand, Maurice, *Callirhoé [1863]*, Limoges, Les Ardents éditeurs, coll. « À lire dans mon sofa », 2009.

Verne, Jules

- Dumas, Olivier, *Voyage à travers Jules Verne : biographie*, Outremont, Stanké, 2005.
- Fabre, Michel, « Machinisme et humanisme chez Jules Verne », in Mustière, Philippe, et Fabre, Michel (éds.), *Jules Verne. Les machines de la science*, Nantes, Coiffard Éditions, 2005.
- Mohr, Manuela, « L'apparition du monstre dans Maître Zacharius de Jules Verne : anamorphose et modernité », in Kor, Yanna et al. (dirs.), *Littérature monstre. Une tératologie de l'art et du social*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2020.
- Montclair, Florent, « Savoirs scientifiques et techniques dans quelques romans de Jules Verne : une utilisation pédagogique et littéraire des sciences », in Minary, Daniel (dir.), *Savoirs et Littérature II*, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, coll. « Annales Littéraires », 2001.
- Pinson, Guillaume, et Prévost, Maxime, « Introduction. Jules Verne avant et après Jules Verne », in Pinson, Guillaume, et Prévost, Maxime (dirs.), *Jules Verne et la culture médiatique. De la presse du XIX^e siècle au steampunk*, Paris, Hermann, coll. « Littérature et imaginaire contemporain », 2019.
- Valtat, Jean-Christophe, « Mon Nom est Nemo. Transfictions verniennes », in Pinson, Guillaume, et Prévost, Maxime (dirs.), *Jules Verne et la culture médiatique. De la presse du XIX^e siècle au steampunk*,

Paris, Hermann, coll. « Littérature et imaginaire contemporain », 2019.
Vierne, Simone, *Jules Verne. Mythe et modernité*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1989.

Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de

- Bollery, Joseph (éd.), *Correspondance générale de Villiers de l'Isle-Adam et documents inédits*, tome 1, Paris, Mercure de France, 1962.
- Castex, Pierre-Georges, et Glaudes, Pierre (éds.), *Auguste de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature », 2012.
- Drougard, Émile, *Les trois premiers Contes : Claire Lenoir, L'Intersigne, L'Annonciateur*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Publications de la Faculté des Lettres d'Alger », 1931.
« L'intersigne de Villiers de l'Isle-Adam. Histoire du Texte », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 34, 1927.
- Giné-Janer, Marta, *Villiers de l'Isle-Adam. L'amour, le temps, la mort*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2007.
- Glaudes, Pierre, « Introduction », in Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de, *Contes cruels, suivi des Nouveaux Contes cruels*, éds. Pierre-Georges Castex et Pierre Glaudes, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature », 2012.
- Grojnowski, Daniel, « Sortilèges photographiques, de Villiers à Strindberg », *Romantisme*, n° 105, 1999.
- Noiray, Jacques, « Introduction », in Noiray, Jacques (éd.), *Villiers de l'Isle-Adam. Claire Lenoir et autres récits insolites*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1984.
« La typographie expressive de Villiers de l'Isle-Adam à l'exemple de l'Ève future », in Vadé, Yves (dir.), *Écritures Discontinues*, Bordeaux, Presses universitaires, coll. « Modernités », 1993. Source numérique : <http://books.openedition.org/pub/4652>.
- Perrin, Jean-François, « De l'hallucination mémorielle comme arrivée de réel : "Véra", de Villiers de l'Isle-Adam », *Littérature*, n° 189, 2018.
- Sandfer, Matthew, « Prédestination, libre-arbitre et identité : l'imaginaire du théâtre dans les contes de Villiers de l'Isle-Adam », *Littératures*, n° 71, 2014.
- Scarcella, Renzo, *Surfaces et profondeurs dans l'univers imaginaire de Villiers de l'Isle-Adam*, Fasano, Schena, 1992.
- Simon, Sylvain, *Le Chrétien malgré lui ou la religion de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Association découvrir, coll. « Jeunes talents », 1995.
- Voisin-Fougère, Marie-Ange, *Contes Cruels de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

Autres

- « Intermedialität und Synästhesie in der Literatur der Romantik. Grenzgänge zwischen Imagination und Wahrnehmung: Das "romantische" Bewußtsein bei E.T.A. Hoffmanns "Der goldne Topf" », *Goethezeitportal*. Source numérique : <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projektetpool/intermedialitaet/autoren/eta-hoffmann/der-goldne-topf/die-fantasiestuecke-in-callots-manier.html>.
- Bayard, Pierre, *Maupassant juste avant Freud*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1994.
- Compère, Daniel, « Edgar Poe et le récit "policier" », *Rocambole*, n° 77, 2016.
- Fisher, Benjamin F., « Poe and the Gothic tradition », in Hayes, Kevin J. (éd.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge, University Press, 2002.
The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe, Cambridge, University Press, 2008.
- Grall, Catherine, « Définir l'espace pour habiter la parole. "Double assassinat dans la rue Morgue" d'E. A. Poe et "L'Insomniaque" d'Anne-Marie Garat », in Chalonge, Florence de (dir.), *Énonciation et spatialité. Le récit de fiction (XIX^e-XXI^e siècles)*, Lille, Éditions du conseil scientifique de l'université Lille 3, coll. « UL 3 travaux et recherches », 2013.
- Kekus, Filip, *Nerval fantaisiste*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2019.
- Le Floch, Vasilica, « La présentation matérielle comme argument de vente : stratégies typographiques et paratextes dans les nouvelles d'Edgar Allan Poe », in Polizzi, Gilles, et Réach-Ngô, Anne (dirs.), *Le livre, "produit culturel" ? De l'invention de l'imprimé à la révolution numérique*, Paris, Orizons, coll. « Universités », 2012.
- Lemonnier, Léon, *Edgar Poe et la critique française de 1848 à 1875. Les traducteurs d'Edgar Poe en France de 1848 à 1875 : Charles Baudelaire [1928]*, Genève, Slatkine, 2011.

- Lysøe, Éric, *Les voies du silence. E. A. Poe et la perspective du lecteur*, Lyon, PUL, 2000.
- Magistrale, Tony, *Student Companion to Edgar Allan Poe*, Londres, Greenwood Press, coll. « Student companion to classic writers », 2001.
- Mohr, Manuela, « “Et si l’Histoire plaisantait ?” “Le Horla” entre le rire et l’inquiétude », *Autour de Vallès*, n° 47, 2017.
 « Puissance et subversion d’un lieu. La folie pensée à travers la forêt dans “Le Chasseur d’ombres” », *Artis Natura*, n° 1, 2017. Source numérique : <https://www.artisnatura.com/single-post/2017/11/29/Puissance-et-subversion-dun-lieu-La-folie-pens%C3%A9e-%C3%A0-travers-la-for%C3%AAt-dans-%C2%AB-Le-Chasseur-dombres-%C2%BB>.
- « Quand une nuit compte cent ans : la vitesse du temps qui passe », *À l’épreuve*, n° 6, 2019.
 Source numérique : <http://alepreuve.org/content/quand-une-nuit-compte-cent-ans-la-vitesse-du-temps-qui-passe>.
- Montandon, Alain, « Écriture et folie chez E.T.A. Hoffmann », *Romantisme*, n° 24, 1979.
- Philippot, Didier, *Guy de Maupassant et l’affolant mystère de la vie. Essai sur l’œuvre fantastique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2019.
- Royot, Daniel, « Poe’s humor », in Hayes, Kevin J. (éd.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge, University Press, 2002.

III. Histoire culturelle et littéraire

1. Presse et culture médiatique

- Adamowicz-Hariasz, Maria, « From Opinion to Information. The *Roman-Feuilleton* and the Transformation of the Nineteenth-Century French Press », in la Motte, Dean de, et Przyblyski, Jeannine (éds.), *Making the News. Modernity & the Mass Press in Nineteenth-Century France*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999.
- Aurenche, Marie-Laure, « La presse de vulgarisation ou la médiation des savoirs », in Kalifa et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- Bachleitner, Norbert, *Fiktive Nachrichten. Die Anfänge des europäischen Feuilletonromans*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2012.
- Bacot, Jean-Pierre, *La presse illustrée au XIX^e siècle. Une histoire oubliée*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2005.
- Barel-Moisan, Claire, « Écrire pour instruire », in Kalifa et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- Bellet, Roger, *Presse et Journalisme sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, coll. « Kiosque. Les Faits, La Presse, L’Opinion », 1967.
- Boyer, Anne, et Cantau, Alina, « Regards sur quelques journaux éphémères d’hygiène du XIX^e siècle conservés à la Bibliothèque nationale de France », *Histoire des sciences médicales*, tome XLIV, n° 3, 2010.
- Chabrier, Amélie, *Les genres du prétoire. La médiatisation des procès au XIX^e siècle*, Paris, Mare & Martin, coll. « Droit & littérature », 2019.
- Châles-Courtine, Sylvie, « La place du corps dans la médiatisation des affaires criminelles », *Sociétés & Représentations*, n° 18, 2004.
- Charle, Christophe, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, coll. « L’Univers historique », 2004.
- Charlier, Marie-Astrid, et Daniel, Yvan (dirs.), *Journalisme et mondialisation. Les Ailleurs de l’Europe dans la presse et le reportage littéraires (XIX^e-XXI^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires, coll. « Interférences », 2017.
- Diaz, José-Luis, « Avatars journalistiques de l’éloquence privée », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- Dubied, Annik, « Sur la notion de “genre médiatique” », *Médiatiques. Récit et société*, vol. 17, 1999.
- Dubied, Annik, et Lits, Marc, *Le Fait divers*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1999.
- Dufief, Pierre-Jean (dir.), *Les Journaux de la vie littéraire*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2009.
- Dumasy-Queffélec, Lise, « Le feuilleton », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal*.

- Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- Durand, Pascal, « La “culture médiatique” au XIX^e siècle. Essai de définition-périodisation », *Quaderni*, n° 39, 1999.
- « Le reportage », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- Durand, Pascal, « Presse ou médias, littérature ou culture médiatique ? Question de concepts », *COntEXTES*, n° 11, 2012. Source numérique : <https://journals.openedition.org/contextes/5392>.
- Folco, Alice, « Images médiatiques du metteur en scène (1830-1900) », *Médias19*, 2012. Source numérique : <http://www.medias19.org/docannexe/file/1569/folco.pdf>.
- Gervais, Thierry, « Les premiers magazines illustrés, de la gravure à la photographie », in Kalifa et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- Gonon, Laetitia, *Le Fait divers criminel dans la presse quotidienne française du XIX^e siècle*, Paris, Sorbonne nouvelle, 2012.
- Heinich, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2012.
- Hohnsbein, Axel, « Du Magasin d'éducation et de récréation à *La Science illustrée* », *COntEXTES*, n° 21, 2018. Source numérique: <http://journals.openedition.org/contextes/6669>.
- Jost, Hans-Ulrich et al. (éds.), *Littérature « bas de page ». Literatur « unter dem Strich »*, Lausanne, Antipodes, coll. « Les Annuelles », 1996.
- Kalifa, Dominique, « La chronique judiciaire », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- « Usages du faux. Faits divers et romans criminels au XIX^e siècle », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 54, n° 6, 1999.
- Kalifa, Dominique et al., « Les scansions internes à l'histoire de la presse », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- « Les scansions internes à l'histoire de la presse », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- Kalifa, Dominique, et Thérenty, Marie-Ève, « Formes et matières journalistiques. Ordonner l'information », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- Komur-Thillo, Greta, et Réach-Ngô, Anne (dirs.), *L'Écrit à l'épreuve des médias, du Moyen Âge à l'ère électronique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2012.
- Kött, Martin, *Das Interview in der französischen Presse. Geschichte und Gegenwart einer journalistischen Textsorte*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, coll. « Medien in Forschung und Unterricht », 2004.
- Lemaire, Sandrine, « La presse coloniale métropolitaine », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- Leprette, Jacques, et Pigeat, Henri (dirs.), *Liberté de la Presse, le paradoxe français*, Paris, PUF, coll. « Cahier des sciences morales et politiques », 2003.
- Letourneux, Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2017.
- « L'enquête journalistique comme relation médiatique au monde dans les romans de Gaston Leroux », *Le Temps des médias*, n° 14, 2010.
- Lévrier, Alexis, et Wrona, Adeline (dirs.), *Matière et esprit du journal. Du Mercure galant à Twitter*, Paris, PUPS, coll. « Histoire de l'imprimé », 2013.
- Lits, Marc, et Desterbecq, Joëlle, *Du Récit au récit médiatique*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Info et com », 2017.
- Lyon-Caen, Judith, « Lecteurs et lectures : les usages de la presse au XIX^e siècle », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e*

- siècle, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- Martin, Marc, « Journalistes et gens de lettres (1820-1890) », in Vaillant, Alain (dir.), *Mesure(s) du Livre*, Paris, Bibliothèque nationale, coll. « Les Colloques de la Bibliothèque nationale », 1992.
- Melmoux-Montaubin, Marie-Françoise, *L'Écrivain-journaliste au XIX^e siècle : un mutant des Lettres*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires », 2003.
- Migozzi, Jacques, « Postures d'écrivains. Deux jeunes chroniqueurs littéraires de la presse lyonnaise en 1864-1865 : Jules Vallès et Émile Zola », in Thérenty, Marie-Ève, et Vaillant, Alain (dirs.), *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Culture-médias. Études de presse », 2004.
- Mollier, Jean-Yves, « 2 décembre 1851. Le crime le plus médiatisé du siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 30, 2005. Source numérique : <https://journals.openedition.org/rh19/1073>.
- Une autre Histoire de l'édition française*, Paris, La Fabrique éditions, 2015.
- Mombert, Sarah, « La fiction », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- « Le premier venu ? Éléments d'analyse du lectorat du *Mousquetaire* d'Alexandre Dumas », in Absalyamova, Elina, et Stiénon, Valérie (dirs.), *Les Voix du lecteur dans la presse française au XIX^e siècle*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2018.
- « “Un pour tous, tous pour un”. Sociabilités et réseaux du journal *Le Mousquetaire* », in Vaillant, Alain, et Vérilhac, Yoan (dirs.), *Vie de bohème et petite presse du XIX^e siècle. Sociabilité littéraire ou solidarité journalistique ?*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Orbis litterarum », 2018.
- Muhlmann, Geraldine, *Une histoire politique du journalisme. XIX^e-XX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Points », 2004.
- Pakenham, Michael, *Une Revue d'avant-garde au lendemain de 1870 : La Renaissance littéraire et artistique, dirigée par Emile Blémont*, thèse de doctorat soutenue en 1996.
- Pillet, Elisabeth, et Thérenty, Marie-Eve (dirs.), *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau monde éditions, 2012.
- Pinson, Guillaume, « Le reporter fictif, 1863-1913 », *Autour de Vallès*, n° 40, 2010.
- « L'imaginaire médiatique. Réflexions sur les représentations du journalisme au XIX^e siècle », *Contextes*, n° 11, 2012. Source numérique : <https://journals.openedition.org/contextes/5306>.
- « Travail et sociabilité », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- Polizzi, Gilles, et Réach-Ngô, Anne (dirs.), *Le livre, “produit culturel” ? De l'invention de l'imprimé à la révolution numérique*, Paris, Orizons, coll. « Universités », 2012.
- Portebois, Yannick, et Speirs, Dorothy, *Entre le livre et le journal. Le recueil périodique du XIX^e siècle*, Lyon, ENS Editions, coll. « Métamorphoses du livre », 2013.
- Preiss, Nathalie, « La petite presse : le régime de la communauté universelle ? », in Vaillant, Alain, et Vérilhac, Yoan (dirs.), *Vie de bohème et petite presse du XIX^e siècle. Sociabilité littéraire ou solidarité journalistique ?*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Orbis litterarum », 2018.
- Queffélec, Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1989.
- Requate, Jörg (éd.), *Das 19. Jahrhundert als Mediengesellschaft*, Munich, Oldenburg, coll. « Ateliers des Deutschen Historischen Instituts Paris », 2009.
- Saminadayar-Perrin, Corinne, « Avatars journalistiques de l'éloquence publique », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- « Cultures orales et civilisation de l'imprimé au XIX^e siècle », *Autour de Vallès*, n° 44, 2014.
- Les discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836-1885)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX^e siècle en représentations », 2007.
- « Micro-histoire(s) du contemporain. Détails et choses vues (1830-1870) », *Études françaises*, vol. 44, n° 3, 2008.
- « Presse, rhétorique, éloquence (1830-1870) », in Thérenty, Marie-Ève, et Vaillant, Alain (dirs.), *Presse et plumes. Littérature et rhétorique au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Culture-médias. Études de presse », 2004.
- « Stratégies génériques dans l'écriture journalistique du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 147, 2010.

- Schlosser, Fabrice, *Les Légendes de la presse*, Lyon, Aléas éditeur, 2002.
- Stead, Evangelia, « De la revue au livre : notes sur un paysage éditorial diversifié à la fin du XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, 2007.
- Taveaux-Grandpierre, Karine, « La presse au XIX^e siècle : les modes de diffusion d'une industrie culturelle », in Thérénty, Marie-Ève, et Vaillant, Alain (dirs.), *Presse et plumes. Littérature et rhétorique au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Culture-médias. Études de presse », 2004.
- Thérénty, Marie-Ève, « De la nouvelle à la main à l'histoire drôle : héritages des sociabilités journalistiques du XIX^e siècle », *Tangence*, n° 80, 2006. Source numérique : <http://id.erudit.org/iderudit/013545ar>.
- « La chronique », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007.
- « Le journal dans le roman du XIX^e siècle ou l'icône renversée », in Del Lungo, Andrea, et Lyon-Caen, Boris (dirs.), *Le roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Saint-Denis, PUV, coll. « Essais et Savoirs », 2007.
- « Les “boutiques d'esprit” : sociabilités journalistiques et production littéraire (1830-1870) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, vol. 110, 2010.
- « Montres molles et journaux fous. Rythmes et imaginaires du temps quotidien au XIX^e siècle », *COntEXTES*, n° 11, 2012. Source numérique : <http://journals.openedition.org/contextes/5407>.
- Mosaïques. Être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, Champion, 2003.
- « Poétiques journalistiques », in Thérénty, Marie-Ève, et Vaillant, Alain (dirs.), *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Culture-médias. Études de presse », 2004.
- « Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 103, 2003.
- « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, n° 143, 2009.
- « Présentation. Les mystères urbains au prisme de l'identité nationale », *Médias19*, 2014. Source numérique : <http://www.medias19.org/index.php?id=15580>.
- « Rubriques pour rire », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- « Une Californie d'esprit : rire et connivence journalistique au XIX^e siècle », *Humoresques*, n° 21, 2005.
- « Vivre au rythme du journal », in Kalifa, Dominique et al. (dirs.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, coll. « Opus magnum », 2011.
- Thérénty, Marie-Ève, et Pinson, Guillaume, « L'invention du reportage », *Autour de Vallès*, n° 40, 2010.
- Thérénty, Marie-Ève, et Vaillant, Alain (dirs.), *1836. L'An I de l'ère médiatique. Étude littéraire et historique du journal La Presse d'Émile de Girardin*, Paris, Nouveau monde éditions, 2001.
- Presse, nations et mondialisation au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2010
- Tran Huy, Minh, *Les écrivains et le fait divers. Une autre histoire de la littérature*, Paris, Flammarion, coll. « Récit », 2017.
- Young, Josette Page, « Émile de Girardin, le “journal à deux sous” et la littérature romanesque à l'époque romantique », *The French Review*, vol. 56, n° 6, 1983

2. Études de la psyché humaine

a) Publications médicales (XIX^e siècle)

- Baillarger, « Théorie de l'automatisme », *Annales médico-psychologiques*, 1856.
- Bayle, Antoine-Laurent-Jessé, *Éléments de pathologie médicale*, tomes 1 et 2, Paris, Germer-Baillière, 1856-1857.
- Bernard, Claude, *Introduction à l'étude de la Médecine générale*, Paris, Baillière, 1865.
- Bernheim, Hippolyte, *De la Suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille*, Paris, Doin, 1884.
- Hypnotisme, suggestion, psychothérapie*, Paris, Fayard, 1891.

- Bertrand, Alexandre, *Traité du Somnambulisme et des différentes modifications qu'il présente*, Paris, Dentu, 1823.
- Binet, Alfred, *La Psychologie du raisonnement, recherches expérimentales par l'hypnotisme*, Paris, Alcan, 1886.
- Boismont, Brière de, *Du suicide et de la folie suicide : considérés dans leurs rapports avec la statistique, la médecine et la philosophie*, Paris, Baillière, 1856.
- Boucher de Perthes, Jacques, *Des Idées innées, de la mémoire et de l'instinct*, Paris, Jung-Treuttel, 1867.
- Brillat-Savarin, Jean Anthelme, *Physiologie du goût* [1826], Paris, Furne, 1864.
- Cabanis, Pierre Jean Georges, *Rapports du physique et du moral de l'homme* [1802], Paris, Fortin, Masson et Cie, 1843.
- Charcot, Jean-Martin, *La Foi qui guérit*, Paris, Alcan, 1897.
Leçons cliniques sur les Maladies des vieillards et les maladies chroniques, Paris, Delahaye, 1874.
Œuvres complètes, éd. Désiré Magloire Bourneville, Paris, Delahaye, 1885-1890.
- Falret, Jean-Pierre, « De la non-existence de la monomanie » [1854], in *Des maladies mentales et des asiles d'aliénés. Leçons cliniques et considérations générales*, Paris, Baillière et fils, 1864.
- Hervey de Saint-Denys, Léon d', *Les rêves et les moyens de les diriger: Observations pratiques*, Paris, Amyot, 1867.
- Janet, Pierre, *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*, Paris, Alcan, 1889.
- Jouffroy, Théodore, « Du sommeil », *Mélanges philosophiques* [1827], Genève, Slatkine, 1979.
- Le Bon, Gustave, *La Psychologie des foules* [1895], Paris, PUF, 1994.
- Lemoine, Albert, *Du Sommeil au point de vue physiologique et psychologique*, Paris, Baillière, 1855.
- Liébeault, Ambroise-Auguste, *Du sommeil et des états analogues considérés surtout du point de vue de l'action du moral sur le physique*, Paris, Victor Masson et fils, 1866.
- Maine de Biran, Pierre, « Nouvelles considérations sur le sommeil, les songes et le somnambulisme » [1809], *Œuvres de Maine de Biran*, tome 5, Paris, Vrin, 1984.
- Maudsley, Henry, *Le Crime et la folie* [1880], Paris, L'Harmattan, 2009.
- Maury, Alfred, *Le Sommeil et les rêves. Études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent*, Paris, Didier, 1861.
- Moreau de Tours, Jacques-Joseph, *De l'Identité de l'état de rêve et de la folie*, Paris, Martinet, 1855.
Du Hachisch et de l'aliénation mentale : études psychologiques, Paris, Fortin et Masson, 1845.
- Moreau de Tours, Paul, *De la contagion du suicide : à propos de l'épidémie actuelle*, Paris, Parent, 1875.
 « Edgar Poë [sic]. Étude de psychologie morbide », *Annales médico-psychologiques*, n° 19, 1894.
- Morel, Bénédicte-Augustin, *Études cliniques : Traité, théorique et pratique des maladies mentales*, Paris, Grimblot, 1852.
Traité des Dégénérescence physiques, intellectuelles, et morales de l'espèce humaine, Paris, Arno, 1857.
- Puységur, Armand Marie Jacques, *Un Somnambule désordonné ? Journal du traitement magnétique du jeune Hébert* [1812-1813], Le Plessis-Robinson, Synthélabo, coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 1999.
- Ribot, Théodule, *La Psychologie anglaise contemporaine* [1870], Paris, Baillière, 1875.
L'Hérédité. Étude psychologique sur ses phénomènes, ses causes, ses lois, ses conséquences, Paris, De Ladrangue, 1873.
- Richer, Paul, et la Tourette, Gilles de, « Hypnotisme », in *Extrait du Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris, Masson et Asselin, 1875-1885.

b) Ouvrages critiques (XX^e-XXI^e siècles)

- Arveiller, Jacques (dir.), *Psychiatries dans l'Histoire*, Caen, Presses universitaires, 2008.
- Barberger, Nathalie, *Penser pour rien. Littérature et monomanie*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2007.
- Bardet, Jean-Pierre et al. (dirs.), *Peurs et terreurs face à la contagion. Choléra, tuberculose, syphilis, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Fayard, 1988.
- Bettelheim, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées* [1976], Paris, Robert Laffont, coll. « Réponses », 2012.
- Bossi, Laura, *Histoire naturelle de l'Âme*, Paris, PUF, coll. « Science, histoire et société », 2003.
- Carol, Anne, *Les Médecins de la mort : XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Aubier, coll. « Historique », 2004.
- Carroy, Jacqueline, « Des milliers de rêves... Clés des songes, casuistiques et collections », *Romantisme*, n°

- 178, 2017.
- Histoire de la Psychologie en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Découverte, coll. « Grands Repères/manuels », 2006.
- Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets*, Paris, PUF, 1991.
- « L'Antiquité au cible de la science des rêves du XIX^e siècle », in Carroy, Jacqueline, et Lancel, Juliette (dirs.), *Clés des Songes et sciences des rêves de l'Antiquité à Freud*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.
- Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800-1945)*, Paris, Éditions EHESS, coll. « En temps & lieux », 2012.
- « Observer, raconter ou ressusciter les rêves ? “Maury guillotiné” en question », *Communications*, n° 84, 2009.
- Coffin, Jean-Christophe, *La Transmission de la folie, 1850-1914*, Paris L'Harmattan, coll. « L'Histoire du social », 2003.
- Corbin, Alain et al. (dirs.), *Histoire des Émotions*, tome 2, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2016.
- Costalat-Founeau, Anne-Marie, et Lipiansky, Edmond Marc, « Le sujet retrouvé », *Connexions*, n° 899, 2008.
- Deleuze, Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1993.
- Dimitriadis, Yorgos, « Affection ou participation psychosomatique du cerveau. Histoire d'un concept heuristique », *PSN*, vol. 10, n° 1, 2012.
- Doron, Claude-Olivier, « Dégénérescence et dissolution du système nerveux. Modèle neurologique et catégories psychiatriques à la fin du XIX^e siècle », *Les Cahiers du Centre Georges Canguilhem*, vol. 7, n° 1, 2018.
- Dowbiggin, Ian, *La Folie héréditaire, ou comment la psychiatrie française s'est constituée en un corps de savoir et de pouvoir dans la seconde moitié du XIX^e siècle* [1991], Paris, EPEL, coll. « École lacanienne de psychanalyse », 1993.
- Ellenberger, Henri F., *Histoire de la Découverte de l'inconscient* [1970], Paris, Fayard, 1994.
- Ey, Henri, *Naissance de la Médecine*, Paris, Masson, 1981.
- Fauvel, Aude, « Avant-propos », *Romantisme*, n° 141, 2008.
- Foucault, Michel, *Histoire de la Folie à l'âge classique* [1961], in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 2015.
- Le pouvoir psychiatrique. Cours au collège de France, 1973-1974*, Paris, Gallimard, 2003.
- Goldstein, Jan, *Consoler et classier. L'essor de la psychiatrie française* [1987], Le Plessis-Robinson, Synthélabo, coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 1997.
- Grauby, Françoise, *Le corps de l'artiste. Discours médical et représentations littéraires de l'artiste au XIX^e siècle*, Lyon, PUL, 2001.
- Gros, Frédéric, *Création et folie. Une histoire du jugement psychiatrique*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1997.
- Guignard, Laurence, et al. (dirs.), *Expériences de la folie. Criminels, soldats, patients en psychiatrie (XIX^e-XX^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires, coll. « Histoire », 2013.
- Guillemain, Hervé, *Diriger les consciences, guérir les âmes. Une histoire comparée des pratiques thérapeutiques et religieuses (1830-1939)*, Paris, La Découverte, coll. « L'espace de l'histoire », 2006.
- « Médecine et religion au XIX^e siècle. Le traitement moral de la folie dans les asiles de l'ordre de Saint-Jean de Dieu (1830-1860) », *Le Mouvement Social*, n° 215, 2006.
- Houdé, Olivier, *Histoire de la Psychologie*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », [2016] 2018.
- James, Tony, « Les hallucinés : “rêveurs tout éveillés” – ou à moitié endormis », in Pesenti Campagnoni, Donata, et Tortonesi, Paul (dirs.), *Les Arts de l'hallucination*, Paris, Sorbonne nouvelle, 2001.
- Vies Secondes*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », [1995] 1997.
- Jarrasse, Bénédicte, « La lorgnette à l'Opéra. De l'objet iconique au modèle imaginaire », *SERD*, 2020.
- Source numérique : <https://serd.hypotheses.org/6895>.
- Lakhdari, Sadi, « Hypnose, hystérie, extase : de Charcot à Freud », *Savoirs et clinique*, n° 8, 2007.
- Lazard, Madeleine, « La thérapeutique du rire dans la médecine du XVI^e siècle », in Milner, Max (dir.), *Littérature et Pathologie*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1989.
- Masson, Marc (dir.), *24 Textes fondateurs de la psychiatrie, introduits et commentés par la société médico-psychologique*, Paris, Armand Colin, 2013.
- Mazurel, Hervé, « Enthousiasmes militaires et paroxysmes guerriers », in Corbin, Alain et al. (dirs.), *Histoire des Émotions*, tome 2, Paris, Seuil, coll. « L'univers historique », 2016.

- Milner, Max, « Introduction », in Pesenti Campagnoni, Donata, et Tortonese, Paolo (dirs.), *Les Arts de l'hallucination*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- Murat, Laure, *L'homme qui se prenait pour Napoléon. Pour une histoire politique de la folie*, Paris, Gallimard, 2011.
- Nicolas, Serge, *Histoire de la Psychologie*, Paris, Dunod, coll. « Les topos », 2013.
- Oster-Stierle, Patricia, « Le XIX^e siècle, “observatoire” du rêve. Charles Nodier, Gérard de Nerval et Victor Hugo », in Dieterle, Bernard, et Engel, Manfred (dirs.), *Theorizing the Dream / Les Savoirs et théories du rêve*, Würzburg, Königshausen u. Neumann, coll. « Cultural Dream Studies. Kulturwissenschaftliche Traumstudien », 2018.
- Oster-Stierle, Patricia, et Reinstädtler, Janett, *Traumwelten. Interferenzen zwischen Text, Bild, Musik, Film und Wissenschaft*, Paderborn, Fink, 2017.
- Pascuito, Elsa, « Le simulacre à l'épreuve de l'hyperréalité », in Braitto, Angela, et Citton, Yves (dirs.), *Technologies de l'Enchantement : pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*, Grenoble, ELLUG, coll. « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2014. Source numérique : <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.596>.
- Pesenti Campagnoni, Donata, « Les machines d'optique comme métaphores de l'esprit », in Pesenti Campagnoni, Donata, et Tortonese, Paolo (dirs.), *Les Arts de l'hallucination*, Paris, Sorbonne nouvelle, 2001.
- Pichot, André, « Hérité et évolution (l'inné et l'acquis en biologie) », *Esprit*, n° 222, 1996.
- Pinell, Patrice, « Champ médical et processus de spécialisation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 156-157, 2005.
- Plas, Régine, *Naissance d'une science humaine : la psychologie. Les psychologues et le « merveilleux psychique »*, Rennes PUR, coll. « Carnet », 2000.
- Ponnau, Gwenhaël, « L'écriture dans les marges », *Europe*, n° 751-752, 1991.
- Quétel, Claude, *Histoire de la Folie de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2009.
- Renneville, Marc, *Crime et folie. Deux siècles d'enquêtes médicales et judiciaires*, Paris, Fayard, 2003.
« Le suicide est-il une folie ? Les lectures médicales du suicide en France au XIX^e siècle », *Criminocorpus*, 2018. Source numérique : <https://journals.openedition.org/criminocorpus/3797>.
- Renneville, Marc, et Yampolsky, Eva, « Histoires de la pathologie du suicide », *Criminocorpus*, 2018. Source numérique : <https://journals.openedition.org/criminocorpus/3775>.
- Richard, Nathalie, « Le voyage, l'archéologie, le rêve », *Sociétés & Représentations*, n° 21, 2006.
- Rigoli, Juan, « Digérer sans le savoir », in Jackson, John E. et al. (dirs.), *Être et se connaître au XIX^e siècle. Littérature et sciences humaines*, Genève, Métropolis, 2006.
Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle, Paris, Fayard, 2001.
« Psychopathologie et poétique de l'“ennui” en France au XIX^e siècle », *Criminocorpus*, 2018. Source numérique : <https://journals.openedition.org/criminocorpus/3777>.
- Ripa, Yannick, *La ronde des folles. Femme, folie et enfermement au XIX^e siècle (1838-1870)*, Paris, Aubier, 1986.
- Rouart, Marie-Françoise, *Les Structures de l'aliénation*, Paris, Publibook, coll. « Lettres et langues : Lettres modernes », 2008.
- Roulin, Jean-Luc (dir.), *Psychologie Cognitive*, Rosny, Bréal, coll. « Grand Amphi Psychologie », [1999] 2006.
- Schickel, Joachim, *Der Logos des Spiegels. Struktur und Sinn einer spekulativen Metapher*, Bielefeld, Transcript, 2012.
- Seignan, Gérard, « L'hygiène sociale au XIX^e siècle : une physiologie morale », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 40, 2010.
- Stiénon, Valérie, et Wicky, Erika, « Un siècle de physiognomonie », *Études françaises*, vol. 49, n° 3, 2013.
- Thiel, Marie-Jo, « Le mouvement de médicalisation de l'existence humaine », *Revue d'éthique et de théologie morale*, n° 241, 2006.
- Tisseron, Serge, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « L'Inconscient à l'œuvre », 1996.
- Vila, Anne, « De la pathologie à l'extase poétique : la catalepsie entre médecine et littérature au XVIII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 85, 2014.
- Wild, Francine, « Représentation de la vie psychique dans *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos », *Elseneur*, n° 25, 2010.
- Yampolsky, Eva, « Le suicide selon François-Emmanuel Fodéré. Les ambiguïtés du discours entre crime et folie », *Criminocorpus*, 2018. Source numérique :

<https://journals.openedition.org/criminocorpus/3789>.

Zaragoza, Georges, « Petite histoire de la mélancolie », in Filoche, Christina et al. (dirs.), *Mélancolie et Misanthropie*, Neuilly-lès-Dijon, Éditions du Murmure, coll. « Lecture plurielle », 2007.

Ziegler, Joseph, « Médecine et physiognomonie du XIV^e au début du XVI^e siècle », *Médiévales*, n° 46, 2004. Source numérique : <http://journals.openedition.org/medievales/805>.

3. Histoire culturelle du XIX^e siècle

a) Circulations et dialogues des savoirs

Achard-Bayle, Guy, *Grammaire des métamorphoses. Référence, identité, changement, fiction*, Bruxelles, Duclot, coll. « Champs linguistiques », 2001.

Amartin-Serin, Annie, *La création défiée. L'homme fabriquée dans la littérature*, Paris, PUF, coll. « Littératures européennes », 1996.

Andries, Lise (dir.), *Le partage des savoirs. XVIII^e-XIX^e siècles*, Lyon, PUL, coll. « Littérature et idéologies », 2003.

Arambasin, Nella (éd.), *Pour une littérature savante. Les méditations littéraires du savoir*, Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, coll. « Annales Littéraires », 2002.

Auraix-Jonchière, Pascale (dir.), *Écrire la Peinture entre XVIII^e et XIX^e siècles*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Révolutions et romantismes », 2003.

Barberger, Nathalie, *Penser pour rien. Littérature et monomanie*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2007.

Bayard, Pierre, *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse ?*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2004.

Béguet, Bruno, « La vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914 : contexte, conceptions et procédés », in Béguet, Bruno (dir.), *La Science pour tous : sur la vulgarisation scientifique en France de 1850 à 1914*, Paris, Bibliothèque du CNAM, 1990.

Bensaude-Vincent, Bernadette, « Un public pur la science : l'essor de la vulgarisation au XIX^e siècle », *Réseaux*, n° 58, 1993.

Bensaude-Vincent, Bernadette, et Blondel, Christine (éds.), *Des Savants face à l'occulte, 1870-1940*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences et société », 2002.

Bensaude-Vincent, Bernadette, et Rasmussen, Anne (dirs.), *La Science populaire dans la presse et l'édition, XIX^e et XX^e siècles*, Paris CNRS Éditions, coll. « Histoire », 1997.

Bordas, Éric, « Ut musica poesis ? Littérature et virtuosité », *Romantisme*, n° 128, 2005.

Borderie, Régine, *Balzac, peintre de corps : La Comédie humaine, ou le sens des détails*, Paris, Sedes, coll. « Bicentenaire », 2002.

Bouloumié, Arlette (dir.), *Les vivants et les morts. Littérature de l'entre-deux-mondes*, Paris, Imago, 2008.

Brenot, Philippe, *Le Génie et la Folie en peinture, musique, littérature* [1997], Paris, Odile Jacob, coll. « Psychologie », 2011.

Campion-Vincent, Véronique, « L'œil révélateur », *Cahiers internationaux de Sociologie*, vol. CIV, 1998.

Caraion, Marta, *Les philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques. Littérature, sciences et industrie en 1855*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2008.

Carol, Anne, « La mort "vécue", entre littérature et médecine », in Bertrand, Régis et al. (dirs.), *Les Narrations de la mort*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005. Source numérique : <https://books.openedition.org/pup/7250>.

Carroy, Jacqueline, et Plas, Régine, « La volonté et l'involontaire : l'exemple de l'automatisme », in Cabanès, Jean-Louis et al. (éds.), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012.

Chappey, Jean-Luc, « Catholiques et sciences au début du XIX^e siècle », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 87, 2002. Source numérique : <https://journals.openedition.org/chrhc/1653>.

Chevrel, Yves, et Dumoulié, Camille (dirs.), *Le mythe en littérature. Essais offerts à Pierre Brunel à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2000.

Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* [1978], Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981.

Conrad, Peter, « Medicalization and Social Control », *Annual Review of Sociology*, vol. 18, 1992.

Coquio, Catherine, et Salado, Régis, *Fiction & connaissance. Essais sur le savoir à l'œuvre et l'œuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1998.

- D'Andrea, Patrizia, *Le Spiritisme dans la littérature de 1865 à 1913. Perspectives européennes sur un imaginaire fin-de-siècle*, Paris, Champion, coll. « Littérature générale et comparée », 2014.
- Daneshvar-Malevergne, Negin, *Narcisse et le Mal du siècle*, Paris, Dervy, 2009.
- De Grève, Claude, *Éléments de littérature comparée. Thèmes et mythes*, Paris, Hachette, coll. « Les Fondamentaux », 1995.
- Dumont, Martine, « Le succès mondain d'une fausse science : la physiognomonie de Johann Kaspar Lavater », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 54, 1984.
- Dunn-Lardeau, Brenda, *Le Saint fictif. L'hagiographie médiévale dans la littérature contemporaine*, Paris, Champion, coll. « Essais sur le Moyen Âge », 1999.
- Durand, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse* [1979], Paris, Dunod, 1992.
- Edelman, Nicole, « Culture, croyances et médecine (XIX^e-XX^e siècle) », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 25, 2002.
- « Spiritisme et politique », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 28, 2004.
- « Un savoir occulté ou pourquoi le magnétisme animal ne fut-il pas pensé "comme une branche très curieuse de psychologie et d'histoire naturelle" ? », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 38, 2009.
- Évin, Jacques, « La prise en compte tardive de la chronologie absolue dans la Préhistoire française », *Bulletin de la Société préhistorique française*, tome 102, n° 4, 2005.
- Farago, France et al., *L'Imagination*, Paris, SEDES, coll. « Impulsion », 2010.
- Garnier, Guillaume, « Sommeil et rêve en France : entre médecine et religion (1700-1850) », *Chrétiens et sociétés*, n° 19, 2012.
- Gélinas, Ariane, « Identité trouble : manifestations littéraires du double », *Postures*, n° 14, 2011.
- Giboux, Audrey et al. *Fictions du savoir, savoirs de la fiction. Goethe, Les Affinités électives, Melville, Mardi, Flaubert, Bouvard et Pécuchet*, Neuilly, Atlande, coll. « Clefs concours. Littérature comparée », 2011.
- Gonzalez Bernaldo, Pilar, et Hilaire-Pérez, Liliane (dirs.), *Les savoirs-mondes. Mobilités et circulation des savoirs depuis le Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires, coll. « Histoire », 2015.
- Grall, Catherine, *Récit de Fiction et représentation mentale*, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- Guignard, Laurence, *Juger la folie. La folie criminelle devant les Assises au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Droit et justice », 2010.
- « Les lectures de l'intériorité devant la justice pénale au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 141, 2008.
- Herzfeld, Claude, *La littérature, dernier refuge du mythe ? Mirbeau, Philippe, Alain-Fournier*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2007.
- Hohnsbein, Axel, « La fantasmagorie et son héritage dans la presse de vulgarisation scientifique : le cas de *La Nature* », in Braitto, Angela, et Citton, Yves (dirs.), *Technologies de l'Enchantement : pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*, Grenoble, ELLUG, coll. « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2014. Source numérique : <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.596>.
- Huet-Brichard, Marie-Catherine, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 2001.
- Jackson, John E., *Passions du sujet. Essais sur les rapports entre psychanalyse et littérature*, Paris, Mercure de France, 1990.
- Souvent dans l'être obscur. Rêves, capacité négative et romantisme européen*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2001.
- Jackson, John E. et al. (dirs.), *Être et se connaître au XIX^e siècle. Littérature et sciences humaines*, Genève, Métropolis, 2006.
- Jacobi, Daniel, *Diffusion et vulgarisation. Itinéraires du texte scientifique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Linguistique et Sémiotiques », 1986.
- Jacquart, Danielle, « Avant-propos », in Jacquart, Danielle (dir.), *De la Science en littérature à la science-fiction*, Paris, CTHS, 1996.
- Jarrot, Sabine, *Le vampire dans la littérature du XIX^e au XX^e siècle. De l'Autre à un autre soi-même*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1999.
- Jeanneret, Yves, *Écrire la science. Formes et enjeux de la vulgarisation*, Paris, PUF, coll. « Science, Histoire et Société », 1994.
- Jurdant, Baudouin, « Enjeux et paradoxes de la vulgarisation » in *La Promotion de la culture scientifique et technique : ses acteurs et leurs logiques*, Paris, Publications de l'Université Paris 7, 1997.
- Klein, Étienne, Discours tenu en 1973 à l'Académie française. Source numérique : <http://www.academie-francaise.fr/un-tournant-de-la-culture-et-de-la-science-sous-le-second-empire>.

- Klimis, Sophie, et Van Eynde, Laurent (dirs.), *Littérature et Savoir(s)*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2002.
- Klinkert, Thomas, *Epistemologische Fiktionen. Zur Interferenz von Literatur und Wissenschaft seit der Aufklärung*, Berlin, de Gruyter, coll. « *linguae & litterae* », 2010.
- Krzywkowski, Isabelle, *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIX^e au XXI^e siècle*, Grenoble, Ellug, coll. « *Savoir littéraires et imaginaires scientifiques* », 2010.
- Lambert, Hervé-Pierre, « Neurologie et littérature, à l'époque de la neuroculture », *Neurosciences, arts et littérature*, n° 11, 2012. Source numérique : <https://epistemocritique.org/neurologie-et-litterature-a-lepoque-de-la-neuroculture/>.
- Laszlo, Pierre, *La Vulgarisation scientifique*, Paris, PUF, coll. « *Que sais-je ?* », 1993.
- Léonard, Jacques, *La Médecine entre les pouvoirs et les savoirs*, Paris, Aubier, coll. « *Historique* », 1981.
- Leterrier, Sophie-Anne, « (Re)configurations académiques : entre politique et savoirs », in Weber, Anne-Gaëlle (éd.), *Belles Lettres, sciences, littérature*. Ouvrage électronique sur *Épistémocritique*, 2015. Source numérique : <https://epistemocritique.org/nosographies-fictives-le-recit-de-cas-est-il-un-genre-litterairea/>.
- Longre, Jean-Pierre, *Musique et Littérature*, Paris, Lacoste, coll. « *Parcours de lecture* », 1994.
- Louâpre, Muriel, « La poésie scientifique : autopsie d'un genre », in Louâpre et al. (éds.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, *Épistémocritique*, 2014. Source numérique : <https://www.epistemocritique.org/IMG/pdf/POESIESCIENTIFIQUE.pdf>.
- Mancini, Silvia, « Chronique. Magnétisme animal et sciences psychiques (1784-1935). La redécouverte d'un continent perdu », *Diogène*, n° 190, 2000.
- Marquer, Bertrand, *L'autre siècle de Messer Gaster ? Physiologies de l'estomac dans la littérature du XIX^e siècle*, Paris, Hermann, 2017.
« *Nosographies fictives. Le récit de cas est-il un genre littéraire ?* », in Weber, Anne-Gaëlle, (éd.), *Belles Lettres, sciences, littérature*. Ouvrage électronique sur *Épistémocritique*, 2015. Source numérique : <https://epistemocritique.org/nosographies-fictives-le-recit-de-cas-est-il-un-genre-litterairea/>.
- Marquer, Bertrand (dir.), *Savants et Écrivains : portraits croisés dans la France du XIX^e siècle*, Arras, Artois Presses Université, coll. « *Artoithèque* », 2015.
- Marret, Sophie, et Renaud-Grosbras, Pascale, *Lectures et Écritures du mythe*, Rennes, Presses universitaires, coll. « *Interférences* », 2006.
- Masson, Bernard, *Lectures de l'Imaginaire*, Paris, PUF, coll. « *Écriture* », 1993.
- Matsuzawa, Kazuhiro, et Séginger, Gisèle (dirs.), *La Mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses universitaires, coll. « *Formes et savoirs* », 2010.
- Méheust, Bertrand, *Somnambulisme et Médiumnité (1784-1930)*, tomes 1 et 2, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, coll. « *Les empêcheurs de penser en rond* », 1999.
- Meyer-Bolzinger, Dominique, *Une méthode clinique dans l'enquête policière : Holmes, Poirot, Maigret*, Liège, Éditions du CEFAL, coll. « *Littérature comparée* », 2003.
- Migozzi, Jacques, « Le fils de Lombroso et de la pétroleuse : Jeanlin dans *Germinal* », in Vaillant, Alain (dir.), *Écrire/Savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Printer, coll. « *Lieux littéraires* », 1996.
- Milner, Max, « Le peintre fou », *Romantisme*, n° 66, 1989.
- Milner, Max (dir.), *Littérature et Pathologie*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « *L'Imaginaire du texte* », 1989.
- Montclair, Florent, *Le vampire dans la littérature et au théâtre. Du mythe oriental au motif romantique*, Besançon, Presses du centre UNESCO de Besançon, 1998.
- Narr, Sabine. *Die Legende als Kunstform : Victor Hugo, Gustave Flaubert, Émile Zola*, Munich, Fink, 2010.
- Neefs, Jacques, (éd.), *Savoirs en récits II. Éclats de savoirs : Balzac, Nerval, Flaubert, Verne, les Goncourt*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, coll. « *Manuscrits modernes* », 2010.
- Nickel, Beatrice, « Der Mondflug und die Popularisierung astronomischen, kosmologischen und anthropologischen Wissens: Cyrano de Bergeracs *Histoire comique des états et empires de la lune* », in Kittler, Judith et al. (dirs.), *Repräsentationsformen von Wissen*, Munich, Martin Meidenbauer, 2011.
Weltwissen und Sonettistik in der Frühen Neuzeit. Frankreich, Spanien, England und Deutschland, Tübingen, Stauffenburg Verlag, coll. « *Colloquium* », 2012.
- Oppenheim, Daniel, *Littérature et expérience-limite*, Paris, CampagnePremière, coll. « *En question* », 2007.
- Peter, Jean-Pierre, « De Mesmer à Puységur. Magnétisme animal et transe somnambulique, à l'origine des

- thérapies psychiques », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 38, 2009.
- Philippot, Didier, « Romantisme et aliénisme », in Cabanès, Jean-Louis et al. (éds.), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, Paris, Sorbonne nouvelle, 2011.
- Pinto, Eveline (dir.), *L'écrivain, le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et sciences sociales*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.
- Portebois, Yannick, *Entre le livre et le journal. Des machines et des hommes*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Métamorphoses du livre », 2013.
- Raichvarg, Daniel, et Jacques, Jean, *Savants et ignorants. Une histoire de la vulgarisation des sciences*, Paris, Seuil, coll. « Points. Sciences », 1991.
- Rieger, Angelica, *Alter Ego. Der Maler im Schatten des Schriftstellers in der französischen Erzählliteratur von der Romantik bis zum fin de siècle*, Cologne, Böhlau, coll. « Pictura et poesis », 2000.
- Roqueplo, Philippe, *Le partage du savoir. Science, culture, vulgarisation*, Paris, Seuil, coll. « Science ouverte », 1974.
- Rybicki, Marie-Hélène, *Le Mythe de Paganini dans la presse et la littérature de son temps*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2014.
- Sangsue, Daniel, *Vampires, fantômes et apparitions : nouveaux essais de pneumatologie littéraire*, Paris, Hermann, coll. « Savoir Lettres », 2018.
- Séginger, Gisèle, « Introduction », in Matsuzawa, Kazuhiro, et Séginger, Gisèle (dirs.), *La Mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses universitaires, coll. « Formes et savoirs », 2010.
- Suter, Patrick, « De la presse comme modèle de l'œuvre à la presse dans l'œuvre – et à l'œuvre comme modèle de la presse », *COntEXTES*, n° 11, 2012. Source numérique : <https://journals.openedition.org/contextes/5322>.
- Thélot, Jérôme, « Nadar et la Photographie homicide », *Romantisme*, n° 105, 1999.
- Thiesse, Anne-Marie. « Littérature et folklore », in Vaillant, Alain (dir.), *Écrire/Savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Printer, coll. « Lieux littéraires », 1996.
- Troubetzkoy, Wladimir, « Présentation de la question. La figure du double », in Troubetzkoy, Wladimir (dir.), *La Figure du double*, Paris, Didier érudition, coll. « Questions comparatistes », 1995.
- Vaillant, Alain (dir.), *Écrire/Savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Printer, coll. « Lieux littéraires », 1996.
- Vannier, Bernard, *L'Inscription du corps : pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Klincksieck, 1972.
- Vidal, Denis, *Aux frontières de l'humain. Dieux, figures de cire, robots et autres artefacts*, Paris, Alma, coll. « Histoire Anthropologie », 2016.
- Villeneuve, Roselyne de, « L'acclimatation de la monomanie dans le discours littéraire : néologie, autonomie, ironie », in Cabanès, Jean-Louis et al. (éds.), *Paradigmes de l'âme. Littérature et aliénisme au XIX^e siècle*, Paris, Sorbonne nouvelle, 2011.
- Villiaume, Leslie, « La prestidigitation au XIX^e siècle à Paris. Entre compréhension, domestication et détournement de la nature », *Hypothèses*, n° 18, 2015.
- Wanlin, Nicolas, « Évolutionnisme et modèles d'interdisciplinarité : Haeckel, Quinet, Symonds et Spencer », in Weber, Anne-Gaëlle (éd.), *Belles lettres, sciences et littérature. Ouvrage électronique sur Épistémocritique*, 2015. Source numérique : <https://epistemocritique.org/nosographies-fictives-le-recit-de-cas-est-il-un-genre-litteraire/>.
- Wolkenstein, Julie, *Les Récits de rêve dans la fiction*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 Questions », 2006.
- Zékian, Stéphane, « Les frontières du savoir. D'Alembert et la spécialisation des discours au XIX^e siècle », in Genand, Stéphanie, *Parcours dissidents au XVIII^e siècle. La marge et l'écart*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des Lettres », 2011. Source numérique : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00961587/document>.
- « Siècle des lettres contre siècle des sciences : décisions mémorielles et choix épistémologiques au début du XIX^e siècle », *LHT*, n° 8, 2011. Source numérique: <http://www.fabula.org/lht/8/zekian.html>.

b) Inventions technologiques et médicales

- Anger, Violaine, « Le gaz et le diorama : la pensée sonore du corps et la technologie de la première révolution industrielle », *Revel*, 2018. Source numérique : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1110>.
- Barbuscia, Aurélie, « La pratique musicale, entre l'art et la mécanique. Les effets du métronome sur le champ musical au XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 45, 2012.

- Beltran, Alain, *La Fée électricité*, Paris, Gallimard, coll. « Sciences et Techniques », 1991.
- Beltran, Alain, et Carré, Patrice A., *La fée et la servante. La société française face à l'électricité, XIX^e-XX^e siècle*, Paris, Belin, coll. « Histoire et société », 1991.
- Bercé, Yves-Marie, *La naissance du vaccin. Entre utopie et rejets*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Lexio », 2020.
- Canguilhem, Georges, *La Formation du concept de réflexe aux XVII^e et XVIII^e siècles* [1955], Paris, Vrin, 2011.
- Carol, Anne, *L'embaumement, une passion romantique. France, XIX^e siècle*, Paris, Champ Vallon, coll. « La chose publique », 2015.
- Comment, Bernard, *Le XIX^e siècle des Panoramas*, Paris, Adam Biro, 1993.
- Gell, Alfred, « La technologie de l'enchantement et l'enchantement de la technologie », in Braitto, Angela, et Citton, Yves (dirs.), *Technologies de l'Enchantement : pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*, Grenoble, ELLUG, coll. « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2014. Source numérique : <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.596>.
- Gordon, Rae Beth, « La Gestuelle des dégénérés : mécanique corporelle du Double et psycho-physiologie du spectateur », in Guignard, Laurence et al. (dirs.), *Corps et Machines à l'âge industriel*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2011.
- Jacomy, Bruno, *Une Histoire des techniques*, Paris, Seuil, coll. « Points. Sciences », [1990] 2015.
- Jarrige, François, *Technocritiques. Du refus des machines à la contestation des technosciences*, Paris, La Découverte, 2014.
- Krzywkowsky, Isabelle, *Machines à écrire. Littérature et technologies du XIX^e au XXI^e siècle*, Grenoble, ELLUG, coll. « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2010.
- La Cotardière, Philippe de (dir.), *Histoire des sciences de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Tallandier, 2004.
- Locher, Fabien, « Science, médias et politique au XIX^e siècle. Les controverses sur la prédiction du temps sous le Second Empire », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 32, 2006.
- Mazauric, Simone, *Histoire des Sciences à l'époque moderne*, Paris, Armand Colin, coll. « U Histoire », 2009.
- Paul, Harry W., *From Knowledge to Power. The Rise of the Science Empire in France, 1860-1939*, Cambridge, University Press, 1985.
- Pestre, Dominique, *Introduction aux « Science Studies »*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2006.
- Rose, Gilbert, « La téléphonie de Jean-François Sudre », *Mémoires de l'Académie Nationale de Metz*, série 7, tome 26, 2013.
- Zimra, Georges, « Y a-t-il une machine derrière la machine ? », *Connexions*, n° 97, 2012.

c) Légendaire, folklore, croyances

- Baratta, Alexandre, et Weiner, Luisa, « La lycanthropie : du mythe à la pathologie psychiatrique », *L'information psychiatrique*, vol. 85, 2009.
- Bernard, Daniel, « Charmeurs et meneurs de loups, d'hier à aujourd'hui », *Le Monde alpin et rhodanien : revue régionale d'ethnologie*, n° 1-3, 2002.
- Des loups et des hommes. *Histoire et traditions populaires*, Clermont-Ferrand, De Borée, 2000.
- Bernard-Griffiths, Simone, et Guichardet, Janine (dirs.), *Images de la magie. Fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIX^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
- Boscovic, Sanja, « Le temps et l'espace - de la conscience mythique à la conscience phénoménologique », *Cahiers du MIMMOC*, n° 2, 2006. Source numérique : <https://journals.openedition.org/mimmoc/204>.
- Brohard, Yvan, et Leblond, Jean-François, *Une histoire des médecines populaires. Herbes, magie, prières*, Paris, Editions de la Martinière, 2013.
- Brunel, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, coll. « Les Massicotés », 2003.
- Compère, Daniel, « Les Monstres nouveaux », *Romantisme*, n° 41, 1983.
- Crolle-Terzaghi, Denise, *Les animaux fabuleux. Légendes et superstitions*, Paris, Éditions de Noyelles, 2020.
- Cuchet, Guillaume, *Le Crépuscule du purgatoire*, Paris, Armand Colin, coll. « L'histoire à l'œuvre », 2005.
- Cuchet, Guillaume (dir.), *Le purgatoire. Fortune historique et historiographique d'un dogme*, Paris, EHESS, coll. « En temps & lieux », 2012.
- Delpy, Catherine, « "La Belle et la Bête". La figure du monstre dans le conte de fées littéraire des XVII^e et XVIII^e siècles », in Bertrand, Régis, et Carol, Anne (dirs.), *Le "Monstre" humain : imaginaire et société*, Aix-en-Provence, PUR, coll. « Le temps de l'histoire », 2005.
- Eco, Umberto, *De Superman au surhomme* [1978], Paris, Grasset, 1993.

- Edelman, Nicole, *Histoire de la Voyance et du paranormal, du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2006.
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- Fauquet, Joël-Marie, « Quand le diable s'en mêle... Damnation ou rédemption du virtuose ? », *Romantisme*, n° 128, 2005.
- Geisler-Szmulewicz, Anne, *Le mythe de Pygmalion au XIX^e siècle. Pour une approche de la coalescence des mythes*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 1999.
- Goens, Jean, *Loups-garous, vampires et autres monstres. Enquêtes médicales et littéraires*, Paris, CNRS Éditions, 1993.
- Graevenitz, Gerhart von, *Mythos. Zur Geschichte einer Denkgewohnheit*, Stuttgart, Metzler, 1987.
- Hélias, Pierre-Jakez, et Markale, Jean, *La sagesse de la terre. Petite anthologie des croyances populaires*, Paris, Payot, [1978] 2010.
- Joisten, Charles, *Les Êtres fantastiques dans le folklore de l'Ariège*, Portet-sur-Garonne, Loubatières, [1962] 2000.
- Jolles, André, *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz* [1930], Tübingen, Niemeyer, 1982.
- Kardec, Allan, *Le Livre des esprits : contenant les principes de la doctrine spirite sur l'immortalité de l'âme, la nature des esprits et leurs rapports avec les hommes* [1857], Paris, Dentu, 1867.
- Laisnel de la Salle, Germain (Alfred), *Croyances et légendes du centre de la France. Souvenirs du vieux temps. Coutumes et traditions populaires comparées à celles des peuples anciens et modernes*, Paris, Chaix, 1875.
- « De quelques traditions, préjugés, dictons et locutions populaires de l'arrondissement de la Châtre », *Le Moniteur de l'Indre*, chronique publiée entre 1853 et 1854. Certains de ses travaux et de ses collectes sont repris dans l'édition récente (préfacée par George Sand) *Le Berry, mœurs et coutumes. Souvenirs du vieux temps*, Romorantin, Communication-presse-édition, coll. « Les passeurs de mémoire », 2011.
- Lecouteux, Claude, *Fées, sorcières et loups-garous au Moyen Âge*, Paris, Imago, [1992] 2005.
- « Le Double, le Cauchemar, la Sorcière », *Études Germaniques*, n° 43, 1988.
- Lefebure, Christophe, *La France des croyances et des superstitions*, Paris, Flammarion, 2004.
- Legros, Patrick, et Renard, Jean-Bruno (dirs.), *Superstitions, Croyances et pratiques liées à la chance et à la malchance*, Montpellier, PULIM, 2011.
- Léonard-Roques, Véronique (dir.), *Figures mythiques. Fabrique et métamorphoses*, Clermont-Ferrand, PUBP, coll. « Littératures », 2008.
- Lüsebrink, Hans-Jürgen, « La littérature des almanachs : réflexions sur l'anthropologie du fait littéraire », *Études françaises*, n° 3, vol. 36, 2000.
- Luzel, François-Marie, *Chants populaires de la Basse-Bretagne*, tomes 1-4, [1868-1890], Paris, Maisonneuve, 1971.
- Contes et Légendes des Bretons armoricains* [1896], Rezé, Séquences, 1992.
- Marigny, Jean, *La Fascination des vampires*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 Questions », 2009.
- Meurger, Michel, « Du côté des loups (I) », *La Visage vert*, n° 22, 2013.
- Miguet-Ollagnier, Marie, *Métamorphoses du Mythe*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Annales littéraires de l'Université de Besançon », 1997.
- Milin, Gaël, *Les chiens de Dieu. La représentation du loup-garou en Occident (XI^e-XX^e siècles)*, Brest, Centre de Recherche Bretonne et Celtique, coll. « Cahiers de Bretagne occidentale », 1993.
- Millet, Claude, *Le légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, 1997.
- Miroux, Georges, « Artémis, Artamos, Artamésis, Artamein », in Miroux, Georges (éd.), *Les grandes Figures religieuses : fonctionnement pratique et symbolique dans l'Antiquité*, Besançon, Université de Franche-Comté, coll. « Annales littéraires de l'université de Besançon », 1986.
- Monneyron, Frédéric, *L'androgynisme décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, Ellug, 1996.
- L'androgynisme romantique. Du mythe au mythe littéraire*, Grenoble, Ellug, 1994.
- Muchembled, Robert, *Une Histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2000.
- Nouvet, Claire, « An Impossible Response: The Disaster of Narcissus », *Yale French Studies*, n° 79, 1991.
- Oster-Stierle, Patricia, et Stierle, Karlheinz (dirs.), *Legenden der Berufung*, Heidelberg, Winter, 2012.
- Ouardi, Hela (éd.), *L'Androgynisme en littérature*, Dijon, EUD, 2009.
- Palacio, Jean de, *Les perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993.
- Plichon, Caroline, « Sous la peau de bête », *Gaia*, n° 16, 2013.
- Raymon, François, « La cage aux monstres », *La Revue des Lettres modernes*, n° 812-817, 1987.
- Sébillot, Paul, *La Faune* [1906], Paris, Imago, 1984.

- La Flore* [1906], Paris, Imago, 1985.
La Mer [1905], Paris, Imago, 1983.
Le Ciel, la nuit et les esprits de l'air [1904], Paris, Imago, 1989.
Le Peuple et l'histoire [1907], Paris, Imago, 1986.
Les Eaux douces [1905], Paris, Imago, 1983.
Les Monuments [1907], Paris, Imago, 1985.
- Sermain, Jean-Paul, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2005.
- Siganos, André, *Mythe et écriture. La nostalgie de l'archaïque*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1999.
- Souvestre, Émile, *Le Finistère en 1836*, Brest, Come fils et Bonetbeau fils, 1838.
Le foyer breton. Contes et récits populaires, Paris, Coquebert, 1844.
- Terramorsi, Bertrand, « Le Nightmare de Heinrich Füssli et la mythologie du cauchemar », in Montclair, Florent (dir.), *Écritures du Fantastique en littérature et peinture*, Besançon, Presses du Centre UNESCO de Besançon, coll. « La littérature et les arts », 1998.
- Veyne, Paul, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, coll. « Des travaux », 1983.
- Willemin, Véronique, *La France des croyances paysannes*, Paris, Éditions de Lodi, 2006.

d) Majeur-mineur, savant-populaire

- Angenot, Marc, *Les dehors de la littérature. Du roman populaire à la science-fiction*, Paris, Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2013.
- Arnaud, Noël et al. (dirs.), *La Paralittérature* [1970], Paris, Hermann, coll. « Cerisy archives », 2012.
- Bellet, Roger, et Régnier, Philippe (dirs.), *Problèmes de l'écriture populaire au XIX^e siècle*, Limoges, PULIM, coll. « Littératures en marge », 1997.
- Besson, Anne (éd.), *Fictions médiatiques et récits de genre. Pour en finir avec le populaire ?*, Paris, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2016.
- Couégnas, Daniel, *Fictions, énigmes, images. Lectures (para?)littéraires*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2001.
- Court, Antoine, et Bellet, Roger, (éds.), *À la Rencontre du populaire*, Saint-Étienne, CIEREC université de Saint-Étienne, 1993.
- Cremona, Nicolas et al., « Introduction », in Cremona, Nicolas et al. (dirs.), *Fictions Populaires*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011.
- Enns, Anthony, et Metz, Bernhard, « Distinctions that Matter: Popular Literature and Material Culture », *Belphegor. Littérature populaire et culture médiatique*, n° 13, 2015. Source numérique : <http://journals.openedition.org/belphegor/606>.
- Fondanèche, Daniel, *Paralittératures*, Paris, Vuibert, 2005.
- Fraisse, Luc, et Delègue, Yves (dirs.), *Littérature majeure, littérature mineure*, Strasbourg, Presses universitaires, coll. « Littérature et linguistique », 1996.
- François, Anne Isabelle, « Récits de genre, culture populaire et *Cultural studies* : enjeux, méthodes et perspectives », in Besson, Anne (dir.), *Fictions médiatiques et récits de genre. Pour en finir avec le populaire ?*, Paris, SFLGC, coll. « Poétiques comparatistes », 2016.
- Levine, Lawrence W., *Highbrow/Lowbrow : The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard, University Press, 1988.
- Méndez, Pedro, et Palacios, Concepcion (éds.), *La Nouvelle au XIX^e siècle : auteurs mineurs*, Berne, Peter Lang, 2011
- Millet, Claude, « Charles Nodier ou la politique du mineur », in Fraisse, Luc (dir.), *Pour une Esthétique de la littérature mineure*, Paris, Champion, coll. « Varia », 2000.
- Mouralis, Bernard, *Les contre-littératures* [1975], Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2011.
- Roudier, Luce, « Lieux de la fiction populaire : l'auberge de la "Devinière", "locus in fabula" dans les romans de Michel Zévaco », *Le Pardailan*, n° 1, 2016.
- Soriano, Marc, *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1968] 1977.
- Volpilhac-Augier, Catherine (dir.), *Œuvres majeures, Œuvres mineures ?*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », 2004.

e) Histoire littéraire

- Amey, Claude, « Le roman policier comme jurifiction », in Mellier, Denis, et Ruiz, Luc (éds.), *Dramaxes. De la fiction policière fantastique et d'aventures*, Fontenay aux Roses, ENS Éditions, coll. « Signes », 1995.
- Bellet, Roger, « La Bourse et la littérature dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 40, 1983.
- Belmont, Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, coll. « Le Langage des contes », 1999.
- Besson, Anne, et White-Le Goff, Myriam (éds.), *Actes du colloque du CRELID. Fantasy : le merveilleux médiéval aujourd'hui*, Paris, Bragelonne, coll. « Essais », 2007.
- Caraion, Marta, *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX^e siècle*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2003.
- Carlier, Christophe, *La Clef des contes*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 1998.
- Chamarat, Gabrielle, et Dufief, Pierre-Jean (dirs.), *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900). Mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2014.
- Chassay, Jean-François, « L'aventure est-elle possible ? De la protogénétique dans la littérature française au tournant du siècle », *Études littéraires*, n° 44, 2013.
- Chelebourg, Christian, *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2006.
L'imaginaire littéraire. Des archétypes à la poétique du sujet, Paris, Nathan, coll. « Fac littérature », 2000.
- Claisse, Frédéric, « De quelques avatars de la notion de réseau en sociologie », in Marneffe, Daphné de, et Denis, Benoît (éds.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri, 2006.
- Cornillon, Claire, *Sérialité et Transmédiabilité : infinis des fictions contemporaines*, Paris, Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2018.
- Del Lungo, Andrea, « Temps du signe, signes du temps. Quelques pistes pour l'étude du concept de signe dans le roman du XIX^e siècle », in Del Lungo, Andrea, et Lyon-Caen, Boris (dirs.), *Le roman du signe. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Saint-Denis, PUV, coll. « Essais et Savoirs », 2007.
- Demanze, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2019.
- Després, Elaine, *Pourquoi les savants fous veulent-ils détruire le monde ? Évolution d'une figure littéraire*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2016.
- Diaz, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007.
- Dickhaut, Kirsten, « Christliche Perspektive und ihre Paradoxien in Chateaubriands René », in Behrens, Rudolf, et Steigerwald, Jörg (éds.), *Räume des Subjekts um 1800. Die Selbstverortung des Individuums zwischen Spätaufklärung und Romantik*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2010.
« Grenzüberschreitung und Provokation – Die "Krankheit" Bibliomanie im Feld von Medizin, Literatur und Kunst (exemplarisch dargestellt an Arbeiten Descurets, Flauberts und Grandvilles) », in Hülk, Walburga, et Renner, Ursula (dirs.), *Biologie – Psychologie – Poetologie. Verhandlungen zwischen den Wissenschaften*, Würzburg, Königshausen u. Neumann, 2005.
- Dubois, Jacques, *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992.
- Fondanèche, Daniel, *Le Roman policier*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 2000.
- Ginzburg, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, n° 6, 1980.
- Gliноer, Anthony, *La Littérature frénétique*, Paris, PUF, coll. « Les Littéraires », 2009.
- Gliноer, Anthony, et Laisney, Vincent, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2013.
- Gordon, Rae Beth, *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature*, Princeton, University Press, 1992.
- Grojnowski, Daniel, *Lire la Nouvelle*, Paris, Dunod, coll. « Lire », 1993.
- Guillerm, Jean-Pierre, « Les maisons de l'art. L'imaginaire du musée de peinture au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 112, 2001.
- Hamon, Philippe, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », [2001] 2007.
- Heidmann, Ute, et Adam, Jean-Michel, *Textualité et intertextualité des contes. Perrault, Apulée, La Fontaine, Lhéritier*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2010.
- Jacob, Christian, « Mondes lettrés : fragments d'un abécédaire », in Jacob, Christian, et Wiewiorka, Annette, *Imaginaires des Bibliothèques*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2012. Source numérique :

- <https://books.openedition.org/pressesenssib/1203>.
- Jullien, Dominique, *Les Amoureux de Schéhérazade. Variations modernes sur les Mille et une nuits*, Genève, Droz, 2008.
- Kalifa, Dominique, *Crime et Culture au XIX^e siècle*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'Histoire », 2005.
 « Enquêtes sociales et romans des bas-fonds dans les années 1920 », *Médias19*, 2014. Source numérique : <http://www.medias19.org/index.php?id=13392#ftn1>.
L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque, Paris, Fayard, 1995.
Les Bas-fonds : histoire d'un imaginaire, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2013.
- Kramer, Kirsten, « Sichtbarkeit und "dekadente" Ästhetik: eine kulturwissenschaftliche Annäherung an Huysmans' *A rebours* », in Geyer, Paul et al. (éds.), *Romanistische Kulturwissenschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004.
- Lacassin, Francis, *Mythologie du Roman policier*, tome 1, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », [1974] 1987.
- Lacroix, Michel, et Pinson, Guillaume, « Liminaire », *Tangence*, n° 80, 2006.
- Langle, Henry-Melchior de, *Le petit monde des cafés et débits parisiens au XIX^e siècle. Évolution de la sociabilité citadine*, Paris, PUF, coll. « Histoires », 1990.
- Lavergne, Elsa de, *La naissance du roman policier français. Du Second Empire à la Première Guerre mondiale*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2009.
- Lecolle, Michelle et al. (dirs.), *Liste et Effet liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2013.
- Loiseau, Sylvie, *Les Pouvoirs du conte*, Paris, PUF, coll. « L'éducateur », 1992.
- Maingueneau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2004.
- Marty, Philippe, « Poétique du dimanche mètre et liturgie (XIX^e siècle) », in Blaise, Marie, et Vaillant, Alain (dirs.), *Crises de Vers*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2000.
- Millot, Hélène, et Saminadayar-Perrin, Corinne (dirs.), *Spectacles de la Parole*, Saint-Étienne, Éditions des Cahiers intempestifs, coll. « Lieux littéraires », 2003.
- Milner, Jean-Claude, *Détections Fictives*, Paris, Seuil, coll. « Fictions & Cie », 1985.
- Narcejac, Thomas, *Une machine à lire : le roman policier. Une littérature problème*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1975.
- Ozward, Thierry, *La Nouvelle*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1996.
- Palacio, Jean de, *Le silence du texte. Poétique de la décadence*, Paris, Peeters, coll. « La République des lettres », 2003.
Les perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle, Paris, Séguier, 1993.
- Pennanech, Florian, « Portrait du critique en enquêteur », *Romantisme*, n° 149, 2010.
- Pierrot, Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, PUF, coll. « Publications de l'Université de Rouen », 1977.
- Pinson, Guillaume, « Représentation et imaginaire des sociabilités au XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 143, 2009.
- Praz, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir* [1977], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1998.
- Rajotte, Pierre, « La sociabilité littéraire », *Voix et Images*, vol. 27, n° 2, 2002.
- Reuter, Yves, *Le Roman policier* [1997], Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2007.
- Roulin Jean-Marie, « "L'Âge de la mélancolie" : un débat littéraire au seuil de la modernité », *Bulletin de la Société Chateaubriand*, n° 43, 2000.
 « Le retour. Du dispositif fictionnel à l'anthropologie historique », in Spandri, Francesco (dir.), *Balzac Penseur*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2019.
- Roulin, Jean-Marie (dir.), *Corps, littérature, société, 1789-1900*, Saint-Étienne, Publications de l'université Saint-Étienne, coll. « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2005.
- Royette, Odile, « Pour une histoire culturelle de la guerre au XIX^e siècle », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 30, 2005.
- Saint-Gelais, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.
- Saint-Martin, Isabelle, « Approches du merveilleux dans la culture catholique du XIX^e siècle », *Romantisme*, n° 170, 2015.
- Saminadayar-Perrin, Corinne, « L[e] cénacle et le boulevard ; l'envers et l'endroit », in Vaillant, Alain, et Vérilhac, Yoan (dirs.), *Vie de bohème et petite presse du XIX^e siècle. Sociabilité littéraire ou*

- solidarité journalistique ?*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Orbis litterarum », 2018.
- Saminadayar-Perrin, Corinne (dir.), *Qu'est-ce qu'un Événement littéraire au XIX^e siècle ?*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2008.
- Sangsue, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994.
- Sapiro, Gisèle, « Réseaux, institution(s) et champ », in Marneffe, Daphné de, et Denis, Benoît (éds.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri, 2006.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la Fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.
Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.
- Sermain, Jean-Paul, « Dans quel sens les *Mille et une nuits* et les fées classiques sont-elles “comiques” ? », *Féeries*, n° 5, 2008. Source numérique : <http://feeries.revues.org/593>.
- Souiller, Didier, *La Nouvelle en Europe, de Boccace à Sade*, Paris, PUF, coll. « Littératures européennes », 2004.
- Stableford, Brian, *The Plurality of Imaginary Worlds: the Evolution of the French roman scientifique*, Encino, Black Coat Press, 2016.
- Starobinski, Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2012.
- Tadié, Jean-Yves, *La Création littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Histoire littéraire Lettres sup », 2011.
- Thélot, Jérôme, *Les Inventions littéraires de la photographie*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2003.
- Tibi, Laurence, *La lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2003.
- Troubetzkoy, Wladimir, *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*, Paris, PUF, coll. « Littératures européennes », 1996.
- Vaillant, Alain, « Le merveilleux en question(s) », *Romantisme*, n° 170.
« Réseau et histoire littéraire : de la sociologie à la poétique », in Marneffe, Daphné de, et Denis, Benoît (éds.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri, 2006.
- Vaillant, Alain (dir.), *Écriture/Parole/Discours : littérature et rhétorique au XIX^e siècle*, Saint-Étienne, Printer, coll. « Lieux littéraires », 1997.
- Vaillant, Alain, et Vérilhac, Yoan, « Sociabilités littéraires et “petite presse” : questions de méthode », in Vaillant, Alain, et Vérilhac, Yoan (dirs.), *Vie de bohème et petite presse du XIX^e siècle. Sociabilité littéraire ou solidarité journalistique ?*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Orbis litterarum », 2018.
- Vaillant, Alain et al., *Histoire de la Littérature française du XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires, coll. « Histoire de la littérature française du Moyen Âge à nos jours », [1998] 2006.
- Vareille, Jean-Claude, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, Lyon, Presses universitaires, coll. « Littérature et idéologies », 1989.
- Wolf, Nelly, « Le voleur évalué », in Reuter, Yves (dir.), *Le Roman policier et ses personnages*, Paris, PUF, coll. « L'Imaginaire du texte », 1989.

f) Ouvrages généraux et autres études

- « Introduction. Arts et imposture », *À l'épreuve*, n° 4, 2017. Source numérique : <http://alepreuve.org/content/arts-et-imposture-0>.
- L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*. Catalogue de l'exposition, 2011.
- Adell, Nicolas, *Anthropologie des Savoirs*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Sciences Sociales », 2011.
- Albouy, Pierre, « Hugo, ou le Je éclaté », *Romantisme*, n° 1, 1971.
- Angenot, Marc et al., « Science Fiction in France before Verne », *Science Fiction Studies*, vol. 5, n° 1, 1978.
- Ariès, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident, du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Points. Histoire », [1975] 2015.
Images de l'Homme devant la mort, Paris, Seuil, 1983.
- Ariès, Philippe, et Duby, Georges, *Histoire de la Vie privée*, tome 4, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1987.
- Aumont, Jacques, « La mise en scène : de la correspondance des arts à la recherche d'une spécificité », in Aumont, Jacques (éd.), *La Mise en scène*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Arts & Cinéma », 2000.
- Baltrusaitis, Jurgis, *Les Perspectives dépravées*, tome 2, Paris, Flammarion, [1984] 2008.

- Bara, Olivier et al. (dirs.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Lyon, Presses universitaires, coll. « Théâtre et société », 2014.
- Baroni, Raphaël, « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ? », *Cahiers de Narratologie*, n° 21, 2011. Source numérique : <http://narratologie.revues.org/6461>.
- Baty, Gaston, et Chavance, René, *Histoire des Marionnettes*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1959.
- Bayard, Pierre, *Il existe d'autres Mondes*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014.
- Beauchamp, Hélène, et Garcin-Marrou, Flore, « Introduction », in Beauchamp, Hélène et al. (dirs.), *Les Scènes philosophiques de la marionnette*, Montpellier, L'entretemps, Institut international de la Marionnette, coll. « La Main qui parle », 2016.
- Beauchamp, Hélène et al. (dirs.), « Introduction », in *Marionnette, Corps-frontière*, Arras, Artois Presses Université, coll. « Études littéraires, corps et voix », 2016.
- Bercegol, Fabienne, « Le "siècle des portraits" », *Romantisme*, n° 176, 2017.
- Berger, Virginie, « Les plans de l'enquête dans la seconde moitié du XIX^e siècle », *Sociétés & Représentations*, n° 18, 2004.
- Blay, Michel, *Critique de l'Histoire des sciences*, Paris, CNRS Éditions, 2017.
- Bobbé, Sophie, *L'ours et le loup. Essai d'anthropologie symbolique*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.
- Borel, France, *Le peintre et son miroir. Regards indiscrets*, Tournai, La Renaissance du livre, coll. « Références », 2002.
- Bosc, Olivier, *La foule criminelle. Politique et criminalité dans l'Europe du tournant du XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2007.
- Braitto, Angela, et Citton, Yves, « Introduction. Pour une histoire des illusions », in Braitto, Angela, et Citton, Yves (dirs.), *Technologies de l'Enchantement : pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*, Grenoble, ELLUG, coll. « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2014. Source numérique : <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.596>.
- Brémond, Claude et al., *L'exemplum*, Turnhout, Brepols, 1996.
- Buerger, Janet E., *French Daguerreotypes*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- Cabanès, Jean-Louis, « La fantaisie et le grotesque : éléments d'un double jeu », in Vaillant, Alain (dir.), *Esthétique du Rire*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Orbis litterarum », 2012. Source numérique : <https://books.openedition.org/pupo/2307>.
- Caraion, Marta, « Le détail et l'indice », *A contrario*, n° 20, 2014.
- Certeau, Michel de, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990.
- Chaline, Jean-Pierre, *Sociabilité et érudition. Les sociétés savantes en France, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions du CTHS, coll. « Comité des travaux historiques et scientifiques », 1995.
- Charpy, Manuel, « La bourgeoisie en portrait. Albums familiaux de photographies des années 1860-1914 », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 34, 2007.
- Charreton, Pierre, et Piarotas, Mireille, *Le Populaire à table. Le Boire et le Manger aux XIX^e et XX^e siècles*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.
- Choisel, Francis, *La Deuxième République et le Second Empire au jour le jour. Chronologie*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Biblis », 2015.
- Comiti, Vincent-Pierre, « Histoire des assurances sur la vie à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle », *Histoire des sciences médicales*, n° 19, 1985.
- Consolini, Marco et al., « Le metteur en scène comme auteur du théâtre. Zola, Gourmont, Claudel, Pirandello, Ibsen, Duras, Beckett, Handke, Gabilly... », *Études théâtrales*, n° 38-39, 2007.
- Crary, Jonathan, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle* [1990], Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 1994.
- Cuchet, Guillaume, *Les voix d'outre-tombe. Tables tournantes, spiritisme et société au XIX^e siècle*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2012.
- Daniel, Marina, « Découverte du crime et besoins de l'enquête. Le dessin judiciaire en Seine-inférieure au XIX^e siècle », *Sociétés & Représentations*, n° 18, 2004.
- De Kuiper, Éric, « Une invention méconnue du XIX^e siècle : la mise en scène », in Aumont, Jacques (éd.), *La Mise en scène*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Arts & Cinéma », 2000.
- Dequidt, Marie-Agnès, « Comment mesurer l'intériorisation du temps ? (Paris, début XIX^e siècle) », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 45, 2012.
- Dehan, Thierry, et Sénéchal, Sandrine, *Les Français sous le Second Empire*, Toulouse, Privat, 2006.
- Dickhaut, Kirsten, (éd.), *Kunst der Täuschung. Art of deception. Über Status und Bedeutung von*

- ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400-1700) in Italien und Frankreich.* Wiesbaden, Harrassowitz, 2016.
- Verkehrte Bücherwelten. Eine kulturgeschichtliche Studie zu deformierten Bibliotheken in der französischen Literatur;* Munich, Fink, 2004.
- Dozo, Björn-Olav, et Fréché, Bibiane, « Réseaux et bases de données », in Marneffe, Daphné de, et Denis, Benoît (éds.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri, 2006.
- Dubois, Philippe, *L'Acte photographique et autres essais*, Paris, Nathan, coll. « Nathan – Université », 1990.
- Fabre, Éric, « La destruction des loups au XIX^e siècle. La technique, l'État et les milieux naturels en France », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 54, 2017.
- Fazio, Mara, et Frantz, Pierre (dirs.), *La fabrique du théâtre. Avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2010.
- Ferry, Ariane, « Traduire Plaute au XIX^e siècle : de la "chimère rétrospective" à la scène de l'Odéon », in Humbert-Mougin, Sylvie, et Lechevalier, Claire (dirs.), *Le théâtre antique entre France et Allemagne (XIX^e-XX^e siècles) : De la traduction à la mise en scène*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Traductions dans l'histoire », 2012. Source numérique : <https://doi.org/10.4000/books.pufr.15608>.
- Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1969] 2008.
- Fox, Robert, et Weisz, George (éds.), *The Organisation of science and technology in France, 1808-1914*, Cambridge, University Press, [1980] 2009.
- Fureix, Emmanuel, et Jarrige, François, *La modernité désenchantée. Relire l'histoire au XIX^e siècle*, Paris, La Découverte, coll. « SH/Écritures de l'Histoire », 2015.
- Garrigues, Jean, *La France de 1848 à 1870*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », [2000] 2002.
- Gauthier, Marie-Véronique, *Chanson, sociabilité et grivoiserie au XIX^e siècle*, Paris, Aubier, coll. « Historique », 1992.
- Gerbod, Paul, « Le bal en France au XIX^e et au XX^e siècles », in Thelamon, Françoise (dir.), *Sociabilité, pouvoirs et société*, Rouen, Publications de l'université de Rouen, 1987.
- Gignoux, Anne Claire, *Initiation à l'Intertextualité*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études – Initiation à... », 2005.
- Gigou, Marie-Odile, « Conserver le spectacle, ou de l'utilité de la conservation des mises en scène », in Moindrot, Isabelle (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 2006.
- Gleizes, Delphine, et Reynaud, Denis (éds.), *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e- XIX^e siècles)*, Lyon, PUL, coll. « Littérature et idéologies », 2017.
- Gøtz, Olivier, et Leveratto, Jean-Marc, « Mise en scène et techniques de fabrication du fantôme dans le théâtre du XIX^e siècle », in Lecerce, François, et Lavocat, Françoise (éds.), *Dramaturgies de l'Ombre*, Rennes, Presses universitaires, coll. « Interférences », 2005. Source numérique : <https://doi.org/10.4000/books.pur.30012>.
- Gretz, Daniela, et Pethes, Nicolas (dirs.), *Archiv/Fiktionen. Verfahren des Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts*, Fribourg, Rombach, coll. « Litterae », 2016.
- Grojnowski, Daniel, et Ortel, Philippe, « Avant-propos », *Romantisme*, n° 105, 1999.
- Guicharrousse, Romain, et Siron, Nicolas, « L'invitation au voyage. Acteurs, représentations, enjeux », *Hypothèses*, n° 17, 2014.
- Hall, Edward T., *Au-delà de la Culture* [1967], Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1987.
- Hamon, Philippe, *Imageries, littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », [2001] 2007.
- Harrison, Robert Pogue, *Forêts : Essai sur l'imaginaire occidental* [1992], Paris, Flammarion, coll. « Champs. Essais », 2010.
- Heck, Michèle-Caroline, « Introduction. De la fabrique de l'image à la fabrique du regard », in Badie, Marie-France et al. (dirs.), *La Fabrique du regard*, Paris, Michel Houdiard, 2011.
- Hommel, Élodie, *Lectures de Science-fiction et fantasy : enquête sociologique sur les réceptions et appropriations des littératures de l'imaginaire*, thèse soutenue à l'université de Lyon en 2017.
- Janicaud, Dominique, « L'habitude selon Ravaisson et Maine de Biran : d'après "De l'habitude" et l' "Influence de l'habitude sur la faculté de penser" », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, tome 158, 1968.
- Kovacshazy, Cécile, « Les doubles au XIX^e siècle », *Québec français*, n° 173, 2014.
- Lahire, Bernard, *L'Interprétation sociologique des rêves*, Paris, La Découverte, coll. « Laboratoire des sciences sociales », 2018.

- Lerch, Dominique, « L'imagerie pour enfants au XIX^e siècle : un média à explorer », *Le Temps des médias*, vol. 21, n° 2, 2013.
- Limare, Sophie, « Double jeu de réflexion(s) dans les anamorphoses contemporaines », in Braitto, Angela, et Citton, Yves (dirs.), *Technologies de l'Enchantement : pour une histoire multidisciplinaire de l'illusion*, Grenoble, ELLUG, coll. « Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques », 2014. Source numérique : <https://doi.org/10.4000/books.ugaeditions.596>.
- Lliouville, Matthieu, « Textes mineurs, écritures ludiques : la littérature en jeu », in Vaillant, Alain (dir.), *Esthétique du Rire*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Orbis litterarum », 2012. Source numérique : <https://books.openedition.org/pupo/2307>.
- Lumbroso, Olivier, « Passage des Panoramas (poétique et fonctions des vues panoramiques dans *Les Rougon-Macquart*) », *Littérature*, n° 116, 1999.
- Martin, Roxane, « La "naissance" de la mise en scène et sa théorisation », in Martin, Roxane, et Nordera, Marina (dirs.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée », 2011. *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 2013.
- Martin-Fugier, Anne, *La Vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, Louis Audibert, 2007.
- Marquer, Bertrand, « De l'épigastre au ventre : œconomia animale et économie du corps social », *Romantisme*, n° 154, 2011.
- Marcoin, Francis, « La gourmandise, une passion des enfants ? », *Romantisme*, n° 186, 2019.
- Meldolesi, Tommaso, *Sur les rails. La littérature de voyage de la réalité aux profondeurs de l'âme*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2010.
- Millet, Claude, « Souffrance animale », intervention au colloque « L'Animal du XIX^e siècle », 2008. Source numérique : <http://www.equipe19.univ-paris-diderot.fr/Colloque%20animal/Claude%20Millet.pdf>.
- Moindrot, Isabelle (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène, du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du spectacle », 2006.
- Moriceau, Jean-Marc, *La Bête du Gévaudan*, Paris, Larousse, [2008] 2009.
- Morineau, Michel, « La douceur d'être inclus », in Thelamon, Françoise (dir.), *Sociabilité, pouvoirs et société*, Rouen, Publications de l'université de Rouen, 1987.
- Mulligan, Thérèse, et Wooters, David (éds.), *Histoire de la Photographie de 1839 à nos jours [2000]*, Cologne, Taschen, 2005.
- Nonnis Vigilante, Serenella, « Le corps en deuil : la mise en scène de la mémoire dans les traités de savoir-vivre. France-Italie, XIX^e et XX^e siècle », in Bertrand, Régis et al. (dirs.), *Les Narrations de la mort*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005. Source numérique : <https://books.openedition.org/pup/7250>.
- Nourrisson, Didier, *Le Buveur du XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « L'Aventure humaine », 1990.
- Nouvel, Pascal (dir.), *Enquête sur le Concept de modèle*, Paris, PUF, coll. « Science, histoire et société », 2002.
- Ortel, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.
- Ory, Pascal, *L'Histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2019.
- Pearl, Michael, « Sucreries et friandises : quand la gourmandise s'émancipe du péché », *Romantisme*, n° 186, 2019.
- Péraud, Alexandre, « Et l'argent devint mélodramatique... Quelques mises en texte de l'argent au premier XIX^e siècle », *Belphégor*, n° 13, 2015.
- Petitier, Paule, « L'imagination dans l'histoire : Michelet et les critiques du Second Empire », in Vaillant, Alain (dir.), *Écrire/Savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Printer, coll. « Lieux littéraires », 1996.
- Pety, Dominique, *Poétique de la collection au XIX^e siècle. Du document de l'historien au bibelot de l'esthète*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. « Orbis litterarum », 2010.
- Plassard, Didier (éd.), *Les mains de la lumière. Anthologie des écrits sur l'art de la marionnette*, Charlesville-Mézières, Institut international de la Marionnette, coll. « La Recherche », 1996.
- Ploux, François, *De bouche à oreille. Naissance et propagation des rumeurs dans la France du XIX^e siècle*, Paris, Aubier, coll. « Historique », 2003.
- Poirrier, Philippe, *Les Enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Seuil, coll. « Points. Histoire », 2004.

- Poyet, Thierry, *Le pouvoir des mots. La littérature face au Second Empire*, Grenoble, CRDP, coll. « 1, 2, 3... Séquences ! », 2002.
- Poisson, Martial, et Perrin, Jean-François (dirs.), *Les scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2011.
- Rabau, Sophie (éd.), *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « Lettres », 2002.
- Robardey-Eppstein, Sylviane, « La Jérusalem délivrée au Cirque-Olympique (1836) : le manuscrit du souffleur et le spectaculaire retracé », in Martin, Roxane, et Nordera, Marina (dirs.), *Les arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur la Littérature comparée », 2011.
- Roger, Thierry, « Les légendes de la photographie », *Critique*, n° 678, 2003.
- Roulin. Jean-Marie, « Les Plantes ont-elles une âme ? La sensitive de Descartes à Delille », *Études de lettres*, n° 1, 1992.
- Rozon, Gilbert, *Le Rire*, Toulouse, Milan, coll. « Les essentiels Milan », 1998.
- Sicard, Monique, *La fabrique du regard. Images de science et appareils de vision (XV^e-XX^e siècle)*, Paris, Odile Jacob, coll. « Le champ méthodologique », 1998.
- Schmitt, Jean-Claude, « Trente ans de recherche sur les *exempla* », *Cahiers du Centre de recherche historique*, n° 35, 2005. Source numérique : <https://journals.openedition.org/ccrh/3010>.
- Starobinski, Jean, *Portrait de l'Artiste en saltimbanque* [1970], Paris, Gallimard, coll. « Art et artistes », 2004.
- Stawinski-Jannuska, Cécile, « Le rôle du seuil : les portes dans le récit romantique, 1830-1880 », *Labyrinthe*, n° 18, 2004.
- Storey, Robert, *Pierrots on the stage of desire. Nineteenth-Century Franch Literary Artists and the Comic Pantomime*, Princeton, University Press, 1985.
- Studeny, Christophe, *L'invention de la vitesse. France, XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1995.
- Vaillant, Alain, « Risible connivence et "mots de gueule" », *Humoresques*, n° 21, 2005.
- Venayre, Sylvain, « La révolution de la vitesse », *L'Histoire*, n° 425, 2016.
- Tadié, Jean-Yves, *La Création littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Histoire littéraire lettres sup », 2011.
- Yon, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « U Histoire », 2010.
- Le Second Empire : politique, société, culture*, Paris, Armand Colin, coll. « U Histoire », [2004] 2012.
- Yon, Jean-Claude (dir.), *Les Spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.

4. Anthologies de publications

- Beuchot, Adrien-Jean-Quentin, *Bibliographie de la France, ou Journal général de l'imprimerie et de la librairie*, Paris, Pillet/Cercle, 1814-1971.
- Devreux, Lise, et Mezzasalma, Philippe (dirs.), *Des sources pour l'histoire de la presse. Guide*, Paris, BnF, 2011.
- Thieme, Hugo Paul, *Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930* [1933], tomes 1-2, Genève, Slatkine, 1971.

5. Dictionnaires

- Cnrtl.
- Baltistini, Olivier et al. (dirs.), *Dictionnaire des lieux et pays mythiques*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 2011.
- Brunel, Pierre, et Vion-Dury, Juliette (dirs.), *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, PULIM, 2003.
- Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris, Masson et Asselin, 1875-1885.
- Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*. Larousse.
- Morel, Corinne, *Dictionnaire des Symboles, mythes et croyances*, Paris, l'Archipel, 2005.
- Pont-Humbert, Catherine, *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*, Paris, Lattès, coll.

« Pluriel », 1995.

Thoré, Théophile, *Dictionnaire de Phrénologie et de physiognomonie*, Bruxelles, Établissement encyclographique, 1837.

IV Table des illustrations

Tous les documents graphiques numérisés ont été consultés le 23 juillet 2020.

Fig. 1: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:F%C3%A9licien_Rops_-_Les_Sataniques._Satan_semant_1%27ivraie.jpg.

Fig. 2: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Verne_-_Ma%C3%A9tre_Zacharius_05.jpg.

Fig. 3: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Verne_-_Ma%C3%A9tre_Zacharius_07.jpg.

Fig. 4: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Verne_-_Ma%C3%A9tre_Zacharius_10.jpg.

Fig. 5: <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1954-161>.

Fig. 6: <https://risdmuseum.org/art-design/collection/oeil-comme-un-ballon-bizarre-se-dirige-vers-linfini-eye-strange-balloon>.

Fig. 7: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10547601d.item>.

Fig. 8: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume_SeignacPierrotemrace.jpg.

Fig. 9: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Punch_volume_1_cover_\(1841\).png](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Punch_volume_1_cover_(1841).png).

Fig. 10: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k730305z.item>.

Fig. 11: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5449144c/f8.item>.

Fig. 12: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54491466/f8.item>.

Fig. 13: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5449147m/f8.item>.

Fig. 14: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54491481/f6.item>.

Fig. 15: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54491481/f7.item>.

Fig. 16: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54491481/f8.item>.

Fig. 17: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32943t/f99.item>.

Fig. 18: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32943t/f99.item>.

Fig. 19: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32943t/f131.item>.

Fig. 20: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32943t/f163.item>.

Fig. 21: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6140258f.item>.

Fig. 22: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6140325d.item>.

Fig. 23: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6140339f.item>.

Fig. 24: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5449104v.item>.

Fig. 25: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6140326t.item>.

Fig. 26: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5449121c.item>.

Fig. 27: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perrault_1695_Contes.jpg.

Fig. 28: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Heinrich_F%C3%BCssli_052.jpg.

Fig. 29: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Abildgaard_Nightmare.jpg.

Fig. 30: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5501519b/f7.item>.

Fig. 31: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58487517.r=contes%20fantasques%20et%20fantastiques?rk=21459;2>.

Fig. 32: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fourches.patibulaires.Montfaucon.2.png>.

Fig. 33: https://www.monuments-nationaux.fr/var/cmnn_inter/storage/original/application/0bb55062cae71130249a647ca9d6d25a.pdf.

Fig. 34: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5198791/f3.item>.

Fig. 35: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k519852p/f3.item>.

Index nominum

- About, Edmond.....397 299, 336, 337, 339, 354, 355, 356, 357, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 382, 383
- Audebrand, Philibert.....290, 291
- Aycard, Marie.....229, 230, 231, 232, 233
- Barbara, Charles..189, 190, 238, 240, 311, 313, 317
- Bayard, Pierre.....43, 157, 286, 398
- Berend, Michel.....56, 159, 160
- Berthet, Élie.....30, 70, 105, 186
- Blaze de Bury, Henri de.....158
- Bonnardot, Alfred.....300, 301, 302, 303, 304
- Bozzetto, Roger.....6, 13, 19, 170
- Caillois, Roger.....14, 15
- Carroy, Jacqueline.....28, 29, 91, 147, 192, 272, 288, 290, 291, 296, 300, 355
- Castex, Pierre-Georges.....2, 12, 14
- Champfleury.....91, 92, 93, 165, 187, 188, 189, 219, 220, 221, 222, 223, 344, 357, 376, 377, 378, 396
- Châtillon, Jules de.....11, 214, 215, 218
- Corandin, Victor.....197
- Cros, Charles.....11, 102, 103, 104, 323, 325
- Danin, E.....167, 168, 169
- Dumas, Alexandre (père)....17, 18, 27, 57, 110, 152, 209, 210, 211, 212, 250, 251, 252, 253, 255, 280, 360
- Dumas, Alexandre (fils).....32, 33
- Edelman, Nicole.....2, 3, 29, 30, 70, 71, 308
- Erckmann-Chatrian 1, 36, 49, 50, 51, 60, 72, 73, 88, 96, 116, 117, 130, 142, 157, 173, 190, 252, 172, 275, 276, 277, 278, 294, 295, 297, 298, 299, 336, 337, 339, 354, 355, 356, 357, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 382, 383
- Esquirol, Étienne.....4, 213
- Gautier, Théophile 2, 11, 28, 29, 30, 38, 54, 55, 68, 69, 89, 101, 107, 119, 121, 122, 124, 141, 142, 143, 173, 174, 205, 206, 207, 214, 215, 217, 218, 231, 233, 295, 310, 321, 342, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 398
- Gjertz, Marie.....80
- Gleizes, Delphine.....317, 319, 320, 339, 340
- Goethe, Johann Wolfgang von.....329
- Guibert, Louis.....111, 134, 135, 136, 137
- Guignard, Laurence...49, 94, 244, 364, 371, 380
- Hello, Ernest.....51, 52, 84, 85, 86, 320
- Hervilly, Ernest d'.....37, 38, 181, 182, 184, 405
- Hoffmann, E.T.A. 1, 9, 12, 13, 88, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 211, 295, 320
- Honoré, Oscar.....146, 147, 149, 150
- Kalifa, Dominique 16, 49, 64, 83, 103, 105, 111, 115, 117, 125, 127, 129, 196, 321, 364, 369, 375, 376, 379, 380, 381, 382, 384, 387
- Le Guennec, Jean 5, 6, 16, 36, 46, 60, 123, 155, 170, 192, 200, 204, 213, 271, 272, 342, 367, 398
- Le Sire, Jules.....323, 324, 325, 327, 328
- Legay, Henri.....177, 179
- Lermina, Jules 61, 188, 201, 202, 203, 204, 213, 214, 244, 245, 246, 247, 248, 285, 286, 289, 371, 372, 373, 374, 375, 380, 381, 385, 387, 388
- Letourneux, Matthieu.....6, 100, 102, 103, 385
- Lurine, Louis.....131, 132

Marbel, Paul de.....	280, 281, 283	Reiffenberg fils, Frédéric.....	225, 227, 228
Maricourt, René de.....	27	Révoil, Bénédic-Henry. .	43, 44, 106, 107, 108, 131, 152, 153, 154, 361
Marquer, Bertrand.	1, 6, 16, 213, 299, 300, 319, 320, 371	Rigoli, Juan.....	4, 31, 47, 69, 84, 192, 213, 299, 313, 317, 370, 375, 396
Maupassant, Guy de.....	1, 12, 15, 16, 248	Rivière, Henri.....	47, 48, 100, 101
Maury, Alfred	61, 147, 256, 272, 274, 279, 288, 299, 316	Robert, Adrien	46, 63, 133, 237, 263, 264, 265, 266, 405
Mendès, Catulle....	329, 330, 331, 332, 333, 335	Rochefort, Henri de.....	165, 166, 168, 359, 360
Mérimée, Prosper....	1, 174, 175, 176, 177, 181, 205, 211, 220	Rouvaire, Kuntz de.....	41, 42, 405
Millet, Claude	16, 18, 35, 56, 117, 118, 220, 301	Rozan, M.....	119, 120, 121, 151
Milner, Max.....	35, 40, 320, 323, 328, 342, 358	Saintine.....	61, 62, 93, 257, 271, 272, 273, 274, 335, 340, 341, 342, 343, 344
Moreau de Tours, Jacques-Joseph....	40, 61, 149, 187, 398	Saminadayar-Perrin, Corinne.....	18, 26, 27, 29, 110, 174, 348, 387, 402
Morel, Bénédic-Augustin	34, 71, 143, 155, 252, 275, 331	Sand, Maurice.....	17, 57, 58, 66, 118, 167, 272, 359, 360
Nerval, Gérard de.....	6, 12, 156, 170, 171, 172	Stenio.....	193, 194, 196, 405
Niel, Georges.....	405	Thérenty, Marie-Ève	10, 99, 100, 104, 105, 107, 111, 115, 117, 127, 142, 369, 382, 383, 384, 385, 387, 389
Paban, Adolphe.....	274	Todorov, Tzvetan.....	12, 14
Périer, Camille.....	94, 95, 96, 161	Vaillant, Alain	18, 26, 32, 57, 77, 105, 115, 117, 340, 387, 397
Pinel, Philippe.....	4, 32, 33, 42, 47	Valois, Charles.....	305, 306, 307, 310
Poe, Edgar Allan	1, 2, 5, 21, 87, 88, 89, 90, 110, 173, 244, 295, 302, 304, 342, 364, 371, 372, 380, 384, 388, 395, 401	Vaucheret, Jean.....	53, 54
Ponnau, Gwenhaël....	5, 12, 30, 37, 61, 67, 143, 155, 192, 296	Verne, Jules...	67, 74, 75, 76, 93, 108, 124, 146, 153, 241, 242, 243, 295, 325, 361
Ponson du Terrail, Pierre Alexis.....	207, 208	Viegnes, Michel.....	1, 202, 205, 206, 226, 227, 281, 282, 283, 284
Prévost-Paradol, Lucien.....	161, 162, 403	Vignon , Claude	77, 78, 89, 130, 198, 199, 200, 228, 389, 390
Prince, Nathalie.....	1, 15, 298		
Redon, Odilon.....	11, 90		

Villiers de l'Isle-Adam, Auguste de 17, 55, 90,
111, 112, 113, 114, 125, 126, 127, 128, 129,
256, 336, 339, 343, 350, 351, 352, 353, 354,
357

X., Ernest (Édouard Laboulaye).....394

Yermoloff, Michel.....147

Yon, Jean-Claude....2, 3, 54, 62, 109, 143, 203,
335

Illustrations



Fig. 1 : Félicien Rops, Les Sataniques. Satan semant l'ivraie, 1882.



Fig. 2 : Théophile Schuler, Pittonaccio, 1874.



Fig. 3 : Théophile Schuler, Zacharius à l'église, 1874.



Fig. 4 : Théophile Schuler, L'horloge, 1874.



Fig. 5 : Odilon Redon, À Edgar Poe, couverture de l'album, 1882.



Fig. 6 : Odilon Redon, L'œil, comme un ballon bizarre, se dirige vers l'infini, 1882.



Fig. 7 : Charles Deburau, Pierrot plaidant, 1854-1855. Photographié par Nadar.



Fig. 8 : Guillaume Seignac, Pierrot et Colombine, vers 1900.

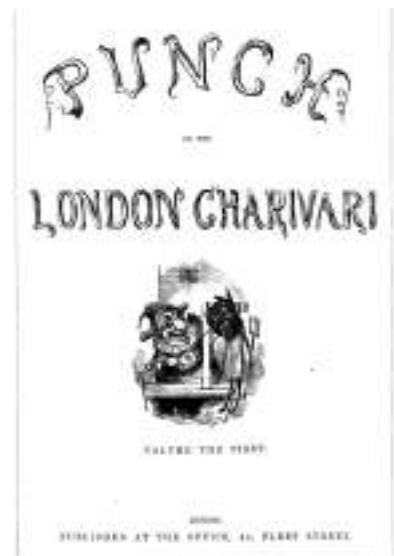


Fig. 9 : Mister Punch, couverture du premier volume, 1841.



Fig. 10 : La coprésence du roman fantastique de Berthet et des nouvelles télégraphiques. Première livraison dans Le Siècle, 20 septembre 1865, p. 1.



Fig. 11 : L'occupation de l'espace du conte de Guibert.



Fig. 12 : Deuxième livraison



Fig. 13 : Troisième livraison



Fig. 14 : Dernière livraison (1)



Fig. 15 : Dernière livraison (2)



Fig. 16 : Dernière livraison (3)



Fig. 17 : Les larges marges blanches de « L'Interligne » de Villiers de l'Isle-Adam



Fig. 18 : La mise en page des seuils (1). Détail



Fig. 19 : La mise en page des seuils (2). Détail



Fig. 20 : La mise en page des seuils (3). Détail



Fig. 21 : L'évolution de la police du titre de La Féerie illustrée : 1^{er} janvier 1859 (1)



Fig. 22 : 8 janvier 1859 (2)



Fig. 23 : 2 avril 1859 (3)



Fig. 24 : 5 mai 1860 (4)



Fig. 25 : La représentation du diable dans La Féerie illustrée, 15 janvier 1859. Détail



Fig. 26 : La représentation du diable dans La Féerie illustrée, 26 mai 1860. Détail



Fig. 27 : Frontispice du recueil Contes de ma Mère l'Oye, de Perrault, réalisé par F. Clousier, 1697.



Fig. 28 : Johann Heinrich Füssli, Le Cauchemar, 1781.



Fig. 29 : Nicolai Abraham Abildgaard, Le Cauchemar, 1800.

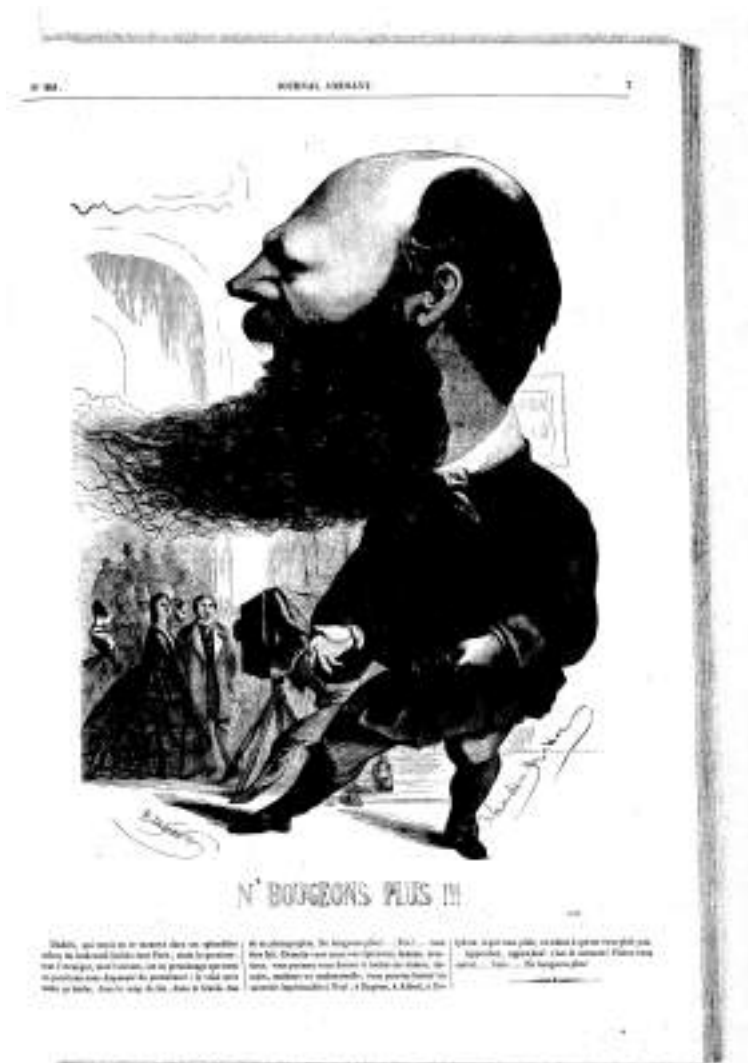


Fig. 30 : Caricature du Journal amusant, « N'bougeons plus !!! », 11 août 1860, p. 7.

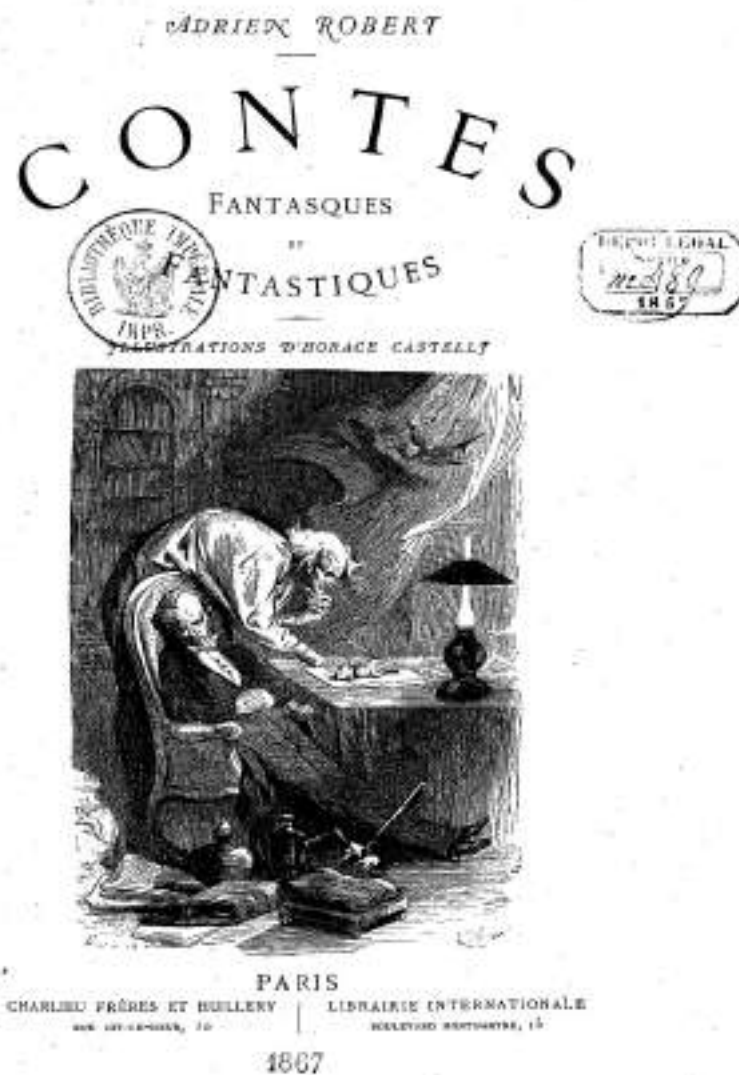
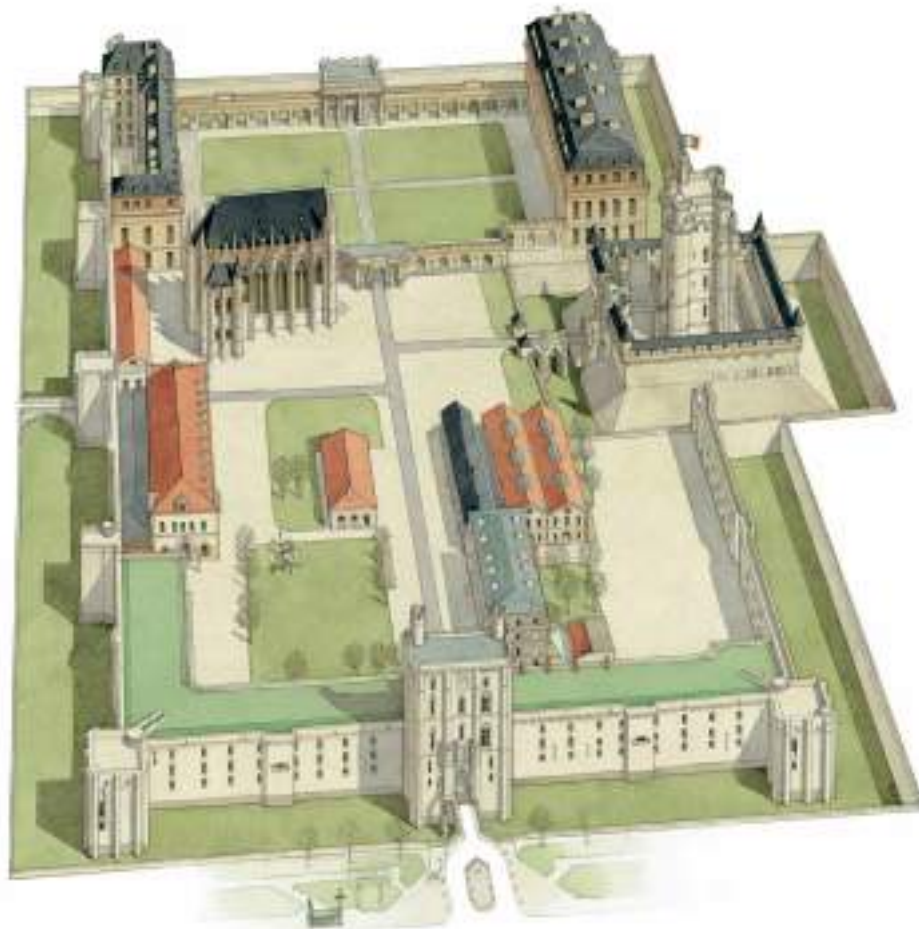


Fig. 31 : Couverture des Contes fantastiques et fantastiques d'Adrien Robert, 1867.



Fig. 32 : Le gibet de Montfaucon, dans le Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, 1856.



- | | |
|-------------------------------------|-------------------------|
| ● Entrée / Sortie | ● Les pavillons royaux |
| ① Le manoir capétien (vestiges) | ① Encinte rectangulaire |
| ② Le donjon | ② Tour d'enceinte |
| ③ Le châtelet | ③ Profond fossé |
| ④ La façade de la Sainte-Chapelle | ④ Tour du Village |
| ⑤ L'intérieur de la Sainte-Chapelle | |

Fig. 33 : Plan du Château de Vincennes

LE CLOU

(Suite et Fin.)

M. Lambert déplié devant nous un feuillelet déchiré en bouts, dont voici la face supérieure :

— Ce qui m'avait frappé avant tout, c'est petit Nautico, c'était cette forme mihry ou mihco d'oiseau. Mais je ne me doutais pas que tout l'aven de crime fût là. Cependant, voyez, sous le nom de Lambert, il y a... quoi?... un clou. Le clou amenant l'idée de suspension, machinalement il avait dessiné une sorte de potence; puis comme si l'idée d'oiseau se fut simultanément dressée dans son esprit, il avait tracé en un trait la forme d'accident cir-



Fig. 34 : Le dessin de Lambert dans « Le Clou » de Jules Lermina, Le Gaulois, 28 juin 1870, p. 3.

Le fou sourit et tendit la main à son digne avocat.

XVI

EXTRAITS du *NEW-YORK STANDARD*

Effroyable accident. — Mort de John Abraham Wilkins, le grand avocat, la lumière du barreau.

Ce matin, juste en face de la Batterie, on a découvert, à la marée basse, le cadavre de John Abraham Wilkins, dont la mort paraît remonter à vingt-quatre heures. Le corps ne porte aucune trace de violence, et rien ne lui a été dérobé. Il est donc évident que ce décès prématuré et si regrettable est le résultat d'un accident. On avait vu d'ailleurs, la veille, John Wilkins se diriger seul du côté de la Batterie; ses principes bien connus écartent toute idée de suicide. C'est en suivant le chemin du Couronnement que l'honorable légiste aura fait un faux pas et aura roulé dans la mer.

Combien faudra-t-il d'accidents de même nature pour que nous obtenions l'établissement d'un garde-fou en ce point dangereux ?

PUITS D'UN ALIÉNÉ

Depuis deux jours a disparu du « Lunatic Hospital », un aliéné sur lequel aurait dû cependant s'exercer la plus active surveillance; il s'agit de l'homme qui a assassiné un vieux mendiant dans Broadway il y a quelque temps. Les recherches les plus actives ont été faites, mais sans résultat. Un témoin affirme cependant l'avoir vu s'embarquer pour le continent, il y a deux jours, sur le paquebot « le Washington ». Détail assez curieux, et qui fait douter de l'exactitude de ce renseignement, le passager dont il s'agit, et qui est inscrit au nom de Peter Wealthy, a trébuché à lui seul le tiers de la capacité totale du bâtiment. Il est évident que notre aliéné, qui ne possédait rien en propre, n'eût pas pu faire charger à son compte une aussi énorme quantité de bagages. Ainsi tombe l'hypothèse indiquée. Pour revenir à l'aliéné, il serait désirable qu'il fût repris le plus tôt possible, en raison de l'accès de fureur qui l'a déjà porté à commettre un crime. Nous appelons sur ce point l'attention de notre intelligente police...

WILLIAM COBB.

Fig. 35 : L'insertion d'extraits de journal dans la dernière livraison du « Conte d'or » de Jules Lermina, Le Gaulois, 1^{er} juin 1870, p. 3.

Accès aux œuvres fantastiques

Un certain nombre d'œuvres fantastiques n'est pas disponible dans les bibliothèques universitaires, à la BnF ou en ligne (gallica, numelyo, sites spécialisés comme celui mettant à disposition le *Mousquetaire*). D'autres ne peuvent se consulter que dans des conditions plus ou moins contraignantes. Leur lisibilité est parfois entravée par le manque de netteté de l'image du microfilm ou de la microfiche, ou par l'encre qui macule la feuille jaunie du périodique. En dépit de la qualité variable de leur présentation, ce travail veut proposer un premier accès aux textes auxquels il a accordé une attention particulière, et dont aucune reproduction numérique ou en papier n'est disponible.

La livraison du 26 juillet 1856 de « La Jettatrice » de Jules de Châtillon n'est pas numérisée, contrairement aux livraisons qui précèdent et qui suivent ; il est néanmoins consultable sur microfilm à la BnF. Le texte de la livraison manquante est fidèlement reproduit, et la ponctuation originale respectée.

« L'Homme double » d'un écrivain anonyme paraît le 29 septembre 1859 dans la *Gazette de Paris*. Ce quotidien, introuvable sur internet, peut être consulté sur microfilm ou en papier à la BnF. Comme ce travail a donné lieu à une analyse approfondie de ce conte, on en propose le texte en raison de la faible qualité des photographies prises à partir des microfiches.

La Quarantaine de Michel Berend est difficile à trouver. *La Quarantaine* est un recueil composé de plusieurs contes et récits ; un seul exemplaire est disponible à la BnF. On propose les photographies de « L'Histoire de l'homme au gant blanc », seul conte fantastique du recueil (en raison d'une erreur d'impression, un poème interrompt le conte après la page 136, numéroté p. 57).

La Revue de la province dans laquelle Adolphe Paban a publié « Wolf » pour la première fois le 1^{er} septembre 1861 n'est pas numérisée. Le recueil où le conte est repris sept ans plus tard n'est pas numérisé non plus. La qualité des pages du volume photographiées permet de proposer un premier accès au conte. La poésie du recueil, et les rapports entre le conte fantastique en prose et les poésies, n'ayant pas pu être pris en compte, le recueil n'est pas reproduit en intégralité.

« Gertrude » de Stenio (Charles de Viel-Castel) prend aussi une place importante dans la réflexion sur la figure du vampire de cette thèse ; indisponible sur internet, ce conte photographié à partir du support de la première publication, *La Mode nouvelle*, est reproduit.

La BnF ne possède pas *Pendant l'Orage* de René de Maricourt et n'en propose pas de version numérisée ; l'unique exemplaire se trouve actuellement à la bibliothèque universitaire de Tours et peut être lu sur place. Il n'est pas possible de reproduire plusieurs centaines de pages, ce pour quoi ce travail propose une reproduction partielle de cet ouvrage (p. 196-216) : c'est l'histoire de Jacopo, abordée dans le premier chapitre. On espère vivement que ce n'est que la première étape d'un travail sur les œuvres peu connues, qui pourra se poursuivre dans l'avenir, et donner lieu à une édition critique plus accessible.

Ce premier accès aux textes sous forme papier ne permet pas les recherches sur le texte. Néanmoins, par de futurs projets éditoriaux (mise en ligne de la thèse, éditions ultérieures), on espère rendre les textes plus maniables grâce à des fonctions telles que la recherche par mot clef, et répondre ainsi aux besoins des recherches en cours.

Chatillon, Jules de, « La Jettatrice », *Le Constitutionnel*, 26 juillet 1856.

FEUILLETON DU CONSTITUTIONNEL, 26 JUILLET.

LA JETTATRICE.

II.

LE CHAPEAU DE M. PARKES

Sir William parla ainsi :

Je suis né à Londres, dans une sombre maison de la Cité, où mon père exerçait la profession de sollicitor, comme l'avaient exercée jadis mon grand-père et mon bisaïeul, qui la lui avaient transmise avec un nom honorable et peu d'argent. Je me serais assis à mon tour, sollicitor comme eux, dans l'antique fauteuil de chêne, garni de cuir noir, où s'était écoulée la moitié de ces existences vénérables, si l'excellent homme auquel je dois le jour n'eût pas quitté ce bas monde bien avant que je fusse en état de lui succéder. J'étais tout enfant quand il mourut ; c'est à peine s'il me reste un souvenir vague de ses traits. Pourtant ma mère m'avait habitué à réciter mes prières devant une miniature qui passait pour le représenter avec une fidélité parfaite ; mais ce portrait était celui d'un jeune homme de vingt-cinq ans, et ne me rappelait rien de l'homme grave, déjà blanchi, déjà courbé sous le poids du travail et des années, dont il m'arrive de ressaisir parfois l'image fugitive. J'étais en effet le fruit tardif d'une union restée longtemps stérile ; j'étais venu au monde comme un de ces bourgeons inattendus qu'on voit souvent éclore sur les rameaux d'un vieil arbre, dont on a cru long-temps [*sic*] toute la sève tarie.

Après la mort de mon père, ma mère, à qui le séjour de Londres ne pouvait plus que rappeler de tristes souvenirs, partit avec moi pour l'Écosse, son pays natal, après avoir réalisé sa fortune. Il se trouva que mon père, plus heureux que mon aïeul, avait gagné, tant dans l'exercice de sa profession que dans la part qu'il avait prise à quelques opérations commerciales, un capital de vingt ou vingt-cinq mille livres, qui, sûrement et sagement placé, devait nous faire considérer comme des gens excessivement riches dans le pays que nous allions habiter.

Vous avez lu l'*Antiquaire*. Ma mère était née dans la contrée que sir Walter Scott a choisie pour y placer les scènes inimitables de son roman. Elle y possédait une petite ferme à laquelle attenait une maison qu'on appelait le château, parce qu'elle était flanquée de deux tourelles qui n'avaient jamais servi qu'à porter des girouettes et à loger des pigeons, et qu'il fallait, pour y entrer, traverser un petit pont de pierre, jeté sur un fossé profond de quatre pieds où barbottaient ordinairement des canards et vieillissaient quelques carpes respectées de chacun.

Cette maison, dans laquelle ma mère s'installa après y avoir fait exécuter quelques réparations indispensables, était d'une construction fort ancienne, et gardait dans sa distribution intérieure, comme dans les débris d'ameublement qui s'y trouvaient encore, tous les caractères du vieux temps. C'était un bien de famille et ma mère la tenait par héritage de son père, lequel la tenait de mon aïeul maternel, lequel l'avait reçue lui-même de son père, qui l'avait fait bâtir ou plutôt relevée, car mon trisaïeul la lui avait laissée en ruines.

Aucun de ses anciens possesseurs n'ayant adopté l'existence de gentilhomme campagnard, ce n'était qu'à de rares intervalles que les habitants [*sic*] du pays et les fermiers y avaient vu paraître quelque membre de la famille. On y venait quelquefois à l'époque où se renouvellent les baux des fermiers ou pour tout autre motif déterminé, mais ce n'était jamais qu'en passant : c'est ainsi que ma mère y était née.

L'abandon presque absolu dans lequel cette vieille demeure était laissée, n'avait pas tardé à préoccuper l'esprit public, dans ce pays où l'esprit public, très avide d'alimens [*sic*], en a néanmoins toujours manqué ; on voulut en savoir la cause, et tout naturellement on ne la chercha

pas où elle pouvait être, où elle était réellement, dans le caprice de la destinée, qui avait fait de tous les propriétaires, depuis deux siècles et plus, soit des magistrats, soit des officiers publics, forcés par la nature de leur profession à habiter la ville.

On parla de sorciers, d'ames [*sic*] en peine, de fées et de farfadets ; bref, une légende germa.

Les légendes prospèrent vite en Écosse ; et celle qui s'attachait à notre domaine jouissait de deux siècles d'autorité publique et d'authenticité confirmée par tous les bergers de la contrée, quand ma mère vint y établir sa résidence. Je vous fais grâce de la légende. Sachez seulement qu'il y était question de sorcière, laquelle passait pour avoir peuplé les combles et les caves d'une légion de lutins dont les ébats nocturnes rendaient le château inhabitable. Les fermiers et en général tous nos voisins de campagne furent donc bien étonnés quand ils virent que les lutins laissaient ma mère, moi, mon précepteur et la servante l'habiter en paix, et que toutes les nuits régulièrement notées en démonologie, comme la nuit de Noël et celle du 31 décembre au 1^{er} janvier, s'écoulaient sans qu'aucun incident extraordinaire vint troubler notre tranquillité. Je crois même qu'ils en furent jusqu'à un certain point désappointés, et qu'à la surprise universelle se mêlèrent quelques regrets, car il n'y a pas de plaisanteries auxquelles l'amour propre des montagnards écossais soit plus sensible qu'à celles qu'on peut se permettre à l'endroit de leurs superstitieuses croyances, et il faut convenir que notre vieille maison avait un peu l'air de se moquer d'eux.

La légende ne périt point pour cela ; seulement elle s'augmenta d'un chapitre. Les lutins passèrent pour être occupés à quelque passe-temps plus sérieux que celui de taquiner une femme et un enfant. Chacun s'attendait, du reste, à les voir revenir un jour ou l'autre, ou plutôt une nuit ou l'autre.

Ma mère tenait beaucoup à garantir mon jeune esprit de l'influence fâcheuse de toutes ces traditions, dont le pire inconvénient devait se borner, au demeurant, à agiter mon sommeil ; mais tout se réunit, au contraire, pour me disposer de bonne heure à l'invasion des croyances imaginaires qui couraient le pays.

On m'accordait quelquefois, comme une récompense, d'aller souper à la ferme. Après le repas, la fermière et ses trois filles s'établissaient avec leurs quenouilles autour de l'immense cheminée où flambait un grand feu de souches de bruyères, et sur l'accompagnement monotone des rouets infatigables, se déroulait la fameuse légende en forme de ballade, dont les trois femmes psalmodiaient les strophes en récitant chacune la sienne à tour de rôle, comme les versets d'une litanie. La légende finie, on recommençait. Cela durait ainsi jusqu'au moment où mon précepteur venait me chercher, et il me semblait toujours qu'il venait trop tôt, tant je trouvais de plaisir à écouter la voix nasillarde des conteuses et le bruit des rouets. A vrai dire, au bout d'un quart d'heure, j'écoutais sans entendre autre chose qu'un murmure monotone ; mais ce murmure me causait une sorte d'ivresse qui me transportait dans les sphères idéales de la féerie. L'arrivée de mon précepteur me faisait donc l'effet d'un de ces incidens [*sic*] vulgaires qui vous réveillent toujours sottement au plus bel endroit d'un beau rêve. Je me laissais ramener à regret auprès de ma mère ; mais de délicieuses terreurs m'attendaient dans ma chambre. Je me souviens que je me blottissais sous mes couvertures aussitôt qu'on avait emporté la lumière, pour ne pas voir les choses fantastiques que les yeux découvrent dans les ténèbres, pour ne pas entendre ces terribles craquemens [*sic*] des vieux meubles et des parquets, qui ressemblent si fort aux pas d'un sorcier.

Faisons-nous une promenade aux environs ? c'était encore cette légende ou quelque autre du même genre que chantaient les pâtres assis à l'ombre des haies, de sorte que je ne pouvais faire un pas hors de la maisons sans rencontrer le fruit défendu. Je le trouvais même au logis où la servante, malgré la défense de ma mère, ne se faisait pas faute, pour triompher de mon mauvais caractère et protéger les denrées de l'office contre ma gourmandise, de mettre en usage comme épouvantail, la dame blanche traditionnelle.

Enfin je le trouvai, ce fruit défendu, jusque dans le chapeau de mon précepteur.

– Vous dites ? interrompit Édouard.

– Dans le chapeau de mon précepteur, répéta sir William.

– Je vous demande pardon de vous avoir interrompu. Je croyais avoir mal entendu.
– Est-ce que je vous ennuie ? demanda le conteur.
– Au contraire, vous m'intéressez énormément, et j'avoue que voilà un chapeau qui me met sur des charbons ardents [*sic*]. Continuez, sir William, continuez, je vous en prie.

Et sir William continua.

– Ce chapeau, qui n'avait, comme chapeau, rien de particulier, était un feutre à trois cornes et ne différait des autres feutres à trois cornes que par l'usage auquel il servait. Pour tout le monde, c'était un chapeau propre à garantir une tête humaine du froid, du chaud et de la pluie ; pour mon précepteur, qui s'appelait M. Parkes, c'était un objet propre seulement à être tenu à la main, comme une canne ou toute autre chose servant à régulariser le maintien. C'est à peine si, en traversant à midi et au cœur de l'été, une plaine brûlée par le soleil, c'est à peine, dis-je, si M. Parkes se permettait de l'élever au dessus de son front ou de le placer devant ses yeux, en guise d'écran ; mais, comme chapeau, il ne l'employait jamais qu'à saluer ; encore n'exigeait-il de lui que la moitié de cette fonction ; car chacun sait que le salut consiste à se découvrir de sa coiffure et à la porter en avant, en arrondissant le bras et en inclinant le haut du corps. Or, M. Parkes se bornait à ces deux derniers mouvemens [*sic*]. Jamais je ne lui vis exécuter le premier temps du salut, par cet excellent motif que je ne lui vis jamais son tricorne sur la tête.

Une telle particularité ne pouvait échapper à l'observation d'un enfant. J'en demandai un jour la cause à M. Parkes lui-même, M. Parkes leva les yeux au ciel en souriant douloureusement et ne me répondit pas.

Les enfans [*sic*] sont dotés en général d'une malice dont je n'étais pas exempt. Voyant que M. Parkes n'aimait pas qu'on lui parlât de son chapeau, je lui en parlais, moi, tant que je pouvais. Cela devint pour le pauvre homme ce que vous appelez en français une scie, et il ne parvint à se débarrasser de ma persécution qu'en opposant à mon système d'attaques un système régulier de défense. Ainsi, toutes les fois qu'il m'arrivait d'adresser à M. Parkes une question au sujet de son chapeau, M. Parkes ripostait par une question de géographie, d'histoire ou de grammaire habilement choisie pour m'embarrasser, et, si je n'y répondais pas immédiatement, j'étais mis au pain sec. Par exemple, il me disait : « Et vous, mon ami, dites-moi, quelle est la distance de Londres à Calcutta ? – Ou bien : Quelle est la onzième reine de France ? » – Vous comprenez que je me trompais souvent.

Au bout du compte, je finis par avoir le dessous, et ce fut moi qui abandonnai le champ de bataille à mon adversaire.

Ma mère, à qui je m'adressai pour savoir pourquoi M. Parkes ne mettait jamais son chapeau sur sa tête, me répondit en souriant que c'était une habitude contractée pendant une maladie, et qu'il fallait toujours respecter les habitudes des gens âgés ; ma bonne, qui n'aimait pas mon précepteur, répondit que c'était un vieux fou qui n'agissait ainsi que pour se faire remarquer.

Toutes ces réponses étaient loin de me satisfaire. La défense acharnée de M. Parkes et le sourire de ma mère piquaient au plus haut point ma curiosité. Ce chapeau me tracassait, m'agaçait et me préoccupait à un point que je ne saurais dire. Il y avait bien de quoi.

– Ah ! fit Édouard.

– Vous allez voir ; ce que je vais vous raconter est la vérité même.

Le bonhomme dont je vous parle s'était réservé pour chaque jour quelques heures de liberté qu'il prétendait employer à classer les plantes et les minéraux recueillis dans nos promenades, et à de profondes études sur les origines de la langue anglaise. Il m'était bien interdit d'aller le déranger pendant ces précieux instans [*sic*] de congé, et je m'étais toujours gardé d'enfreindre cette interdiction, bien que le désir m'en fût venu souvent, et qu'il me fût [*sic*] très facile d'entrer à l'improviste pour voir ce que faisait réellement M. Parkes, qui ne montrait jamais ses prétendues collections. Le bonhomme laissait ordinairement la clé à la serrure ; je n'avais donc qu'à ouvrir la porte sous un prétexte quelconque, et j'aurais vu ce que je voulais voir. Mais ma mère m'avait elle-même défendu sur un ton sérieux de commettre cette indiscretion. J'aurais pu désobéir à M. Parkes,

je n'aurais jamais désobéi à ma mère.

Un jour, pourtant, en passant devant la chambre de mon précepteur, je remarquai qu'il avait contre son habitude ôté la clé de la serrure. Ce détail me surprit.

– Tiens ! me dis-je, pourquoi donc M. Parkes s'est-il enfermé avec tant de précaution ? C'est singulier.

Comme ma mère, en me défendant d'ouvrir la porte, avait oublié de m'interdire le trou de la serrure, je ne me fis aucun scrupule d'y appliquer l'œil, et voici ce que je vis :

Debout, dans l'un des angles de la chambre, tenant de la main gauche un grand livre ouvert, et de la droite une patte d'oiseau desséchée, M. Parkes, l'œil animé, les joues en feu, le crâne luisant d'enthousiasme cabalistique, prononçait dans une langue inconnue, des paroles mystérieuses. Ces paroles semblaient s'adresser à un être quelconque, accroupi ou couché sur le parquet, car c'était de haut en bas, que le vieux pédagogue dirigeait la flamme de ses yeux terribles et les évolutions de sa patte d'oiseau. Ce spectacle m'émut : j'avais douze ans, six ans d'Écosse ; j'en savais assez pour être fixé sur ce que faisait M. Parkes. M. Parkes se livrait à une conjuration, à une incantation ou à une évocation.

Mais quel était l'objet de ces opérations diaboliques ? voilà ce que j'ignorais.

Un spectre allait-il apparaître ?

Une flamme allait-elle jaillir ?

M. Parkes allait-il, à mes yeux, prendre une de ces formes bizarres que Callot, dont je connaissais la grande composition fantastique, a prêtées aux démons chargés de tourmenter saint Antoine ?

Était-ce une musique étrange qui allait se faire entendre ?

Ou des parfums singuliers qui allaient s'élever ?

J'attendais dans une indicible angoisse, froid de terreur, et attaché par ma terreur même, ainsi que par un charme, à mon observatoire, qui me paraissait un des soupiraux de l'enfer.

Tout à coup M. Parkes se tut, je le vis diriger un dernier geste vers le but mystérieux de ses manœuvres, puis il fit un pas jusqu'au milieu de la chambre, se baissa lentement, et vous comprendrez l'envie de rire qui succéda à ma terreur quand je vis que l'objet qu'il venait de ramasser n'était autre chose que son chapeau. Je me contins néanmoins, pour ne pas troubler la scène, et d'ailleurs encore influencé par le sérieux avec lequel mon précepteur, ayant élevé son chapeau jusqu'à la hauteur de son front, se remit à contempler cet objet bizarre, et à lui adresser la parole en bon anglais, cette fois.

– Eh bien ! lui disait-il, suis-je vainqueur enfin ? Les temps sont-ils accomplis, démon ? Est-ce toi qui vas devenir mon esclave, ou continuerai-je de traîner une existence déshonorée par ton triomphe ? Qui es-tu ? Es-tu Belzébuth, o[u]¹ n'es-tu qu'un chapeau ? Je n'ai rien oublié, cette fois, ni la patte de corbeau, ni le sable de cimetière, ni la page du livre saint lue à rebours, ni le jeûne, ni les macérations, ni les signes, ni le jour, ni l'heure. Je te défie désormais, maudit, je me ris de toi, lapidé ; tiens !

En proférant cette exclamation, M. Parkes posa résolument le chapeau sur sa tête, qui s'y enfonça jusqu'au nez. Il résulta de cet accident que nous poussâmes, en même temps, lui un cri terrible, et moi un retentissant éclat de rire.

Je riais si fort, que je n'eus pa[s]² la force de me sauver quand la porte de M. Parkes s'ouvrit brusquement, et qu'il m'apparut lui-même, irrité, terrible, olympien ; je riais de si bon cœur, que je continuais de rire quand je sentis mes deux oreilles saisies entre ses doigts frémissans [*sic*], et secouées avec une vigueur inusitée.

Cependant, comme le châtiment se prolongeait outre mesure, ma gaîté eut un terme, et je commençai à crier comme si l'on m'eût écorché vif. Ces cris calmèrent subitement M. Parkes. Il lâcha mes oreilles, me supplia de me taire, et me promit de me laisser faire désormais tout ce qu'il

1 On corrige l'original lisant « où ».

2 On corrige l'original lisant « par ».

me plairait si je voulais ne rien révéler de ce que j'avais vu. Je fis des difficultés avant de souscrire au traité. Je l'avoue, c'était pour moi une grande satisfaction de voir presque à mes genoux, foulant aux pieds le martinet brisé, emblème de sa puissance, cet homme qui avait, un instant avant, le droit de me tirer les oreilles et de me mettre au pain sec pour la moindre peccadille.

– Ah ! mon enfant, me disait mon pauvre précepteur, ayez pitié d'un vieillard qui ne vous a jamais voulu que du bien. Oui, mon cher petit William, j'ai été quelquefois trop sévère, j'en conviens, mais vous voilà grand, maintenant, vous voilà d'âge à comprendre autre chose que les punitions. Désormais, plus de pain sec, plus de fouet, plus d'oreilles tirées. Comment ai-je jamais pu me résoudre à tirer les oreilles d'un si bon garçon ?

– Ah ! répliquai-je, si je voulais je ferais bien rire ma mère, et Baby, et Tom le fermier, et tout le monde.

– Mais tu ne le feras pas, cher petit chrétien, tu ne le feras pas, s'écriait M. Parkes. Tu ne couvriras pas ton vieux maître de honte et de ridicule. Que dirait-on, si l'on savait que le savant monsieur Parkes, monsieur Parkes le philosophe, qui se moque ouvertement des diables et des sorciers, est lui-même le jouet ridicule d'un farfadet ? Tu le sais maintenant pourquoi je suis, à mon âge et chauve comme tu me vois, condamné à exposer ma tête nue à l'inclémence des saisons.

Je ne savais vraiment qu'une chose, c'est que le chapeau de M. Parkes était trop large ; mais il m'apprit dans le cours de ses plaintes et de ses supplications, que ce chapeau n'était pas trop large ; que le chapelier qui l'avait fait avait bien pris l'exacte mesure de sa tête ; mais qu'un être surnaturel et malfaisant l'agrandissait en largeur et en profondeur chaque fois qu'il voulait s'en couvrir le crâne ; qu'il en était ainsi pour lui de tous les objets ayant forme de chapeau ; enfin que je venais d'assister à la ruine de sa suprême espérance, car, après la dernière conjuration dont j'avais été témoin, il n'y avait plus aucune ressource à tenter.

Le ton navré dont M. Parkes me faisait ces terribles confidences m'avait beaucoup ému ; mais un démon travesti en tricorne était en soi-même quelque chose de si peu effrayant que le côté comique de l'enchantement triompha de ma compassion et me jeta dans un nouvel accès de gaîté.

– Ah ! tu ris ! s'écria alors M. Parkes exaspéré, ah ! tu ris sans respect pour mes cheveux blancs ; ah ! tu m'insultes, misérable enfant ; je suis pour toi comme pour les autres, un fou, un maniaque. Eh bien ! tiens, regarde.

Ce disant, M. Parkes se saisit d'une paire de mouchettes à laquelle était adapté un éteignoir de [fer blanc]³, posa l'éteignoir sur sa tête, et s'engloutit jusqu'au menton dans les fuligineuses profondeurs de cet ustensile ensorcelé comme son feutre.

Pour moi je m'enfuis en poussant des hurlemens [*sic*], et j'allai tomber évanoui dans les bras de ma mère, dont toute la tendresse et tous les soins eurent bien de la peine à me sauver d'une fièvre cérébrale qui me saisit presque immédiatement.

Il va s'en dire [*sic*] que M. Parkes fut remercié. J'appris dans la suite qu'il était mort peu de temps après à Glasgow [*sic*], dans l'établissement consacré aux lunatiques.

Jules de CHATILLON

(La suite à la semaine prochaine.)

3 On corrige l'original lisant « ferblanc ».

L'HOMME DOUBLE

– Faudra-t-il donc travailler sans relâche depuis le matin jusqu'au soir pour ne recueillir que la pauvreté ? se disait un jour, en revenant de la forêt, Gilbert, le bûcheron. Non, je veux aller trouver cette nuit le magicien Grimarius, conclure un pacte avec lui et devenir riche. « Il est bon de songer à soi. »

Grimarius était un expert et savant magicien, si consommé dans son art que les ministres de l'enfer obéissaient à ses ordres et que les éléments étaient les esclaves de ses volontés. S'il frappait du pied, une vingtaine d'esprits infernaux accouraient, tout prêts à voler au bout du monde à son commandement.

S'il poursuivait un marin de son courroux, les démons s'élançaient sur les ailes des vents, fracassaient son vaisseau sur la pointe d'un rocher, ou l'abîmaient dans les flots. À sa voix, le volcan lançait des flammes et changeait en ruines fumantes les cités et les hameaux ; la terre couvrait et engloutissait dans son sein et la cabane du pauvre, et le palais du riche ; enfin tous les bouleversements de la nature, tous les malheurs publics ou privés lui étaient attribués par les gens du voisinage ; qui aurait osé élever quelque doute sur ce point eût passé pour un esprit fort.

Les bonnes gens disaient aussi (et mon récit l'atteste) que Grimarius exigeait toujours de celui qui venait implorer son secours la condition d'avoir sans cesse auprès de lui un autre soi-même, c'est-à-dire une figure créée par le magicien, et si exactement semblable qu'elle éprouvait les mêmes sentiments, répétait les paroles, les gestes et jusqu'aux moindres mouvements de son modèle. Quel était le motif de cette clause étrange ?

Personne n'avait pu le deviner, ou du moins chacun l'expliquait d'une façon différente, et que je ne rapporterai point ici de peur d'embarrasser ou d'ennuyer mon lecteur. Je confesserai même ingénument [*sic*] que toute ma perspicacité fut mise en défaut et ne put percer ce mystère. Quoi qu'il en soit, Hubert résolut de s'adresser à Grimarius, et il se décida, à ses risques et périls, à souscrire à toutes les conditions que le magicien voulait lui imposer.

Il était près de minuit, et la lune éclairait seule de ses rayons les pas du bûcheron, quand il frappa à la porte du magicien ; une voix forte lui cria d'entrer.

La pièce dans laquelle il pénétra était sombre, spacieuse et éclairée par une seule lampe à peine suffisante pour dissiper l'obscurité, et qui servait seulement à rendre les ténèbres visibles. Les murs étaient couverts de figures de forme grotesque ou hideuse, dont les yeux farouches semblaient jeter des regards effroyables sur celui qui osait les considérer. Autour de la chambre, on voyait étalés un grand nombre d'objets magiques ; Grimarius était assis devant un bureau d'ébène et lisait attentivement un énorme volume écrit en caractères inconnus. Pendant quelques minutes, il continua sa lecture sans paraître s'apercevoir de la présence d'Hubert.

Celui-ci, tremblant de tous ses membres, paraissait irrésolu : son ardente imagination, échauffée par tout ce qui s'offrait à sa vue, commençait déjà à lui présenter tant d'horribles fantômes, qu'il était sur le point de se retirer, quand le magicien suspendit sa lecture et jeta sur lui un regard. Comme il s'arrêta quelque temps avant de parler, le bûcheron put examiner son air et son attitude. Il semblait avoir dépassé l'âge mûr ; ses traits étaient réguliers, et des cheveux noirs et bouclés naturellement accompagnaient son front large ; ses yeux étincelaient comme l'œil d'un serpent, et sans l'extrême pâleur de son teint, il aurait pu passer pour beau ; son habillement était de velours noir. Enfin il se leva de son siège comme pour faire voir sa taille haute et majestueuse, et croisant ses bras sur sa poitrine, il dit au bûcheron :

– Que veux-tu, toi qui ne redoutes pas de me troubler dans mes méditations ?

– Je viens implorer ton secours, lui répond Hubert ; j'ai longtemps essayé de gagner ma vie par des moyens honorables, mais n'en pouvant venir à bout, je me suis résolu...

– D'essayer pour l'avenir des moyens condamnables ? interrompit le magicien.

– Eh quoi ! suis-je le seul ici-bas qui préfère la richesse et le pouvoir, de quelque façon qu'on les obtienne, aux souffrances de la pauvreté ? Bref, ayant entendu dire qu'au prix de certaines conditions, je remédierais à ma pauvreté, je suis venu pour me soumettre à vos ordres.

– Sais-tu ce que j'exige de toi pour devenir riche ?

– À peu près ; mais quelles que soient les clauses du traité, j'y souscris d'avance.

– Assez, dit le magicien en souriant amèrement ; et prenant sur son pupitre un papier sur lequel il traça quelques lignes, il le tendit au bûcheron pour y apposer sa signature.

Mais notre héros, car en pareil cas, tous les personnages, princes ou paysans, guerriers ou bandits, sont des héros ; notre héros, dis-je ne savait pas écrire ; il allait donc, suivant son habitude, faire une croix, quand le magicien lui saisissant le bras s'écria d'une voix haute :

– Arrière ce signe détesté, ou plus de marché entre nous !

Le bûcheron ayant fait une autre marque, Grimarius se mit aussitôt en besogne.

Il ouvrit une cassette d'où il tira certains ingrédients [*sic*] et les mit dans un chaudron placé sur un foyer ardent. Dès qu'il eut commencé à remuer ce mélange avec un bâton, une noire vapeur s'éleva ; mais ayant cessé un moment, la vapeur s'affaiblit et se dissipa dans l'air.

– Approche, dit-il au bûcheron, tends ton bras et laisse tomber une goutte de sang dans le chaudron.

Alors il lui ouvrit la veine avec un instrument acéré et reprit l'opération. La vapeur sortit de nouveau, s'épaissit et forma par degrés une espèce de figure humaine. Le magicien tourna avec plus de vivacité les ingrédients, puis il ajouta : Tout est fini. Aussitôt, la vapeur se dissipe et le sang cesse de couler du bras du bûcheron, qui, tournant la tête, vit à ses côtés un individu exactement semblable à lui.

– Maintenant, ton souhait est exaucé, dit le magicien.

– Un moment, reprit Hubert ; j'ai accompli ma part du traité, il est juste que vous accomplissiez la vôtre. Où est ce que vous m'avez promis, la richesse ?

– Hâte-toi, pars, et, à la place de ta cabane, tu vas trouver un palais et des richesses en abondance.

Hubert sortit aussitôt pour retourner chez lui, le corps tremblant et l'esprit agité.

– Ah !... se disait-il, si ce coquin de magicien m'avait trompé !...

Une voix se mit à répéter sa phrase ; il se retourne, et ses yeux rencontrent son nouvel acolyte.

– Diable ! je ne songeais plus à ce compagnon ; tâchons de causer avec lui.

Il s'arrêta tout à coup, car chaque mot qu'il prononçait était répété par l'autre.

– Tu es un impertinent faquin ; mais s'il te plaît de faire l'écho, tu es sans doute musicien, alors tu accompagneras ma ballade.

Hubert se mit à chanter, et son moi chanta comme lui. Quand il eut fini :

– Bien, dit Hubert à son moi, tu n'es pas difficile à vivre ; tu agis, tu penses toujours comme moi ; joyeux si je suis gai, triste si je suis chagrin ; quand deux personnes sont toujours du même avis, elles ne peuvent manquer de se plaire ensemble.

Arrivé à son logis, à la place de sa misérable cabane s'élevait une superbe maison ; il s'arrêta tout surpris en ouvrant de grands yeux.

– Suis-je bien éveillé, ou cette maison a-t-elle été élevée par une magie ? Mais qu'importe, essayons d'entrer.

L'action suivit la parole, et Hubert voyant une sonnette, se mit à la tirer violemment. Aussitôt parut un suisse qui, avec force révérences, le conduisit dans une salle richement ornée et éclairée par mille bougies, où était dressée une table couverte de mets. Le vin étincelait dans des coupes de vermeil et les plats étaient d'argent massif. Au bout de la salle étaient placés deux sièges semblables ; en un mot, les préparatifs du festin offraient la plus rare magnificence. Hubert fut conduit sur un des sièges par un domestique, tandis que son moi prit possession de l'autre. Il trouva les mets exquis et le vin délicieux. Comme il se levait de table :

– Ce dîner est excellent, dit-il à son compagnon, en lui prenant le bras ; qu'en pensez-vous ?

Son *moi* fut de même avis et dans les mêmes termes. Ils montèrent ensuite un vaste escalier qui les conduisit dans un salon spacieux garni d'un lit orné de figures de ronde-bosse en or massif. Les facultés d'Hubert étaient si fort obscurcies par le bon repas qu'il venait de faire, que, sans s'arrêter à admirer les richesses de l'ameublement, il se dépouilla et ne tarda pas à tomber dans un profond sommeil.

Le jour était déjà assez avancé quand le bûcheron s'éveilla ; mais les rideaux qui garnissaient les croisées tenaient la chambre dans l'obscurité, et les aventures de la nuit s'étaient si bien effacées de sa mémoire que, se sentant couché dans un bon lit, il se fatiguait à deviner comment cela lui était arrivé. Il se leva et se mit en quête de ses vêtements, car il songeait qu'il était temps de s'en aller dans la forêt pour commencer son travail ; mais ses recherches furent vaines, et, ce qui augmentait son impatience, c'est que son compagnon suivait tous ses pas et répétait tous ses mouvements. Il finit cependant par se rappeler confusément les événements de la veille.

– Laisse-moi, dit-il à son acolyte.

– Laisse-moi, lui répondit celui-ci.

– Au diable le railleur ! dit Hubert en lui assénant un coup de poing qui lui fut rendu aussi vite qu'il avait été donné.

La patience d'Hubert était à bout, et, plein de colère, il commença à gourmer [*sic*] son *moi* tout de son mieux. Le *moi* rendit les coups, et il s'engagea entre eux un combat acharné ; ils se serrent, se poussent, et, la porte de la chambre s'étant ouverte, ils roulent tous deux dans l'escalier.

La chute calma la fureur des deux champions, et d'un ton confus, Hubert dit à son *moi* :

– Je vois que c'est sottise de nous battre ; donne-moi ta main et restons amis.

Le *moi* lui tendit la main. En retournant à leur appartement, ils y trouvèrent de riches vêtements, et tandis qu'ils s'habillaient, Hubert se dit à part soi :

– Je commence à croire que penser toujours de même ne fait pas les meilleurs amis ; mon compagnon me plairait assez s'il n'avait pas la rage de l'imitation ; j'ai souvent été surpris que des hommes partageant la même opinion trouvassent moyen de se disputer ; mais cet accord même en est la cause. Les opinions qui sortent de notre bouche nous semblent pleines de sagesse ; qu'un autre s'en empare pour son usage, elles perdent alors tout droit à notre admiration. De là vient aussi que nous sommes souvent fâchés des discours de nos voisins, tandis que nous-mêmes, après nous être servis d'un langage encore plus offensant, nous sommes surpris qu'ils s'en trouvent blessés à leur tour.

Hubert résolut de faire préparer un nouveau festin et d'y inviter ses amis et ses voisins, c'est-à-dire tous ceux qui l'avaient connu dans l'indigence. L'heure venue, le plus bel appartement se remplit de convives, la plupart appartenant à la classe la moins élevée. Quand la compagnie fut rassemblée, Hubert entra dans un grand appareil et affectant un air d'importance. Son *moi* entra en même temps, singeant ses manières. Tous deux s'assirent au plus haut bout de la table au grand étonnement des convives, qui n'en perdirent pas un coup de dent, burent et mangèrent comme des affamés. Dès qu'ils furent rassasiés, le changement de fortune et l'apparition des deux Hubert devint le sujet de leurs discours. Ils se mirent à chuchoter entre eux, lançant des regards inquisiteurs sur les deux amphitryons.

Hubert, qui devina leur curiosité, pour couper court à leurs soupçons, leur parla ainsi :

– Mes amis, vous êtes sans doute surpris du changement de ma fortune ; je vais vous en découvrir la cause en peu de mots. La personne, assise à mes côtés, est mon frère jumeau, qui m'a quitté fort jeune pour faire de longs voyages, où il a amassé de grandes richesses qu'il revient partager avec moi, son seul parent. S'il répète mes paroles et mes gestes, c'est qu'ayant reçu une blessure au cerveau, il est, depuis cette époque, sujet à des accès de folie durant lesquels il est saisi de l'esprit d'imitation ; voilà la cause de cette bizarrerie qui a dû vous surprendre.

Hubert pensa que cette explication serait suffisante, mais elle produisit peu d'effet, car les convives continuèrent leurs chuchotements, et ils se retirèrent à une heure avancée, ayant l'air fort

alarmés.

Le lendemain Hubert sortit pour se promener ; c'était la première fois depuis qu'il était devenu riche.

Comme il passait dans les rues, les petits garçons s'attroupèrent autour de lui, et les fenêtres et les portes se garnirent de peuple qui le regardait. Il s'imagina d'abord que c'étaient des marques de déférence pour sa personne et d'admiration pour les riches habits et les bijoux qui le couvraient ; mais il fut cruellement désabusé. C'était une clameur confuse qui retentissait autour de lui :

– Voyez, disait-on, voyez l'homme double ; voyez le misérable qui s'est vendu au magicien !

Puis ces mots, mêlés d'imprécations, furent accompagnés d'une grêle de cailloux lancés contre lui. Les plus échauffés s'arment de bâtons, le poursuivent en le menaçant et l'obligent de chercher son salut dans la fuite.

Il prit un détour pour gagner sa demeure et s'y jeta poursuivi par ses persécuteurs, qui essayèrent en vain de briser les portes et les croisées, et de pénétrer de force dans sa demeure.

– Infâme, dit Hubert à son acolyte qui était toujours à ses côtés, sans toi je serais heureux. Ne peux-tu me secourir ? Crois-tu que tu me sauveras en répétant mes paroles ? Misérable railleur, me répondras-tu ? Puis il se couvrit la figure de ses mains, plongé dans le désespoir le plus affreux.

C'est en vain qu'il cherche à échapper à son persécuteur ; debout ou couché, il le sent, le voit sans cesse auprès de lui. S'il sort, il court risque de la vie ; s'il essaie de noyer son chagrin dans le vin, en portant la coupe à ses lèvres, ses yeux rencontrent ceux de son moi, et le plaisir se change en amertume.

– Insensé que je suis d'avoir demandé mon bonheur à l'esprit des ténèbres ! Je vis solitaire au milieu de la foule, prisonnier dans ma propre maison, repoussé par ceux que j'aime, haï et méprisé par tout le monde. Allons retrouver le magicien, qu'il me rende ma cabane et ma pauvreté.

Quand la nuit fut venue, Hubert tourna ses pas vers la demeure de Grimarius, et le trouva, comme la première fois, occupé à lire dans un gros livre.

– Que veux-tu, et pourquoi viens-tu troubler ma solitude ?

– Tu m'as servi, répond Hubert, au delà de mes vœux, et cependant je ne suis pas satisfait ; reprends tes richesses, le compagnon que tu m'as donné, et rends-moi ma misère et mon repos.

– Imbécile, tu vas retomber dans les angoisses de la pauvreté ; pourquoi abandonner les richesses parce que je t'ai donné un compagnon pour en jouir ?

– Que m'importent tes dons quand tous mes amis me fuient, quand tout le monde refuse de partager ma prospérité, excepté ce damné de compagnon, qui me suit comme une ombre, dont le visage est la copie du mien et que je ne puis regarder sans colère et sans dégoût ?

– C'est en vain que tu te plains ; j'ai rempli ton souhait, et il te serait plus facile d'arrêter le soleil que de changer mes résolutions ; reste comme tu es et ne me romps pas la tête davantage.

– Démon ! aie pitié de moi ; s'il me faut garder tes présents, permets au moins que le *moi* que tu m'as imposé cesse de répéter mes paroles et mes actions ; qu'il ne soit pas éternellement un écho de moi-même ; rien que cette grâce, et je te bénirai.

– Tais-toi, et ne demande plus ce qu'il est au-dessus de mon pouvoir de t'accorder. Va, malheureux, ton arrêt est prononcé.

À ces mots, le magicien frappa du pied, et Hubert fut aussitôt enlevé par des mains invisibles et transporté dans les airs avec tant de vélocité qu'il en perdit l'usage de ses sens. Quand il revint à lui, il était couché sur un lit dans son appartement et son compagnon à ses côtés. À cette vue, il se mit à pleurer.

Malheureux que je suis ! s'écria-t-il, plus de bonheur pour moi ; la douleur, le désespoir, désormais voilà mon partage !

Chaque jour, chaque heure, chaque instant rendaient Hubert plus malheureux. Toujours harcelé par son moi, son existence devint si affreuse, si insupportable, qu'enfin, dans un accès de rage, il tira un couteau et, s'adressant à son compagnon ;

– Puisqu'il n'est qu'un moyen de me débarrasser de toi, je veux l'employer ou périr s'il le

faut.

En parlant ainsi, il lui plongea son arme dans la poitrine ; mais au même moment Hubert se sentit frappé au cœur. Un horrible craquement se fit entendre au loin, et à la place de sa magnifique demeure, les habitants du voisinage, secourus au bruit, ne virent que des ruines d'où s'élevèrent, assurent-ils, des nuages de poussière exhalant une forte odeur de souf[re]⁴. Cet amas de pierres est resté depuis ce temps comme un témoignage de la fragilité des biens acquis et donnés par le démon.

Cette histoire m'a été contée à Hesse-Cassel par un vieillard qui en tirait cette moralité, qu'il ne fallait chercher à s'enrichir que par des moyens honnêtes ; il ajouta en terminant : « Ce qui vient du diable ne profite jamais. »

E. B.

4 On corrige l'original lisant « souffre ».

... ainsi désignée par ses communes). Le fils de
ent rousse, avait suivi les débats des deux
es avec une attention soutenue, et de
tre, mais en partageant équitablement ses
ments, il les avait engagés par des signes
ontinuer leur édifiant duel. On s'adressa
moins impartial, et on lui demanda, question
à part et dans l'hypothèse qu'il eût à choisir
religion il préférerait, du catholicisme ou
ntisme : - Oâh! répondit d'un air impassible
e insulaire, moi, je préférerais la santé! -
rofond, auquel réfléchissent encore, sans
eux zélotes de Coblenze, me revient tou-
semble quand je songe aux homœopathes
pathes.

CHAPITRE IX

HISTOIRE DE L'HOMME AU GANT BLANC

A l'époque où je me livrais, à l'université de G...,
aux études médicales, lesquelles, à leur tour, me livraient
aux terribles expériences involontaires sur
ma propre personne dont il a été question au cha-
pitre précédent, je fis la connaissance d'un jeune
homme nommé le comte de K..., qui suivait les
mêmes cours que moi, mais avec une assiduité my-
thologique. Cette ardeur à l'étude était d'autant plus
remarquable et remarquable, que M. de K... apparten-
nant à l'une des plus opulentes familles aristocrati-
ques d'un pays voisin, n'avait certes pas besoin,
comme la plupart d'entre nous, d'emmagasiner de la
science pour la revendre, plus tard, en détail, et que
généralement les succès d'aussi haut parage se
prenaient beaucoup plus à leur aise.

Il faut avoir que les universités allemandes sont
infestées par un grand nombre de jeunes gens de la
noblesse, qui se font régulièrement inscrire à la fa-
culté de philosophie pour étudier avec acharnement
tout ce qui s'enseigne à la taverne, à la salle d'armes
et dans les halls publics. Et y avait un écrivain pour
ces sciences livres, ils y parcouraient tous, tandis
qu'ils abandonnaient à la retuse les grades académiques
stipendiés. Ils ont bien raison : avec ca-
talent et du travail, le premier venu peut aspirer à
la dignité de docteur; mais, pour être tenu en
compte de vieille école, il faut avoir eu de mérités
vingt siècles avant sa naissance... Quelle décadence
supérieure!

La conduite du jeune comte de K... était digne
l'essence de ses traditions militaires. On ne le
voyait qu'à l'amphithéâtre, à l'hôpital et aux cercs.
Le reste de son temps il le passait chez lui, entouré
de ses livres, de ses instruments et d'une assez large
collection de épithètes, qu'il avait peuplés de
sages. Une pareille société n'est pas faite pour dé-
tourner de la guérison; aussi M. de K... ne parvenait-
pas plus joyal ni plus émacié que les autres
docteurs qui peuplaient son école. — sa carrière
doit être dire. — sur les spectres nous y avons
sans cesse, et l'écrit se était régulièrement lé-

veut à quelque journal encore d'une once de
chair vivante.

M. de K... qui évitait avec soin tout contact avec
les autres étudiants, en était à son tour fort peu
aimé. Il ne faisait partie d'aucun cercle, ne se battait
pas, ne levait pas : — en se pouvait comprendre
pourquoi il était venu à l'université, sur personne,
naturellement, ne songait à admettre le prétexte
de la science.

On l'était sur-nommé *le Yeux*, surligné qu'il deve-
vait au tant les habitudes solitaires et laborieuses qu'à
ses yeux extraordinaires. Il était toujours entière-
ment vêtu de noir, et — chose atroce! — on ne le voyait
jamais que les mains exprimées dans des gants
blancs d'ex éclat irréprochable. Or un étudiant
gâté de blanc paraît aussi odieux à son commé-
morateur que le serait pour ses confrères, à Paris,
un solitaire en cravate rouge. Mais les gants de
M. de K... intriguaient et irritaient pour une autre
raison encore, attendu qu'ils constituaient l'équipage
principal de cet énigmatique personnage.

Le comte était gaucher, ou du moins ne se servait
point, pour quelque usage que ce fût, de sa main
droite, laquelle, cependant, comme élégance et
force, se le rendait en rien à sa rivale préférée.
Jamais il n'avait tendu la main droite à personne; il

la tenait rebelle latitalement, sans affectation ne pendant, au fond d'une poche de son habit. Quand, de temps à autre, elle sortait de cette retraite, on distinguait parfaitement, à travers la fine peau qui la recouvrait, les délicates articulations des doigts et jusqu'à la forme des ongles, mais le gant y semblait rive, car personne ne l'avait une seule fois vue à sa

Parfois, à l'ambassade, le professeur ayant besoin d'un aide, appelait à lui M. de K... Alors celui-ci était vivement avec ses dents le gant de sa main gauche, qu'il examina remarquablement dressée et droit et se servait sans le moindre gêne. Il se relevait toujours, se remuait, quand il s'agissait d'une opération pour laquelle l'exemple des dents même eût été nécessaire.

Dans les premiers temps de son séjour à l'ambassade, cette dévotion avait vu ses formes épiques ou jocosité. Mais depuis que sa respect, quoique consistait de la main gauche, avait tout-à-propos entraîné le nez d'un des assistants et dressé un joli point d'interrogation sur la joue d'un autre, les plaisants et les plaisanteries se taisaient, de même qu'au professeur. Dans les réunions de la caserne, par contre, et où il était volontiers invité, on donnait libre cours aux commodes et aux suppositions : le temps de lui n'a certainement pas pu à des br-

un squelette, du main droite, qu'il cache toujours sous ce stupide gant blanc, est toujours comme le pied de l'âne, son oncle maternel !

Ces anecdotes et bien d'autres de la même force ne firent naturellement qu'augmenter mon désir de se apprendre du conte. Les hommes qui s'élevaient de monde en que le monde, sans motif bien déterminé, ont presque toujours une supériorité intellectuelle, que le monde ne soupçonne et par conséquent ne perdent pas. Je n'ai jamais eu l'esprit assez minutieusement tout m'humilier sans examen devant la voix de la majorité, que les microbes qui la composent voudraient, au moyen d'une sacrilège réclame, faire passer pour la voix de Dieu. Je n'ai né sans l'absence de l'opposition, seul pouvoir être en ce monde. Je me suis donc de nos connaissances et, s'il y avait moyen, de me lier avec M. de K...

peut-être plus étranges que le mystérieux gant blanc de M. de K...

Dans notre première rencontre à la légation d'ambassade, le physionomie extrêmement intéressante, sans sympathique, du conte m'avait frappé. C'était le même portrait de Lara, tel que toute fantaisie de dit-à-dit au se plaît à le dessiner : le front élevé et d'une plume diaphane, les yeux comme des diamants noirs, le nez droit et nerveux, les cheveux aspergés de la présence blancheurs, — rien n'y manquait, pas même aux traits de son lèvres fines ne trait de douces dévotion qui est comme le signe de reconnaissance des satures supérieures qui ont beaucoup vécu et beaucoup souffert. D'une taille élancée, M. de K... paraissait maigre, mais d'une maigreur délicate et peut-être dire harmonieuse. Les vêtements noirs et les gants blancs que vous savez occupaient tout ensemble.

Je m'informai bientôt après de quelques circonstances des détails concernant ce personnage, et leurs réponses empreintes d'une malveillance, d'une avarice évidente, s'appliquaient les particularités qu'on s'en vient de lire.

— C'est la Yague, me dit-on, prenez bien garde à cet homme, fruit de l'accomplissement d'un vœu et d'une grâce. Il ne voit que du sang et couche avec

CHAPITRE X

HISTOIRE DE L'HOMME AU GANT BLANC

(Suite.)

Ce ne fut pas, comme bien vous pensez, chose facile. Mais j'étais décidé à ne pas me laisser rebouter, car les rebuts humains m'ont toujours attiré au même degré que les rebuts imprimés me repoussent. Les premiers éprouvent et alignent la vérité sage, les seconds ne sont que l'esprit de fabrication.

Le conte était farouche comme un Indien et se tenait continuellement sur ses gardes. Je reconnus bientôt qu'il ne pouvait pas être question de le surprendre et qu'il fallait assiéger dans les règles et soigneusement bastionné.

Dans les premiers temps, mon siège ne remuait rien. N. de K..., à qui je m'étais fait présenter par

L'un de mes professeurs, me tendait poliment son minot, m'entraînait même à me tendre sa main étendue et à décharger, par-ci par-là, quelques paroles railleuses. Mais ce fut tout, et au bout de six mois de relations journalières, je n'eus pas fait un pas vers son intimité.

Cet homme était pour moi un être mystérieux, un personnage jusqu'à l'acharnement. Mes camarades ayant remarqué la veur que je faisais à la Toque, s'en moquaient avec dépit et prétendaient même que mon naïveté, ne pouvant s'adresser à l'homme, recherchait uniquement le mur.

Mes n''était plus absurde; je n'y avais pas même songé. J'entrais plus haut le moindre quartier de chevalier que vingt-quatre quartiers de noblesse, et, à mon avis, East, en vendant son droit d'aliénation pour un plat de lentilles, a comblé, s'il aimait ces légumes, un marché excellent. C'était le solitaire éternel qui se savait facile, le maître silencieux de ses lieux, le maître écarté de ses yeux que je brisais d'instinct, et cette pauvre main condamnée à la prison et à l'humiliation perpétuelle, que je voulais servir.

Mais le comble tenait son centre mes attaques. Je me demandais que, si le hasard, cet habile ennemi des hommes de la Présidence, ne s'en fut mêlé, M. de K... eût-il même l'assurance sans se rendre. Vingt

moments plus tard m'ouvrit la porte barricadée que je n'osais en lever.

Non contents journalièrement, sous la conduite du maître, et certains nombres d'aliénés qui étaient enlevés dans un corps de logis distinct de l'hôpital militaire, un jour, pendant cette triste revue, le professeur se mit à questionner un fon nouvellement initié et qui s'imaginait être Charles-Quint. Après deux écarts sans l'interrompre, le colébe prattica, avec cette lente calme qui imposait tant à ces jeunes malades, lui expliqua qu'il devait forcément être dans l'erreur, puisque le grand empereur était resté à Saint-Yust et que lui, le patient, résidait ainsi à G....

— Ah! répliqua le fon avec un sourire ironique, vous ne savez pas qu'on puisse être à la fois enterré et vivant? Regardez donc bien ce jeune homme qui est là à vos côtés, — et il désigna du doigt M. de K....

— Il y a bien temps qu'il est mort, et cependant vous avez tout à fait l'air de la prendre pour un vivant.

Tous les yeux se tournèrent vers le muet, que chacun croyait voir sourire, mais sur lequel, bien au contraire, cette hallucination d'un cerveau en délire avait produit une impression effrayante. Il avait pâli sous sa pâleur même, et je sentis, étant au plus

proche voisin, qu'il chancelait et allait se trouver mal.

— Courage! lui dis-je tout bas et en le soutenant par le bras, appuyez-vous ferme sur moi, et ne prêtez pas à leurs moqueries.

Cette parole, aigre, qu'il ne comprenait cependant pas de s'être pas entendus, lui rendit tout son sang-froid. Par un effet de volonté que j'admire, il se reprit à se tenir droit, et ses membres se remuèrent à ses traits l'expression souriante qui convenait à la circonstance. Cette victoire ayant été remportée avec la rapidité de la pensée, on ne fit pas attention à l'événement. — Aucun de nos camarades n'aimait avec le muet pour sympathiser aux misères de son âme, et d'un autre côté, les traces de son contact intérieur n'avaient pas été assez visitées pour qu'on pût s'en moquer.

Le professeur, jugeant que l'heure de l'abolition de Charles-Quint s'était pas près de sonner, jura de s'en aller à un autre malade, et la visite s'étant pas après quelques jours, j'allais me rendre au cours de chimie qui avait lieu dans un local à quelque distance de la Clinique. En descendant l'escalier, je me sentis trempé par le bras; je me retournai: c'était le comte.

— Venez-vous beaucoup, me dit-il d'une voix un peu tremblante, à assister aujourd'hui à la leçon de chimie?

— Pas plus que de coutume, répondis-je, c'est-à-dire au peu; je déteste les retards et les retortes.

— En ce cas, soyez Samaritain jusqu'au bout, et aidez-moi à regagner ma demeure. Vous avez remarqué, n'est-ce pas, comme il est tressaillant, la ridicule faiblesse à laquelle j'ai fallu me laisser aller pendant la parade d'aujourd'hui (on était carnavalesque l'inspection des fous), et je me sens encore un peu faible.

Il parlait en effet très-souffrant, et, par moments, des sursauts nerveux sillonnaient sa figure. Je lui tendis mon bras, sur lequel il s'appuya de la main gauche, et nous cheminâmes vers sa demeure, qui se trouvait à l'autre bout de la ville, dans un quartier presque désert. Nous échangeâmes peu de mots pendant le trajet: le comte semblait se proie à une pénible préoccupation, et quant à moi, j'étais gêné par le souvenir du singulier incident qui nous avait mis en présence. Quand nous fûmes arrivés à la maison avec quelques-uns d'entre nous d'un jardin qu'il habitait seul, je voulus prendre congé de M. de K....

— Je vois, me dit-il avec un amer sourire, que vous même, vous avez peur de franchir le seuil de la terrible inspiration.

— Vous êtes dans la plus épaisse des erreurs, répondis-je en riant très-haut, quoique j'eusse, à vrai dire, tout juste mon compte de mystères et d'énigmes.

gés : je suis l'étoile du docteur Fawc et n'ai pu de rien, — excepté de vous importuner dans ce moment où je croyais que vous aviez besoin de repos et de solitude. S'il n'en est rien, je suis doublement heureux de vous tenir pendant quelques instants encore compagnie.

Vous en êtes sûr.

CHAPITRE XI

HISTOIRE DE L'HOMME AU GANT BLANC

(suite.)

De toute la maison, comprise de deux étages et d'un rez-de-chaussée, le comte n'occupait que ce dernier ; le reste était abandonné aux collections et au tout serviteur que M. de K... avait amené avec lui et qui faisait partie de son héritage paternel.

Le temps, à 1009 *abp*, s'est *traumodder* les traits des hommes d'après la physiologie des âtres. Istes se poss. qui forment leur société exclusive et amicale. — Die-moi qui tu hantes. Je courai à qui tu rassendes. Je suis certain que la silhouette de Phil-Itren était calquée sur celle de Basile. Et par quel moyen, s'il vous plaît, n'était le bonnet à deux, distinguant une vieille fille de son vieux cousin, soul être qu'il n'aurait pas.

Ainsi il en était de vieux Johann, le domestique de comte, qui avait indubitablement emprunté ses nombreux squelettes de son maître, et qui étaient quelques compagnons, tout le charme de sa figure et toute sa grâce usées.

Pour l'embranchement, plusieurs d'entre ses beaux ruelles dépendants lui étaient supérieures : — la femme semblait constituer la seule partie possédable de sa personne.

Johann était à la fois le valet de chambre, le valet de pied, le femme de ménage et le jardinier de comte. Dans ses heures de loisir, il s'occupait de la toilette de ses maîtres les squelettes, dont les grimaces sévères et souvent variées étaient réellement pour sa toilette. Quant à son âge, il remontait apparemment à une haute antiquité : il n'avait plus dû vieillir depuis les long-temps. Son amour, son respect, son dévouement pour l'Excellence Alfred, — c'est le nom qu'il donnait à son maître, — excluaient la raison ; pour obtenir de lui un sourire gracieux, il aurait sacrifié tout ce qu'il y avait de plus tendre et de plus précieux en lui. Il se voyait dire que l'apprenti plus tard seulement à se lever pour un modèle des serviteurs, lequel, lors de son prochain décès, me fit simplement l'effet d'un squelette usé.

L'apprenti de comte ressemblait assez à la description légendaire qui avait cours parmi les âtres

usés. C'était, à la vérité, un squelette plutôt qu'une habitation humaine. Tout l'aménagement du salon, qui était sombre et d'où une porte faisant face à l'entrée conduisait à la chambre à coucher, consistait en deux fauteuils et une table surchargée de livres et d'instruments de chirurgie. Ce qui restait d'étoffe était consacré au régime des squelettes représentés par les squelettes déjà nommés et qui étaient au nombre d'une douzaine, de toutes grandeurs. Quelques-uns de ces effrayants citoyens de passé avaient comme je n'ai vu la frissonnante ressemblance, le poignet droit coupé. Au surplus, on voyait dans tous les coins et sur chaque rayon d'une bibliothèque qui marquait entièrement le mur du fond, des têtes de mort grinçant les dents et essayant de faire passer par voltaïen ce contour stéréotypé qui ne dénote, en réalité, que l'impuissante brèche du néant.

L'impression que faisait naître dans l'esprit du visiteur cette émanation étrange n'était pas seulement triste, mais lugubre ; on y avait plus froid qu'en cimetières...

Lorsque, passant devant le comte, je fis mon entrée dans ce salon, je commençai franchement à regretter ma curiosité et à trouver que les superstitieux superstitions de la troupe pourraient leur être plus utiles.

Je les laisse soulever, suspendant, et le sang s'étant laissé tomber dans l'un des deux festons, je m'installai hardiment, — c'est le mot, — et fus de lui, dans l'autre, ayant de chaque côté, pour garde d'honneur, deux grands diables effrayés de lunettes, avec des manivres de cheval et pas plus de sa que M. Mathieu (de la Drôme).

— Voulez-vous me permettre, dit mon hôte après un moment de silence avec embarras de part et d'autre, de vous offrir le vin d'honneur, pour que nous buisions, à la vieille mode allemande, à notre nouvelle connaissance ? Et il appuya sur le mot nouvelle.

J'acceptai par un geste.

— Johann ! appela le sommelier, et aussitôt le vieux domestique, venant s'il avait surgi d'une trappe, se trouva au milieu de salon sans que je l'eusse entendu marcher.

— Du maître !

Deux minutes après, Johann apporta, sur sa plume d'argent, un litre de vin et deux verres, puis diponait attentivement.

— Comment pouvez-vous souffrir, dit-il au maître, un homme qui ne fait pas de bruit en marchant ? Cela ne ressemble pas, il est étalé à mon service, sans rien dire, je lui laisse parler de grosses sottises, avec des nouvelles vérités de sous-entendus.

— Que voulez-vous me dire M. de K... en remplissant les verres, ces airs de spectre de mon vieux ami ont le fait d'une habitude, et cette habitude est une preuve de détachement. Je souffrais beaucoup, dans mon enfance, et souffre encore parfois de maux de tête pendant lesquels le moindre bruit m'est insupportable. Voyant cela, Johann, pour pouvoir me servir de garde-malade, a pris l'habitude de ces manœuvres de cygne, qui ne le rendent pas plus gracieux, mais qui ne le rendent pas plus indispensable... A votre santé !

Et il se tordit, pour trinquer, son verre qu'il tenait de la main gauche.

— Prenez ! lui dis-je curieux, vous savez que, d'après le code universitaire, c'est une insulte de préempter ainsi la coupe de bienvenue.

— Il ne peut y avoir insulte, répondit-il, car il y a impossibilité : je suis gaucher.

Je choquai mon verre contre le sien.

Avant de verser le maître, le sommelier, de sa main habile, avait dégusté sa coupe gauche, mais celle-là seule. Bien qu'il y ait toujours pu à insister davantage, je voulus essayer de lui faire voir aussi de la main, exotique et mystérieuse pour moi ; mais c'était aller trop loin pour une première attaque, ainsi qu'il n'en fit rien sans s'apercevoir.

— Plus-vous gaucher, lui demandai-je, en puis-je en pouvoir faire aucun usage de la main droite ?

— Aucun, absolument, répondit-il.

— Alors, c'est probablement une paralysie ou un autre accident qui vous en a privé ?

Le comte me jeta un regard non point mécontent, mais presque suppléant et répliqua avec effort :

— Oui, j'ai la main malade.

Il y aurait eu plus que de l'indifférence, y eût eu de la cruauté de le questionner davantage ; à moins de dernière nécessité pouvait, à la rigueur, pour une explication, bien que je me fesse volontiers compte de quel genre d'infirmité était atteinte cette main, dans un reconnaître, à travers le gant, à l'observation délicate. Ce ne pouvait être ni paralysie, ni sur l'usage de la main se mouvoir librement, et il était un simple mal extérieur, pourqu'il le rende la reconnaissance, même gaucher, à la retraite ?...

Je remis à plus tard la solution que je ne devrais pas de trouver, ou même de fuir, — et bientôt nous parlâmes d'autres choses : de l'Université, de professeurs et d'étudiants. Quand il fut question de ses services :

— Sans vous gêner, s'écria M. de K... que je n'ai jamais dû m'occuper d'aucun mal, en présence de mes élèves, même non-seulement les heures

de ce sujet, mais encore les spirituelles critiques de mes collègues les étudiants !

— Je vais vous regarder, lui dis-je, en toute franchise : quant à leurs moqueries sur mon compte, je n'en ai guère souvenance de la gravité de ce vilain monsieur à côté de moi. Mais pour ce qui concerne les conversations peu bienveillantes auxquelles vous êtes en butte le leur part...

— Ils ne m'inquiètent guère ! m'interrompit-il d'un air hâtif.

— C'est justement là, repris-je avec quelque vivacité, que je me sentais vous apprécier, car il y a certainement de votre faute, et parfois vous m'avez senti vous-même sur ce terrain, souffrir que je me dise toute ma pensée. Je respecte absolument les goûts ou les raisons qui peuvent vous engager à mener une vie réclus, et vos condisciples, lorsqu'ils se trouvent un instant, si, dans les moments où vous êtes bruyant en contact avec eux, vous ne laissez preuve d'une félicité, d'un orgueil.

— Oh ! monsieur, me dit le comte d'une voix profondément triste, je ne suis pas orgueilleux, je vous le jure !

Le ton de ces paroles me fit perdre le fil des idées. Une immense joie m'envahit le cœur pour cet homme et jeune, et bon et qui devait

être si malheureux pour trouver des moyens ja-
voilà...

— Pardon, lui dis-je, je n'ai pas voulu vous offen-
ser, et par-dessus la table je lui tendis un verre qui
serait.

Il y eut de nouveau un long silence entre nous...

CHAPITRE XII

HISTOIRE DE L'HOMME AU GANT BLANC

(Suite.)

Tout à coup le comte, comme s'il s'éveillait d'une
profonde rêverie, me dit brusquement :

— Croyez-vous aux prédictions, monsieur ?

— Ça dépend, répondis-je en souriant ; aux pré-
dictions de la Bible, oui, car je tiens à ne pas être
briqué; aux prédictions des marins concernant le temps
qu'il fera le lendemain, oui, car il n'en sera pas plus
moyennant les prédictions des sorciers de foire, comme ;
car pour deux sous elles vous permettent plus de bon-
heur que vous n'en aurez dépensé, et à leur toujours
acheter les illusions qu'elles vous offrent à bon compte...

— Je me suis mal exprimé, monsieur, j'aurais voulu
vous demander si vous admettez, par exemple, l'effica-
cité de la benédiction paternelle.

— Ah! pour cela, mille fois oui; celle-ci en fait
prouvant le bonheur vous le savez déjà. C'est une
assurance intérieure contre la grêle des accidents de
la vie; elle se peut vous les épargner, mais elle les
répare en, du moins, vous aide à les supporter.

— Mais, me dit le comte en s'avançant de son
côté presque avec excitation, la malédiction d'un pied

— Elle est impossible, monsieur. Je ne crois pas
aux maléfices qui se font mainfais et bien moins encore
aux péchés qui maudissent.

— Vous... il y... croyez pas, dit lentement et mesuré,
pas il se passa la main sur le front et ajouta : — Bien
fait, moi non plus, je n'y crois pas. — Comment dire
en cela je veux à vous poser une question sans en-
gagement?

— C'est que, probablement, la légende apostrophe
de souvent les a jéré, malgré vous, une sagesse sur
votre impatience et surré quelque peu vos idées.

— Ah! oui, par exemple, Charles-Quint?... vous avez
raison cependant... me, disiez-vous faire rire à son
dépens, je vous avouerai que mes étranges paroles
et moi en moment comme l'homme, qui sait quelle
manière se cache dans le langage (surtout d'un sergent
ou d'un officier)? Qui sait même si ce que nous appelons
la sagesse n'est que le résultat, une étape plus avancée
de notre pensée même humaine? Sans confirmation les

mes idées que vous ne les comprennent pas? à un
point de vue, du moins, ils sont donc certaine-
ment justifiés.

Je commençai à être fort mal à l'aise; les sépa-
rations, le vieux Johann, le gant blanc, toute la con-
versation de mon hôte et, comme toujours, sa der-
rière pensée sur la sémence, — tout cela devenait un
total propre à déranger un naturel plus calme et
plus froid que le mien... Je sentais que ma raison
était faisant des préparatifs de voyage pour une
étape plus avancée. Heureusement, l'horloge, en
marquant le point de l'heure de mon dîner, vint
à mon secours et je me hâtai de prendre congé du
comte, qui me promit, à son tour, une visite pro-
chaine.

En sortant du salon je trouvai dans le vestibule le
vieux Johann, qui, mettant son doigt sur sa bouche,
m'accompagna jusqu'à la porte et là me dit à voix
basse :

— Que monsieur veuille pardonner mes impo-
sables demandes à un secrétaire qui aime par-dessus
tout son métier et maître. L'habitué Alfred a
souvent des grands jours de malade; lui serait-il ar-
rivé quelque accident?

Je tranquillisé le brave homme, tout en m'infor-
mant de quel mal le comte était affligé.

— La tête, monsieur, la tête! répondit Jehan en secouant la tête.

— Et la main droite? dis-je vivement, dans l'espoir d'être sur la trace du mystère. Mais, à ce moment, mon interlocuteur entendit un bruit d'entrées et se vint de son maître et me quitta en toute hâte.

Je rentrai chez moi parfaitement convaincu que le comte de K... deviendrait sous peu le commandeur de Charles-Quint. Les demi-confidences du vicomte Julien me confirmaient encore cette opinion en présence de laquelle le gant de la main droite n'est plus, dit-on, qu'un intérêt secondaire pour son possesseur, et qui n'est que le premier pas en vers l'absolu.

À dire, je retrouvai mes camarades d'étude, qui, déjà prévenus de mon exposition à la Trappèze, me firent une avalanche de questions sur ce que j'y avais vu de curieux et de terrible. Plusieurs, ayant que j'eusse pu d'appoint, prétendirent que je venais de découvrir, dans le casier de chaque homme, l'un d'entre eux, et me montrèrent, qu'en passant au milieu d'eux, la maison de M. de K... il avait eu un épisode revêtu d'une forme curieuse, les traits du comte, et se pouvaient même reconnaître. Je me regardai ébahissement le lendemain de dimanche, mais je n'eus que je se

me déjà plus le même intérêt à la défense du maître, et la rencontre du vicomte avait transformé le prisonnier inséparable qui m'entraînait vers le comte en pitié, et la pitié a été, après tout, que la bienveillance de la nature. Je le trouvais presque fade, comme une œuvre d'art en à deviner le mot.

La nuit précédente, j'étais plus loin que jamais d'avoir deviné...

Le lendemain, le comte vint chez moi, et je fus placé au plus haut point de la métamorphose complète qui semblait avoir atteint sa manière d'être. Il causa avec savoir et profondeur de plusieurs questions sérieuses, et presque avec enjoyment de quelques autres frivoles; — plus de traces des émotions sublimes, de la sensibilité nerveuse de la veille... L'œuvre recommença, la banale explication de la tête a été rien résolu: cet homme n'était certainement pas lui.

Dès que je me fus arrêté à cette idée, le gant blanc remonta à la hauteur d'un problème. Pour en venir à bout, je mis en œuvre, ce jour-là, une stratégie dont je n'ai jamais vu de pareille. Au moment de partir, le comte me tendit, comme toujours, la main gauche; je fis semblant de

ne pas l'apercevoir et courrai de mes mains l'une sur l'autre de la droite. Je ne pus que l'effleurer, car j'étais retenu par un brusque mouvement qui était presque une convulsion. Il avait effroyablement pâli, et tremblant comme une feuille, il fut obligé de se rasseoir. J'étais en ce point plus honteux de mes malencontreux gestes, qui, par le fait, avait tout l'air d'une mauvaise action, de même qu'une excuse est ressemblé à une offense.

Après quelques minutes d'un silence pesant, le comte, qui s'était à peu près remis, mais dans les yeux duquel je vis de nouvelles et regard profondément dévoré qui m'avait tant ému et effrayé la veille, prit la parole.

— Monsieur, me dit-il tristement, on m'a parlé un jour que je ne posséderais jamais un ami. J'ai cru espérer que votre sympathie démentirait la funeste prophétie, mais je vois bien, hélas! qu'on doit compter en combattant contre la fatalité. Je ne vous en veux pas... Votre intérêt pour moi a été que de le surprendre; qui de plus juste que vous tentiez de le satisfaire; je me plains seulement de vos moyens.

Il était impossible d'être à la fois plus digne et plus dur.

— Vous êtes juste, répondit-il en toute simplicité, mais votre langage est dur et amer, et votre

esprit de curiosité le penchant très-vif qui dès votre première rencontre m'a fait rechercher votre connaissance. Quant à l'action indelicata à laquelle vous faites allusion, je fais mieux que de m'en souvenir. Je n'en repens. Ne voulez-vous pas me la pardonner?

— De tout mon cœur, dit le comte; mais je vous le répète, de me faire, à votre tour, une promesse: c'est de ne m'interroger jamais sur un secret que je ne puis et ne dois pas vous révéler. Ce secret, — et il regarda sa main droite avec une véritable expression d'horreur, — ne rend plus misérable qu'un homme sur la terre. Peut-être, vous m'avez surpris du vouloir à l'espérer, l'amitié me désenchantée en jour le droit de vous faire la vérité cédant à un serment, mais je vous jure qu'après cette révélation vous trouverez le ciel moins bleu et le soleil moins chaud. N'essayez donc point de la laisser par une indiscretion; vous vous seriez engagé plus qu'un apprentissage... Puis-je, malgré cette réserve, s'emparer sur votre sympathie et ma promesse — que je viens de vous demander?

— De vous en faire le serment, dis-je très-vite.

Le comte me secoua la main et partit.

CHAPITRE XIII

HISTOIRE DE L'HOMME AU GANT BLANC

(Suite.)

A dater de cette époque, je prenais tous les jours plusieurs lettres dans la société du comte ; nous devenions tout à fait intimes. — Notez que je ne dis pas sans. L'intimité, en somme, n'est qu'une habitude ; l'amitié ne se cultive ; elle-ci à ses usages dans l'âme, tandis que les conditions d'existence de la première sont constamment éphémères et réglées par le hasard. Pour être clairement l'un d'eux hommes, il faut avoir en lui une fin entière accomplie, ou bien l'avoir opposée à lui. Et bien, je ne croyais pas avoir en M. de E... et ne le comprenais pas du tout. A des moments d'absence véritable complètement absent, dans son caractère certaines sautes presque blessantes de défiance et de méfiance. Et puis il s'élevait contre

88

LA QUARANTAÏME

moi, mettant obstacle à un attachement réel, profond, ce mur infranchissable d'un mystère grave et terrible, dont je devais toujours ignorer le mot. Une campagne eût été agi d'une circonstance accidentelle qu'il eût été permis d'oublier ou possible de ne pas remarquer ; mais le secret du comte était toujours présent, toujours visible, toujours irritant, bien plus étroit, à ce qu'il m'avait dit, le sangria, le malheur de sa vie, — et je ne pouvais lui demander ni espérer ni consolation. Avec de pareilles réserves, il ne pouvait pas les prétendre à une amitié véritable, à une femme, qui existerait éternellement muette et muette, à un amour passionné.

Je crois que, si j'avais voulu questionner le comte, qui avait dédaigné moi par ses paroles, j'aurais appris la vérité, du moins qu'il se savait lui-même ; mais j'eusse été lâcheur, à part même le serment que j'avais fait au comte, de ne rien à la loquacité du domestique une révélation que la confiance du maître me refusait. Ce fut Scharr, cependant, qui me raconta différentes particularités concernant la famille du comte, sur lesquelles je commençais à m'élever en silence. Je me souvenais que le comte Alfred était orphelin de père et de mère. Il avait donné le sort à cette dernière à Thérèse même qu'elle lui donna la vie, tandis que

89

L'HOMME AU GANT BLANC

le jour de son plus dévoué de quelques années seulement. De tous ses parents il ne lui restait que son oncle du côté paternel, espèce d'original qui vivait dans ses terres retirées au fond de la Hongrie. Ce capitaine grand-père n'avait jamais voulu voir son petit-fils et n'en prenait aucun soin. A chaque nouvelle, le comte lui écrivait une lettre de félicitation, mais sans recevoir ni même attendre la moindre réponse. Johann avait connu la vieille Excellence d'enfance et elle habitait le même château en Prusse que le père d'Alfred. Mais, à la suite d'un événement que le vieux serviteur ignorait ou devait taire, père et fils s'étaient quittés pour ne plus se revoir ni se revoir ; cette séparation avait eu lieu quelques mois avant la naissance du jeune comte.

La fortune dont celui-ci avait hérité de ses parents n'était pas brillante, ayant été considérablement diminuée par son père ; mais les biens qui lui devaient revenir à la mort de son oncle faisaient de lui l'un des plus riches héritiers de l'Allemagne.

Toutes ces considérations ne suffisaient pas pour me mettre sur la voie du mystère, bien qu'elles me fussent supposées qu'il s'agissait de l'un des secrets de famille et que le malheur du comte datait d'en haut sa naissance. Mais la nuit restait fermement et muette.

Les grands jours de maladie dont il avait été victime autre sous les de sa première visite ne furent également expliqués par Johann.

Le comte, depuis sa plus tendre enfance, était sujet à des accès périodiques de violence, dont la gravité et la fréquence avaient conduit à la suite d'un voyage entrepris, peu après la mort de son père, au château de ses aïeux, en Hongrie, où celui-ci s'était obstinément refusé à l'admettre en sa possession. Revenu en Allemagne, il était tombé dangereusement malade, et ce fut en se relevant de cette maladie qu'il avait été pris d'un penchant irrésistible pour l'art médical et avait consacré à ce noble exercice toute sa vie, à tel point que tous ses excursions de voyages, à tel point que tous ses démêlés, effrayés d'un si ingulier voisinage, l'avaient abandonné. hormis le fidèle Johann, qui disait il s'était parfaitement habitué à son tranquille séjour. Pendant la saison à l'Université, les occupations de l'homme mal avaient beaucoup diminué dans le comte, et Johann prétendait même que depuis cette époque elles avaient entièrement cessé.

CHAPITRE XIV

HISTOIRE DE L'HOMME AU GANT BLANC

(suite.)

Plusieurs mois de son intimité avec le comte se passèrent, et celui-ci, quoiqu'il fût toujours triste et souvent pressuré, ne me donnait cependant plus aucun motif de trouver sa conduite étrange, — à part, bien entendu, le gant blanc.

C'était un homme instruit et intéressant à plus d'un titre. Ayant mené une existence absolument solitaire et dans d'une intelligence très-vive, il avait beaucoup pensé, et ce que font bien peu de gens, peut-être avec ses propres yeux. Comme dans sa personne, il n'y avait rien de banal dans ses idées, qui ne frappaient souvent par leur originalité. Il aimait peu les hommes, — y compris les femmes; — et cette antipathie était contenue en un

systeme qu'il était, dans tous les cas, fort difficile à combattre. — Rien de plus malade à combattre qu'un homme qui ne veut pas mourir.

De temps à autre seulement, il lui prenait par la tête des idées singulières, effrayantes même, dont voici un exemple. On disséquait à l'Université le corps d'une pauvre jeune fille que l'Église n'avait pas voulu recevoir en son sein, afin qu'on se vît une tirelire et que les parents de la morte n'eussent pu y mettre qu'une prière. Ils avaient donc abandonné leur enfant à la Faculté, qui devait la faire enterrer, lorsque le scalpel se serait assés sur sa corps de vierge, aux frais de l'Université, — comme cela se pratiquait à l'époque. Le comte était sollicité et obtint la permission du professeur d'opérer sur ce cadavre l'amputation de la main, qu'il réussit à merveille. Dans la soirée de ce jour-là j'allai voir et le travail se termina à je ne sais quelles heures sur une main de squelette qu'il avait decouvert.

— L'opération de sa main, lui dis-je, semble vous avoir été en vain. Ma foi, je n'en ai fait non seulement; vous êtes habile. Quel dommage que vous ne soyez aussi et millionnaire! Avec votre amour pour la science et votre dextérité, vous auriez pu devenir un grand chirurgien.

— Vous me flattez, répondit-il. D'une expérience

on le était mort ou vit en squelette à nos opérations sur des chairs qui palpitent et qui souffrent. Il y a de la diffusion. Auriez-vous bien le courage de faire un essai du second genre?

— Mais! ah! bien oui! — Je ne voudrais pas amputer de suite à un chien, — et ils en ont quatre devant. Vous croirez d'ailleurs que je suis fermement résolu à dire adieu à toutes ces bouffonneries scientifiques.

— Vous vous gênez bien de cette sensiblerie. Cherchez qu'un opérateur habile et, de plus, doué de beaucoup de sang-froid et de courage, puisse oser, dans un cas urgent, sur le champ de bataille, par exemple, se faire à lui-même l'amputation d'un membre!

Je travaillai, empesant enfin en il en voulait voir. Je me contentai cependant et lui répondis avec un sourire:

— Certainement, au même titre qu'il pourrait se faire l'amputation de la tête, votre opérateur; — le travail serait le même dans les deux expériences.

Le sujet toucha, et je partis bientôt, guéri pour plusieurs jours de mes fonctions usées. Le soir, j'étais dans mon appartement. Il me semblait voir tous les professeurs de médecine de l'Université, réunis de leurs chaires, et se croisant à deux-mains, qui une main,

qui m'a pied, qui m'a bras, — et mille choses encore, puis je vas le souler en train de vivre en train de mourir, dont le sang jaillissait sur ses deux bras... C'est horrible, ça me réveille en sursaut... J'essaie la lecture... Les paroles du comte au sujet d'une opération qu'on pourrait se faire à soi-même ne me servent pas de la tête. Je pris la résolution de lui demander, dès le lendemain, une explication franche et complète, et, si je ne pouvais l'obtenir, de lui demander au professeur et de le faire admettre comme tel.

Il me advint tout autrement. Dans la nuit même de lendemain, je reçus du comte une lettre scellée, mais qu'il voulait d'être informé de la mort, venant depuis quelques jours, de son grand-père, et que le comte de la succession le forçait à partir sans le moindre retard pour la Hongrie. Il ne lui restait même pas le temps de venir me serrer la main et de faire ses adieux, qui d'ailleurs ne seraient pas dénués de quelque chose, sans toutefois en être certain, revêtu à l'Université. La lettre me charçait, en outre, de caresses, de félicitations, après l'annonce d'un tel malheur, ce qui ne pouvait survenir, à moins d'être le maître du professeur L... que je trouvais dans les paroles du comte à son intention, et...

quand il coupait une jambe, il coupait la main avec. Mais, par exemple, si les patients étaient très-forts, ils renvoyaient toujours quelques mois dans dans par-dessus le murail.

« La chirurgie, avait-il coutume de dire, est un merveilleux. Et, pour sa personne, c'était une merveille, quand aux victimes aussi bien qu'aux assistants.

On était toujours certain d'être bien accueilli par M. L... quand on lui apportait un cadavre en paiement. Les degrés de sa bienveillance étaient égaux ou devaient mettre beaucoup de prix à son aide. Aussi me reçut-il à merveille dès qu'il eut le mot de ma visite.

« Dieu! Dieu! me dit-il en souriant, c'est une merveille nouvelle que vous m'annoncez là. J'en ai toujours espéré que le petit K... se tiendrait tel et que je pourrais faire sur lui une expérience intéressante. Heureusement qu'il y a un accident, et voilà l'occasion d'un bon cadavre! Il me laisse un bon souvenir. Il avait de charmantes épauettes et des bras pleins. Mais je suppose qu'il en a encore le souvenir!

« Non, répondis-je, il n'a rien emporté de toutes ses collections.

« Tant mieux! tant mieux! Alors je suis sûr de vous transporter tout cela...

avant et le comte, et d'ailleurs, n'étant pas de venir.

La femme poursuivait mes membres pendant que je suis en litière, qui remuait si fort à un testament, et le commencement de notre conversation de la veille et de son côté de la nuit.

Je me rendis en toute hâte à la maison de comte, et la me trouvai. — Maître et domestique étaient prêts. Il ne me resta plus qu'à exécuter ce que je considérais comme les dernières volontés de mon oncle. J'allai donc trouver M. L..., qui celui-ci avait nommé son légataire universel. C'était l'un des plus illustres chirurgiens de l'époque et qui avait véritablement versé dans sa vie plus de sang que de larmes. Je ne fréquentais ses leçons qu'avec une respectueuse curiosité, car il procédait à toutes ses opérations, même aux plus terribles, avec une sorte de froideur tranquille qui faisait mal. Son cœur était sec comme un vieux manuscrit, et son esprit froid et sec comme un vieux manuscrit. Plus pâle que Jupiter, il ne croyait qu'à une seule chose: l'art. Sa conscience était une boue, et sa gloire même n'avait pour lui que la valeur d'un titre. Il ne soupçonnait même à l'ingratitude, ce n'était qu'un point de vue de l'hospital. Il se faisait payer au poids de l'or les leçons...

« Mais s'il revient ici, nuisent le professeur?

« Oh! soyez tranquille, il ne reviendra pas. Ce garçon-là s'est depuis longtemps condamné à mort et ne pourra guère s'en relever. Je l'aurais fait enfermer dans un hôpital si il n'y avait eu quelqu'un à lui donner le bras sur lequel qu'il s'est assis.

Tais-toi à la façon d'être du célèbre chirurgien. Je me tenais moi-même éloigné de ce langage que ne le sera sans doute le docteur. La vie d'un homme était à ses yeux et peu de chose, qu'il s'accordait à un seul et pas plus d'intérêt qu'à toute autre opération chirurgicale.

Je lui racontai tout ce que je savais du comte et tout ce que les derniers mots échangés entre nous me faisaient connaître. Quand j'eus fini, il me dit avec beaucoup de calme:

« Je suis très-pressé à croire que vos prévisions se réaliseront et que le petit K... sera l'un de ces jours une fraîche bébête. — De quel genre? — Ce ne sera peut-être pas moins une bébête, car il vaudrait mieux, et fin de compte, n'être rien de tout que d'être malheureux. Si vous aimez le mieux entre le comte et le petit K..., vous ne balanceriez pas longtemps.

« Quel est-il? —

« Un, dit-il, mais, il me rappelle.

« Dieu! tout l'héritage du comte! Je ne sais, d'a-

près son question, qu'un vif intérêt éveillé, montrant les parties de jeunesse de tout l'homme de la possible espère. Sur la première page se trouve écrit le nom de M. de K...

CHAPITRE XV

MURDRE DE L'HOMME AU GANT BLANC

(Suite.)

Trois ou quatre semaines après le départ de comte, je reçus de lui une lettre, datée d'un pays perdu au bout de la Hongrie, en était venue la terre de son aïeul. Il m'écrivait que les affaires très-embrouillées de la succession le retiendraient probablement pendant toute une année, et qu'il ne retournerait pas à l'Université, ayant l'intention d'entreprendre, dès qu'il en aurait le loisir, un long voyage en Italie et en Espagne. De lui repassais sur-le-champ à l'adresse qu'il m'avait indiquée; mais, sans que ses lettres m'aient servi, sans que la poste ne vint pas entretenir mes correspondances suivies, il ne me donna plus aucune d'autre signe de vie. Comme la possession du physique au gant blanc ne faisait plus desormais un

certain en avoir perpétuel, et que, d'un autre côté, et ainsi qu'il a été dit plus haut, mon affection pour lui ne fut jamais très-profonde, il se fit qu'en tout et quelques années je ne songeais que de loin et par l'homme mystérieux dont la ressemblance donnait un air si romantique à mes premiers souvenirs académiques.

Fais depuis longtemps quitté l'Université d'Allemagne, et ensuite l'Allemagne; et si j'eusse voulu aller, ou dehors du pays d'Hoffmann, l'honneur de M. de K... se serait certainement trouvé absent. L'écrit et comte; d'autant plus que je ne pouvais ajouter à mon aïeul aucune conviction explicite. Parfois la recherche de cette solution me travaillait encore, mais sans aucun de résultat plausible; et, à la longue, je finis par dépasser le souvenir de comte dans un livre-cahier de mon carnet, où sont consignés la révolution du mont Sinai, la France et tous autres sujets utiles et insolubles.

C'est en cet âge après les événements relatés dans les chapitres précédents, je me trouvais à Berlin, capitale de l'empire en Allemagne, et qui a cessé de son ancienne splendeur littéraire ou l'on déclame tant de vers, ou la lire est, et particulièrement pale et où l'on ne trouve que dans les *Andersches* d'après les notes des romans étrangers.

L'HOMME AU GANT BLANC

Ce fut dans un de ces instants si tourmentés au point de vue de l'âme qu'un soir j'entendis prononcer par la maîtresse de la maison le nom de M. de K... sur mes questions impromptues. J'appris bientôt qu'il s'agissait réellement de mon aïeul, qui habitait la ville depuis plusieurs années, et qui devait même, — sans pen. — s'y marier avec la fille d'un banquier allemand. Ma surprise augmenta lorsqu'on me dit que le gant blanc de la main droite n'avait rien perdu de son inquiétante fièvre. Il est vrai qu'à Berlin, on l'on a l'âme guatée, cette singularité passait pour la plus haute distinction, et excitait l'admiration plutôt que la curiosité.

Je profitai d'un prétexte pour m'esquiver du salon et aller à la recherche du comte, dont je n'étais pas indiqué le domicile.

Je le trouvai installé dans une demeure élégante, confortable, et où ne se voyait pas la moindre trace des inquiètes algèbres dont il avait entrepris ainsi à s'occuper.

Il parut étonné de me voir, et me confirma tous les renseignements qu'on m'avait donnés sur son compte. Après avoir passé deux années dans ses terres en Hongrie, — et, par parenthèse, il prétendit s'en être jamais vu par ses lettres. — il était allé visiter en Italie; et c'était au retour de ce voyage qu'ex

traverser Berlin il y était fait la connaissance de la jeune fille qui, étant une veuve, descendait en femme. Il semblait fort épris, et sa figure avait un air, un léger rictus rose de son bonheur intérieur. — Au physique comme au moral, il était complètement change. Je le crus donc suffisamment guéri pour pouvoir risquer une question relativement indiscrette.

— L'amour, lui dis-je, vous le savez, chez nous a des effets plus impérieux que ceux de l'antique. Vous allez donner votre main à ces jeunes filles qui vous aiment; la lui donnez-vous aussi?

— Oh! non, répondit-il; l'amour n'est que l'enseigne de la confiance, et ma fiancée apprendra tout ce qu'elle sera ma femme.

— La confiance ne pourra-t-elle perdurer tant qu'il y aura division dans tel cas de mariage, un peu égoïste?

— Je ne le crois pas. On ne la donne le droit de se croire ainsi.

— Et si l'épouse n'est-elle pas quelque soupçonner en vous embasant d'abord dans le sein d'un mal?

Ces questions me paraissaient d'impudente nouveauté.

— Je ne le crois pas, dit-il, mon secret ne se perdrait plus qu'à moitié, et ce qui, dans d'autres circonstances, serait un homme, ressemblerait à un homme à qui l'on a coupé la tête.

protège de n'obéir justement avec l'épouse à l'épouse. Je comptais, du reste, à mon retour, traverser les jeunes époux encore à Berlin, d'un de ces moments d'attention de partir, une quinzaine de jours après la conclusion de mariage, pour leur terre de Basse-Saxe.

L'annonce devait être marquée d'une semaine avant je revins à Berlin, où ma première visite fut naturellement pour la maison qu'il avait occupée avec son départ. Elle était fermée et déserte. Après une inspection que depuis son mariage il avait faite chez son beau-père, je connus au palais que se trouvait sous les *Falken*; mais une dame venait à charge en traversant lorsque, la nuit, je vis l'édifice et sa porte luxueusement fermée. Je m'arrêtai à la grande porte d'entrée, et après quelques moments à porter vint m'ouvrir.

- M. le baron B...? dit-je.
- Il n'est pas en ville, monsieur.
- Et madame B...?
- Non plus. Monsieur et madame sont partis pour étranger le lendemain des funérailles de madame la comtesse.
- De quelle comtesse l'avez-vous vu de retour?
- Mademoiselle comtesse de K... leur fille?

Je les aperçus tristement très-désappointés: il était évident que je ne saurais jamais rien, car il y avait évidemment un parti pris de silence chez le comte, tandis que je ne pouvais honnêtement insister davantage, je demandai, changeant de conversation, des nouvelles de votre Johanna que je n'avais pas encore vues. Le pauvre homme était mort en Italie, des suites d'une chute sur le Volturne, on il avait absolument voulu accompagner son maître... je devinais les pourquoi!...

Le lendemain, le comte vint me prendre à mon hôtel pour me conduire auprès de sa fiancée. La jeune fille était ravissante; ses traits de femme avec de son enfant, blonde, riante et gracieuse. Je ne demandai rien de plus en ce qui cette jeune personne était destinée à devenir, et, tel ou tel, la situation de votre frère devait ressembler, et il me sembla se souvenir que j'avais presque le devoir de retourner à quelque instant au bord de l'abbaye, de lui dire ce que je savais, ce que je soupçonnais; mais la réflexion, cette vieille maxime de mon père, m'empêcha de le faire... Depuis, je me suis souvent reproché cette attitude de comte.

Le comte n'arriva à sa soirée, dans à un jour de son départ, et ne pouvant refuser de lui être bonjour. W... l'importante affaire de famille me surprit le

— Oh! monsieur, répondit le domestique en me regardant les lèvres.

Je sentis mes lèvres se dérober sous moi; et le comte partit et se vint asseoir. Je serais tombé à la travers. Il me conduisit dans son appartement, et j'appris de sa bouche la série de faits terribles qui, depuis son départ, s'étaient passés dans cette chambre et dont je ne connaissais encore que le premier. Voilà ce que...

Le mariage de comte vint d'être caché avec la plus grande splendeur. Tout Berlin avait assisté au départ et les compliments qui suivirent la solennité religieuse. Près de la dame M. de K... et la jeune comtesse s'étaient dérobés à la brillante société pour se rendre à la demeure du premier. Tout à coup, au milieu de la nuit, les violons commencent à peine de chanter et on entendait parler encore dans le bal... les salons des derniers jours partis, la comtesse de la maison de M. B... fut agitée violemment et à plusieurs reprises. Le parti, sur le point de se lever, s'arrêta tout à coup et se précipita à terre, croyant qu'il avait affaire à l'un des esprits, mais cherchant quelque chose de solide, quelle se fut un instant lorsqu'il revint, debout et appuyé contre l'un des lambris de la porte, la fille de la maison, la jeune comtesse, madame la comtesse de

K... elle-même!... Pile comme ses yeux, les deux yeux es écartés, à peine vêtus, la pauvre enfant regardait le froid et le blanc. On la porta dans le chambre, on la coucha dans son lit de jeune fille, et autour de ce lit les parents éplorés échangeaient avec toutes les illustrations médicales de la ville le dépôt des effets des médecins et des dévouement de ses parents, madame de K... soulevée, deux jours après, à une fièvre considérable qui, dès le premier moment, s'était déclarée avec une violence insupportable. Pendant toute la durée de sa maladie, elle n'avait ni repris sa lumière d'esprit, ni rencontré son père et sa mère; un délire effrayant, et dans lequel elle semblait constamment voir sa débâcle contre les embrassements d'un spectre, la portèrent les lieux de la mort.

Les docteurs déclaraient unanimement qu'une seule chose avait pu être la cause de cette étonnante. Mais quel avait été le motif de cette terreur?... On devait l'ignorer toujours. Immédiatement après l'arrivée de madame de K... à la maison de son père, dans cette horrible nuit de sommeil, on avait expédié quelques agents chargés, pour pousser le succès de ce qui s'était passé, mais sans succès, sans appuyer la moindre nouvelle avec l'usage d'une seule phrase... Il se se méfiait

des si on se dit de mort, ni des nouvelles de sa mère.

Il s'en était repars. Jusqu'à ce jour les investigations les plus actives, et les plus intelligentes de la police n'ont découvert aucun trace de la trace de la mort du comte Alfred de K...

C'est une existence évanouie...

CHAPITRE XVI

HISTOIRE DE L'HOMME AU GANT BLANC

[Fin.]

Quel pouvait être ce secret terrible que je n'avais pu me approprier et dont la révélation causait la mort? Le comte avait donc eu raison de dire que cette mystérieuse main droite était un malheur et un désespoir!... Mais comment? Quelle malédiction fatidique s'attachait à ce membre si parfait, si innocent et si apparent? Ce n'était ni une main de bois comme celle de M. Millet, ni une main de fer comme celle de Gant de Herlichingen, car elle exécutait des mouvements spontanés et sans l'aide d'aucun mécanisme. Était-elle atteinte simplement d'un mal contagieux, exterieur? Comment alors l'annonce de la vue de cette affection eût-elle pu produire des résultats si effrayants!...

J'avais songé à la marque, mais la marque n'est depuis longtemps abolie, et jamais, en surplus, on n'avait marqué à la main... Qu'était-ce donc, qu'était-ce?

La douloureuse énigme dont la solution se trouvait sous votre probabilité, enfoncée dévotement dans deux sermons, mettait plus que jamais, depuis les événements de Berlin, mon esprit à la torture, sans que j'eusse trouvé aucune explication rationnelle, admissible... J'eusse découvert aussi facilement la pierre philosophale.

Plus des années passèrent, diminuant sans l'interrompre l'espèce de malade dont cette question se résolvait au-dessous l'un de mes plus intéressants souvenirs. Le déclinement vint, cependant, mais il fut tard.

En 1861 je fis la rencontre, à Leipzig, de M. L., un ancien professeur de G..., vous le pourriez appeler à un congrès de médecins. L'homme abstrait qui avait pour le monde extérieur qu'on s'en souvenait dans le vider de son esprit comme un monde : les yeux sans cœur ne vieillissent pas. Il me fit l'annonce de ses romans et de venir tout seul une bouteille de vin du Rhin dont il était friand, après avoir stipulé que de savoir moi qui payais. Pendant que nous bavardions (à la portée, je vous

appelait, parut d'autres souvenirs universitaires, le son du conte de K...

— Ah! oui, dit M. L., cet original qui portait des yeux blancs à l'asphaltite et qui m'a laissé de si beaux souvenirs, dont, par parenthèse, je me suis très-avantageusement défait quelques années après, j'aurais-vous, par hasard, ce qu'elle est devenue, cette chose si rare; vous savez, je suis très-riche dans le temps?

— Comment! m'écriai-je, vous ignorez les énormes richesses que ont tenues cette mystérieuse existence!

Et je me mis à lui raconter tout ce que les dernières pages de mon livre d'apprendre au lecteur.

— Partout dit le professeur lorsque j'eus achevé mon récit, il était facile de prédire que cela finirait mal. Mais vous est-il permis de se marier quand on s'est d'une telle sorte pareille! — et se marier avec une jeune fille comme!...

— Quelle était donc l'infirmité dont le compte était tenu?

— Mais d'abord il était fou; et puis... vous savez bien... l'héritage de son père, cette main extraordinaire.

— Je vous rassure, dis-je en continuant mal une certaine habitude, que je n'ai jamais connu le dor-

nier mot de ce mystère et que j'ai toujours très-vivement cherché à le pénétrer.

— Alors il fallait me le demander. Le petit K., étant redevenu, d'après ce que vous me dites de moi, à la pensée, — il est égal, je recommencerai tous les jours qu'il ne se soit pas pendu à G... — je n'ai plus aucun motif de garder le secret que je lui avais promis et fidèlement tenu jusqu'à cette heure. C'est une histoire amusante, et il n'est pas nécessaire qu'elle soit enterrée avec moi; car, malheureusement, si je trouvais, l'un de ces jours, un prétexte assez plausible pour me faire passer par cette localité.

— Vous êtes donc, monsieur le professeur!

— Ah! je vois que vous tenez à votre roman. Et bien, le voici en deux mots. Avant la naissance de petit K., il était arrivé quelques désagréments au sein de sa famille. On prétend, à ce sujet, que le père de votre ami aurait accouché un superstitieux prophète pour sa femme, tandis que le grand-père, au contraire, avait entendu sa bar d'acier se briser trop tôt. Vrais ou non, — d'après mes propres expériences, je penche pour la dernière alternative. — Cependant que cette situation faisait sentir dans le petit venant lui par moi-même à une nuit après l'impulsion, seulement qu'à ce jour, en la première de sa femme envenimée de trois ans, il s'agit

jusqu'à lever la main sur son pauvre vieux père. Alors, à ce que dit la légende, aurait lancé à son fils une malédiction avec calcul, mais qui eut des effets funestes. — Que ta main sacrilège, se serait-il dit, se venge, et que toute ta progéniture porte la marque ineffable de ton crime!...

Vous comprenez, continua en racontant le vieux professeur, que cette source apostrophe ne pouvait avoir aucun effet physique à l'égard de celui qu'elle touchait en premier lieu; mais il y avait là une grande force envenimée dont l'esprit en fut violemment frappé. Il n'est donc pas le moins du monde étonnant que cinq mois après elle donnât le jour, avec beaucoup de peine, à un garçon parfaitement sain, mais cruel... d'une manière si extraordinaire.

— Comment! m'écriai-je avec horreur, un mois de mort!

— Absolument conditionnel... Vous auriez dit qu'elle appartenait à un homme mort d'une maladie.

— Vous l'avez donc souffert lui demandai-je en hésitant toujours.

— Certainement, puisque le petit K., qui était fou, je vous l'ai déjà dit, voulait absolument se faire aimer par moi... Plus curieux que j'aurais

privé le monde scientifique d'un si intéressant objet d'étude... est j'espère toujours que le moyen de se mouvoir viendrait un jour se planer sous mon nez. Il n'a volé, l'agouti!

— Et n'y aurait-il pas moyen de le garder de cette autre manière?

— Je ne le pense pas. Par une nouvelle sorte de guilote et qui s'explique pas entièrement. J'étais tout blanc quand je lui conseillai ou vain de se débarrasser, la circulation du sang se faisait avec ses habiles extrémités dans cette nuit castraléique.

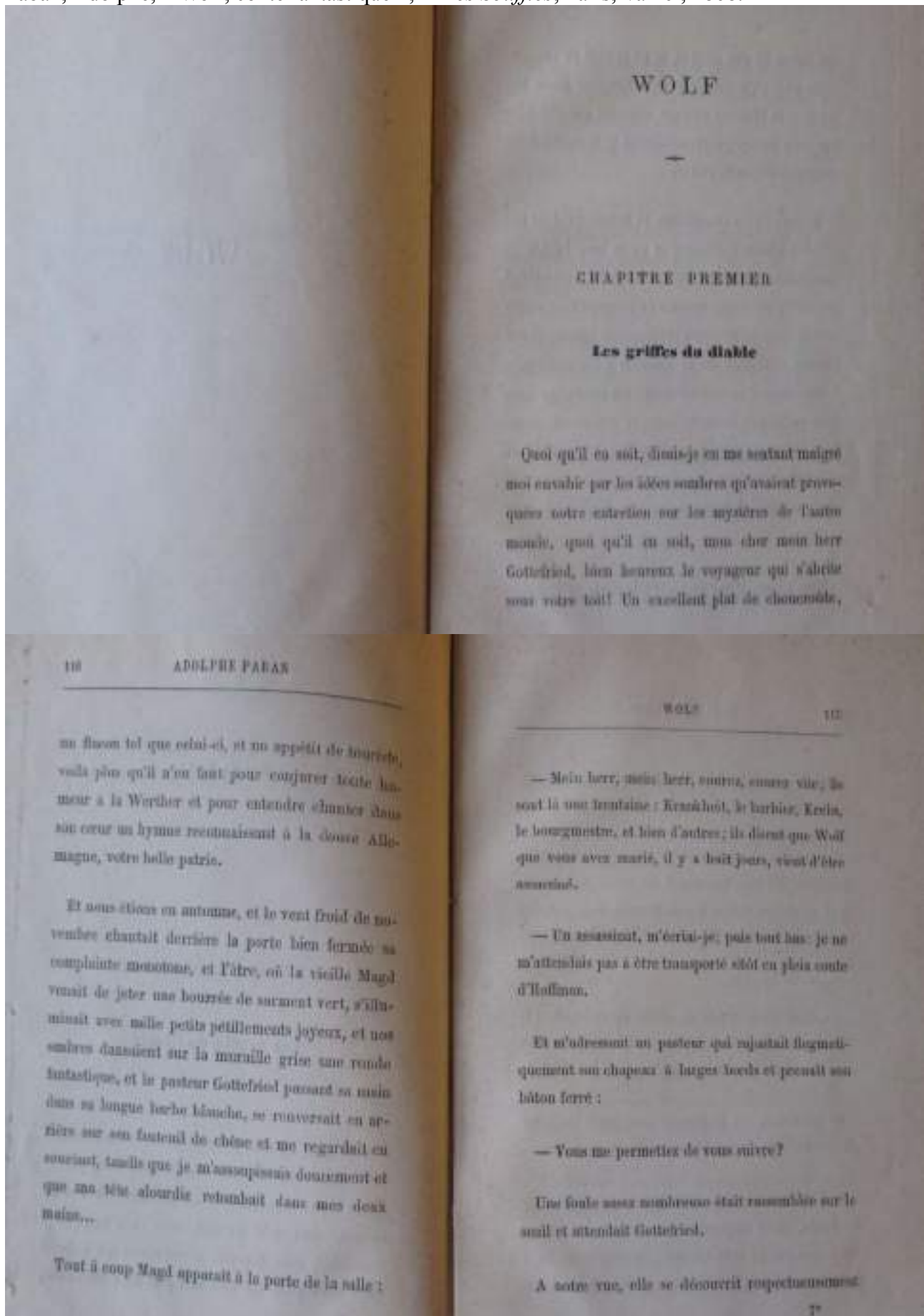
«Il était tout à fait glorieux au touché... Mais je vous prie de me dire que cette histoire vous a intéressé, par moi tel! que cette histoire vous a intéressé vous êtes tout pâle... Allons, faites voir une nouvelle famille de ces excellents hochets et je vous enverrai les perceptions de ma dernière opération chirurgicale. Ça vous retiendra!...

CHAPITRE XVII

CHIENS ET CHATS

Mon petit chat, qui, à l'instar de son immortel maître écrivain par Hoffmann, s'intéresse à tout ce qui concerne la littérature au point de déserrer ses livres et jouer, vient de causer un malheur. Dans sa fatigante impatience d'apprendre le dénouement de l'histoire de comte de K... qu'il écrit, mais sur mon bureau, se fut et à nous que elle sortit de la plume. La ravense nous exorta et finalement nous le dernier chapitre.

Quelle surprise dans cet acte! Le spirituel animal avait remarqué que tout le récit remontait peu à peu de l'intérieur du vase, à jurer plus rationnel et plus expéditif d'en sortir d'un hardi coup de patte au fond de la source et au bord de l'histoire. Je lui donnai une jatte de crème, et pendant qu'il s'oc-



pendant que le barbier Krankheit se hâtait sur ses jambes bouffies :

— Il est mort, bien mort, le pauvre homme ; votre ministère lui sera inutile ; il est mort, bien mort, quoi qu'en dise maître Krebs, et mort de la main du diable. Tenez, monsieur herr Gottfried, j'y perds mon latin.

— Aussi bien, ajouta la vieille Brauchbeck, j'ai toujours pensé qu'il finirait mal ; il courait de bien mauvais bruits sur son compte.

— Marchons, dit le pasteur Gottfried, nous ne devons mal dire de personne et surtout des morts.

— C'est tout de même bien étrange, répétait maître Krebs, en se rapprochant du pasteur, les voisins n'ont rien vu, ni rien entendu, la femme de Wolf (que Dieu ait son âme !) était sortie, un moment,

tants ; derrière les vitres d'une fenêtre basse s'agitait les branches noires d'un mélèze.

Un grillon chantait dans le foyer où brillaient encore quelques pâles étincelles.

Sais de je ne sais quelle crainte mystérieuse, je sentis mon front se contracter et un frisson courir par tout mon corps.

Nous entrâmes dans la seconde chambre, le pasteur, le bourgmestre, le barbier et moi. La foule, restée dehors, se parlait à voix basse.

À notre approche, une femme qui se tordait les mains, près du lit, fit un effort pour se lever, mais recomba sur son siège.

Une vieille lampe brûlait sur une table de bois, et, à sa lueur blafarde, nous pûmes voir, au fond de

pour demander des nouvelles de la petite Fédérica, qui est bien las, et, à son retour, elle a trouvé son mari droit sur son lit, les bras étendus, déjà raide et mort ou ne sait comment.

Cependant nous étions arrivés devant la maison de Wolf. L'extérieur était celui d'une chambre de paysans aisés.

De grands arbres balançaient leurs rameaux sur le toit sombre, et, sur le pigeon de la cheminée, une chouette entonnait son chant lugubre ; la porte était entre-bâillée, et on entendait partir, du fond de la demeure, comme un bruit de sanglots.

Le pasteur Gottfried poussa la porte et entra. Nous suivîmes.

La lune qui venait de se lever jetait sur le plancher d'une première chambre des rayons trouble-

l'albâtre, sur son front, les bras étendus en avant, comme l'avait dit le barbier Krankheit, le mort qui, chose étrange ! nous regardait avec de grands yeux démesurément ouverts et sur lesquels la pupille ne se haussait pas, ses cheveux étaient relevés tout droit sur sa tête.

Le pasteur s'avança vers la jeune femme :

— Du courage, Grazina, dit-il, du courage. Et s'adressant à la vieille Magd qui n'avait pu résister au désir de suivre son maître et qui s'empara la tête par la porte entreouverte : « Puisque vous êtes ici, conduisez cette pauvre femme chez la voisine Marguérite, qu'elle la garde quelque temps chez elle, car la vue de son mari la tuerait. » Puis, lui prenant doucement les mains : « Grazina, Grazina, s'adresse-t-elle à vous ? »

La veuve se leva d'un mouvement automatique et suivit Magd.

Sans restance, le pasteur, le bourgmestre, le barbier et moi en face du cadavre qui nous regardait fixement.

Alors le pasteur s'approcha du lit pour coucher Wolf; il essaya de lui plier les bras, mais le mort resta raide; il tenta de lui fermer les paupières, mais l'œil resta tout grand ouvert et le cadavre nous regardait fixement.

— C'est à s'y rien comprendre, dit le barbier s'avançant à son tour; pas une blessure, mais herr Gottefried, par une blessure.

Mais, en ce moment, la fenêtre mal fermée s'ouvrait avec fracas; le vent, s'empouffrant avec force par l'ouverture, souleva la chemise qui couvrait la poitrine de mort, et nous aperçûmes sur le nez l'empreinte de dix doigts ou plutôt de dix griffes qui avaient creusé dix sillons noirs chacun d'un quart de

Et quant à vous, ajouta-t-il en se retournant vers moi, Magd est sans doute revenue; vous trouverez au lit et au feu dans votre chambre; mein herr Kraukheit vous ramènera à la maison. Bonne nuit, et que le bonheur soit avec vous. —

Et je sortis accompagné du barbier et du bourgmestre qui me reconduisirent sans mot dire dans le pasteur où Magd m'attendait.

Mais en montant l'escalier je me retournai plusieurs fois, croyant toujours voir ce cadavre qui me regardait, les yeux fixes, les bras étendus, les cheveux hérissés...

pour au moins de profondeur. Nous ressentîmes toute d'horreur.

Et le cadavre nous regardait fixement, et le lichen chantait sa funèbre complainte sur le toit sombre, et la foule clanchotait à voix basse au dehors.

— « Que je sois damné, s'écria le bourgmestre, un Satan a passé par là! » Et il fit un grand signe de croix.

Le pasteur était resté tout penché à contempler ces dix empreintes, puis il alla fermer la fenêtre, tira une tabe de sa poche, s'assit sur le siège qui voulait de quitter la jeune femme et nous dit :

— Mein herr Krebs, je sens qu'il sera inutile de pousser plus loin l'information, le meurtre doit être à l'abri de toute justice humaine. Vous pouvez vous retirer, je veillerai moi-même Wolf.

CHAPITRE SECOND

Le squelette

. . . . Il est nuit, je suis égaré au milieu d'une forêt; de grands chênes géants, presque cloués, se dressent de distance en distance; le vent secoue leurs longs rameaux qui se heurtent avec un bruit étouffé.

Je marche sur un lit de feuilles détrempées par les pluies; j'entends hurler dans la lontanaine les loups qui

rédent, et presser sur mon front un essaim de chausse-souris, oiseaux de la mort.

La nuit devient plus sombre; les yeux des Trollens brillent entre chaque arbre; je m'assieds auprès d'un chêne : la lune édaire devant moi un rayon de quelques pieds et le reste est plongé dans la nuit.

Tout à coup le lit de feuilles s'agite, s'agite, bruit et se soulève : une main sort; quelle main! grand Dieu! une main de squelette avec cinq doigts, cinq longs doigts nus qui craquent en se repliant, puis un bras, deux os jaunes, nus, puis un autre bras, puis un front, deux orbes, un nez de mort, une bouche de mort, avec de belles dents blanches, des dents de jeune fille sur lesquelles la lune jette une teinte pâle, une teinte d'argent. Horreur! horreur! tout au squelette se lève devant moi et s'appuie contre le chêne voisin.

se divise en quatre branches et où le hâlem chante toujours. Ne le promets-tu?

Un oï impéressible s'échappe de mes dents serrées. Le froid, le froid de la terreur pénétrait jusqu'au fond de mes os, je restais rigide, comme une statue de marbre, tandis que le squelette, se rapprochant toujours, murmurait : « Ohi j'étais jeune alors, j'étais belle, je m'appelais Roschen, Rose, et j'en avais les couleurs et j'en avais le parfum, et j'en avais l'innocence; je m'appelais Rose, et sur ce front qui le fait peur, sur ce front qui se gercet et s'écaille au froid de l'hiver, à l'humidité du printemps, sur ce front flottant de beaux cheveux blancs qui retombaient en boucles soyeuses sur mon col blanc comme la neige. » Et le squelette, avec le geste mutin et gracieux d'une jeune fille, écarta ses doigts noueux, comme pour relever sa longue chevelure, mais on n'entendit que le bruit d'un os qui se heurtait contre un os.

Et le vent sifflait dans les chênes, et les loups regardaient en hurlant, et les yeux des Trollens brillèrent dans la nuit. Puis la lune se caché, et j'eus comme une voix me dire : « Sais-tu qui Tu tue, Wolf? c'est moi. »

La lune se lève de nouveau.

Le squelette s'était rapproché; ses lèvres, flâtrine fêlée du verrouil, parvenait jusqu'à moi. Ses mâchoires, en se rapprochant et en s'éloignant, formaient une voix, et cette voix, faible et légère comme le bruit du vent dans les cyprès, cette voix disait : « Dieu est juste, il ne permet pas toujours que le meurtrier jouisse en paix de son crime. Je vais te dire pourquoi j'ai tué Wolf. Tu le répèteras demain au pasteur Gottfried pour qu'il fasse connaître mon corps qui git depuis un an sans se mouvoir de feuilles, au pied de ce chêne dont le bruit

« J'avais de grands yeux bleus, couleur de myrtilles, à la place de ces noirs orbes où l'eau du ciel s'égarne comme dans une coupe, et où le ver de terre vient boire; j'avais une bouche fine, gracieuse, et des lèvres de rose sur lesquelles se posait un perpétuel souris; et de petites dents blanches, blanches, à la place de ces deux os qui se rapprochent en craquant, de ces dents qui s'usent à braver des pierres.

« Sur ces côtes, maintenant à jour, s'étalait une peau fraîche, brillante, s'éparpillant deux sens, et sous un de ces sens battait un cœur qui ne demandait qu'à aimer. »

Et le vent sifflait dans les chênes, et les loups regardaient en hurlant, et les yeux des Trollens brillèrent dans la nuit, et la voix du squelette, faible comme le soupir du vent dans les trembles, la voix du squelette arrivait jusqu'à moi.

« Or, continua-t-il, Wolf veut s'établir au village. On ne serait d'un et pourquoi il arrivait. Il était beau, je l'ai vu. Un soir, dans ces mêmes lieux, un soir de printemps, tandis que les fées dansaient leur ronde sur la bruyère, que l'angoisse de l'amour courbait de son petit pied blanc les fleurs de la prairie, un soir, sous ce chêne, je me livrai à lui. Il me promit de m'épouser, et moi, saisie de bonheur et faisant taire le soir du serment, je restai dans ma chambre, attendant, pleine de confiance, le jour où je serais la femme de Wolf.

« Mais, par malheur, Grazina, celle que tu as vue auprès de l'auberge, Grazina, une des plus riches filles du pays, habitait avec son père non loin de la demeure de Wolf. Elle était belle aussi, sa chevelure ses yeux étaient noirs, sa chevelure blonde, son teint pâle et blanc comme celui d'une rose de Noël, et elle se sentit prise du mal d'amour pour Wolf.

« Certes. Nous allons, nous allons, comme un tourbillon de feuilles seches qui roule le vent d'automne. Mais bientôt l'émotion me saisit et je tombe, presque sans connaissance, aux bras de mon dauphin.

« — Sortons, dit-il, l'air rafraichira ton front. »

« Et il m'entraîna hors du bal. — La nuit est serene, les étoiles brillent au firmament. On n'entend que le bruit de vent qui souffle par rafales, l'harmonie des instruments qu'apporte la brise et qui s'affaiblit de plus en plus, puis le murmure lointain de la rivière, qui, gonflée par les pluies d'hiver, s'écoule en chanson foucive sous les arbres de la forêt.

« Cependant Wolf me renouvela ses serments d'époux, et moi, suspendue à ses lèvres, je m'enivrai de ses paroles qui ressaient si douces à mon oreille.

« Nous arrivons bientôt sous cet arbre témoin

« Wolf, lui, n'était plus le même pour moi, j'en étais sûre, le premier enivrement passé, commençait à remarquer ce qui m'avait échappé d'abord. Son beau front était sillonné de quelques rides qui se creusaient de jour en jour, comme au front de celui sur lequel le crime a passé.

« Et je sentais pourtant travailler en moi le fruit de mes entrailles, et, lorsque je m'approchais, mes compagnes chuchotaient tout bas et me regardaient avec un souris moqueur.

« Un soir, nous étions au bal. L'orchestre grondait sur les cordes; le plaisir animait tous les visages et faisait briller tous les yeux, et moi, pendant que les jeunes filles se pâmait aux bras de leurs amants, j'étais restée dans un coin sombre et je pleurais.

« Soudain Wolf s'avance vers moi et m'invite à danser. La valse nous emporte. L'orchestre grince plus

d'une première fois, et, vaincue par l'espoir et le souvenir, je me laisse traîner sur le sein de mon amant. Nos lèvres s'unissent et se combinent en un long baiser d'amour. Mais, tout à coup, tandis que je me plonge sous son étreinte passionnée, je sens les doigts de Wolf se serrer autour de mon cou, la respiration me manque, et, fixant sur moi des yeux qui brillent d'une flamme horrible, comme ceux de Satan, je l'entends qui me crie : « Je vais te tuer, je te tuerai jamais aimée, je suis le brigand Mommag, celui que l'on a mis au ban des Trois-Royaumes, je vais te tuer, parce que tu es un obstacle à mon mariage avec Grazina et qu'elle est riche, et je la tuerais ensuite, lorsque vous seriez unis, pour vous venger de sa fortune. Je dirai que tu es tombée dans la rivière et l'on me croira. »

« Et ses mains se serrèrent plus fort autour de mon cou, le sang bourdonna dans mes oreilles, je

me débattis un moment, je perdis connaissance et je ne me réveillai que dans la mort. »

Le squelette se tut un moment. Le vent mugissait sous les branches; la forêt murmurait de mille bruits étranges et les loups hurlaient longuement.

« Non meurtrier, reprit le squelette, ensevelis mon corps sous la terre et le recouvrit de feuilles sèches.

« Il revint, il dit que j'étais tombée dans le torrent; on chercha mon corps, on ne le trouva point, et l'on crut que la violence des eaux l'avait roulé jusqu'à la mer.

« Cependant Grains dépérissait de jour en jour, et, malgré les larmes qui commençaient à couler sur l'étranger, le père de la jeune fille consentit à ce qu'elle devint la femme de Wolf.

« A cette nouvelle, je travaillai dans mes ténés et je résolus de prouver un sommeil éternel.

« Et c'est moi, ajouta le squelette, en se dressant tout droit devant mes yeux, c'est moi qui ai pénétré dans la demeure de Wolf; moi qui l'ai sévillé sur sa couche et qui lui ai dit : « Je suis Roscha. » Tandis qu'à mon aspect ses cheveux se hérissaient sur sa tête et que ses yeux devenaient fiers, moi qui ai placé autour de son cou mes dix doigts de morte; moi qui ai serré cette gorge jusqu'à ce que l'échine vint à la bouche et que la langue sortit des lèvres. C'est moi qui ai tué Wolf et qui me suis retirée en laissant ces dix empreintes que tu as prises pour la marque des doigts de Sains; car il fallut que le meurtrier fût puni et la justice de Dieu inflexible. Mais, toi, n'oublie pas ta promesse et fais ensevelir mon corps pour que je puisse dormir en paix du sommeil de l'éternité. »

Et le squelette se recoucha lentement, puis disparut sous son lit de feuilles mortes.

La lune avait cessé de briller; les Trobrens avaient éteint leurs yeux de flamme entre chaque tronç, les loups ne rôdaient plus autour de moi! Un silence lugubre planait sur la forêt.

XIII

DIX-NEUF

Stu philosophe ***

Salut, penseur, ton livre a dessillé mes yeux :
 La matière sentencie, à ta voix, vit et forme,
 Et l'univers soumis à l'éternelle norme
 Nous chante le grand Pau, sur un rythme joyeux.

Woff et l'assassin! m'écriai-je en apercevant le pauvre Goffredo qui était entre et me souhaitait le bonjour. — Goffredo me regarda avec de grands yeux étonnés : « Le flacon de vin du Rhin fait-il encore son effet, et avec vous faut-il rêver? »

Je restai tout confus et je quittai, le soir même, une maison où j'avais été en proie à de si étranges hallucinations.



FIV

ÉPILOGUE

Le lendemain, en me réveillant, je me trouvai assis dans mon grand fauteuil, en face des débris du repas de la veille. Les rayons pâles de l'aube pénétraient à travers les rideaux de mousseline blanche. — Un oiseau chanta sur le rebord de la fenêtre; une cloche tintait doucement dans le lointain. — Et

TABIE DES MATIÈRES

PRÉFACE	5
Les Secrets	9
I. A un poète	12
II. Villuzelle	15
III. Le joueur d'orgue	21
IV. A une Parisienne	25
V. Sous les bois	29
VI. A monsieur Th. B.	34
VII. Longs	37
VIII. Aqua-Tinta	51
IX. Vœux	57
X. Chant national du Finistère	67
XI. La mort de la poésie	72
XII. Consolation	77
XIII. Au philologue ***	87
XIV. La chanson du Bossuet	88
XV. A madame L'E...	93
XVI. A monsieur Théodore Bernard	95
XVII. A madame ***	98
XVIII. A monsieur ***	101
XIX. A S...	103
XX. Supplé	108
XXI. A M ^{lle} Mélanie du L.	111

GERTRUDE

— Ainsi, docteur, vous n'y croyez pas ?

— Je n'y crois pas.

— Mais vous y avez cru ?

— Jamais.

— Même quand vous étiez enfant ?

— Oh ! pour cela, je ne l'affirmerais pas : étant enfant, je troublé, j'ai cru à une foule de choses que ma raison repoussait après d'ami, justement parce que je ne suis plus enfant... Mais, vous chère Gertrude, vous en qui j'aime à voir la plus raisonnable et à plus sage de mes malades, vous qui êtes aujourd'hui une grande jeune fille, pleine de sens et de raison, comment pouvez-vous croire à toutes ces folles croyances ?

— Fdotes croyances ? Mais, docteur, un mère y croit à ce qu'elle vous plait d'appeler des folles croyances !... mon père aussi !... et j'en interrogé, bien doucement et bien bas toutes les connaissances de gens de Kauslein, vous verrez que je ne suis pas seule à admettre que vous repoussez de toute la hauteur de votre incroyable à savoir ?

— Gertrude, mon enfant, s'il en est ainsi, je n'ai plus rien à dire : mais si ce n'est que je dois leur les gens de Kauslein pour des que rants, votre père Frantz Kellier pour un digne et brave père de fille en fille, votre mère pour une excellente femme élevée dans de idées qui ne sont plus celles de notre temps, et vous, chère Gertrude, pour une charmante folle, dont tôt au tard les idées changeront !

— Inattendu, je ne suis pas convaincue...

— C'est que vous ne voulez pas l'être...

— Mais, docteur, avez-vous donc oublié la mort de Rosa Werther ?... celle de notre pauvre Anna Kolb ?...

— Comment, folie ?...

— Anna Kolb, chère enfant, est morte tout simplement de la poitrine, et Rosa Werther a succombé à l'une de ces tristes maladies de jeunes filles qui nous en enlèvent tant à quinze ans !...

— Ainsi vous ne croyez pas que leurs morts...

— Je crois que leurs morts ont été parfaitement naturelles.

— Mais rappelez-vous donc, mon bon docteur, l'affreuse similitude de ces deux morts arrivées à si peu de distance l'une de l'autre ?... rappelez-vous donc ma pauvre Anna Kolb, si pâle, si blanche, quelques jours avant sa mort, qu'on la pouvait d'avance supposer sans crainte ? Rappelez-vous donc l'affreuse paleur de Rosa Werther, le jour où vous fûtes appelé pour la dernière fois auprès d'elle ?... Oh ! tenez, docteur, vous avez beau dire, vous avez beau chercher à me convaincre... à cet horrible souvenir je me sens toute tremblante ! Je n'oublierai jamais toutes les conjectures qui furent faites à la mort de mes deux pauvres amies ?...

— Gertrude, mon enfant, assez sur ce sujet. Vous ne voulez pas être convaincue, gardez votre manière de voir. Seulement, je vous le répète bien amicalement, parce que j'en ai la certitude, un jour ou deux où, pas plus qu'aux revenants et aux spectres, vous ne voudrez croire aux...

— Aux vampires, docteur ?...

— Oui, aux vampires !

— Oh ! docteur, j'y croirai toujours !...

Cette conversation avait lieu, par une belle matinée de l'automne dernier printemps, entre une toute jeune fille, Gertrude Kellier, fille de Frantz Kellier, ménager au village de Kauslein, dans la Forêt-Noire, et un vieux médecin, ami de la famille, dont la réputation de bonhomme et de savoir s'étendait à plus de dix lieues à la ronde, et qu'on nommait le docteur Cornelius Pall, de l'Université d'Heidelberg.

Une le contraste qui existait entre le digne Cornelius et la ravissante Gertrude ne serait pas chose facile. Le docteur pouvait avoir soixante et quelques années ; il était grand, long, sec, jaune, maigre ; on pouvait se demander, en voyant l'ampleur apparente de ses vêtements, s'il était bien un corps de chair et d'os qu'ils étaient destinés à couvrir ; d'après ses sourcils surmontaient, dans son visage, deux yeux d'un gris sale, dont l'expression étrange n'était tempérée que par une douceur extrême, et chaque source du vieillard dénotait autant de sagesse que de spirituelle malice. Maître Cornelius était bien connu au pays de Kauslein (où il n'habitait pas cependant), et dans toute

la Forêt-Noire, presque d'un peu passé, n'eût consenti à traiter sa fille comme un objet de curiosité.

Gertrude Keller était une douce jeune fille, aux cheveux blancs, aux yeux bleus, comme il convient à toute enfant d'un pays de montagne; elle s'élevait à l'école, à l'expression, à la lecture, à la réflexion; ses parents, demeurés de ce qu'on nomme une famille régulière, n'en respiraient pas moins le plus grand charme; elle avait dix sept ans et demi, et son père, qui n'avait qu'elle d'enfant, ressentait pour sa Gertrude un esprit de culte qui allait jusqu'à l'adoration. Au premier abord, un étranger n'eût rien remarqué chez Gertrude qui de attirer l'attention; mais une personne plus clairvoyante, un père, un exemple, ou plutôt encore un vieux médecin, comme était maître Cui, s'élève, vous eût bien vite signalé, chez la jeune fille, une tristesse qui n'était pas sans cause et sur les Jones encore fraîches, mais exprimant un peu amèrement de Gertrude, je ne sais quel, comme on le dit, piteux, qui vous eût effrayé.

Surtout, si vous aviez été du village de Rausteim....

Car, au village de Rausteim, (vous venez de le voir, d'après la conversation que nous avons rapportée au commencement de ce récit), on avait d'extrêmes manières d'interpréter le piteux des jeunes filles. Surtout de celles qui habitaient par mourir de leur père....

Comme était morte Anna Kolb, l'amie de Gertrude, à quinze ans, quelques mois auparavant?...

Comme était morte, il y avait quelques jours à peine, Rosa Weither, la plus jeune fille du pays de Rausteim?...

Ah! c'est qu'à Rausteim on croyait aux vampires?...

Oui, aux vampires qui, la nuit, pâles et sombres spectres alibis de sang, sortent lentement de leurs tombes, se dirigent vers les habitations, rampent comme de vils serpents.... se glissent le long des balades, des chemins bas, lentement, silencieusement, et arrivent les monstres, jusqu'aux seuils des maisons où se trouvent des jeunes filles.... pénètrent furtivement à travers les fissures des murailles, occupent des chambres des jeunes vierges, et une fois là, procédant sur le cou de leurs victimes, leur rendent d'affreux baisers insupportables par l'effet d'un magnétisme étrange.... et de leur bouche sortent, impétueusement, et à longs traits, comme on le savourant, le sang pur et frais de celles qu'ils couillent!...

Où, on croyait à cela au village de Rausteim!... et on était sûr de voir que les deux jeunes filles dont avait parlé Gertrude au premier, Anna Kolb et Rosa Weither, étaient mortes à la suite de ces horribles dévotions!... car toutes deux étaient mortes pâles, pâles,

plus comme des fantômes, et le sang, dès avant leur dernier soufle, avait paru s'être retiré d'elles!...

Ah! l'on avait bien eue à découvrir les repaires de ces affreux vampires! L'on avait bien soulevé, aux heures de la nuit la plus sombre, surcille le cloître de Rausteim, mais on n'avait rien vu, rien découvert et l'on attendait!... l'on attendait!

Car en Allemagne, voyez-vous, dans les pays où, comme à Rausteim, cette croyance aux vampires existe (plus profonde et plus vivante que dans les autres contrées), on dit... on dit dans les chaumières, le soir, quand on se raconte, dans les vallées d'hiver, les lugubres histoires de la dernière feuille, on dit que tout vampire, avant de le devenir, a dû être homme comme vous ou moi... On dit que c'est par suite de quelque affreuse fatalité qu'il est devenu vampire, mais que la plupart du temps c'est un amour dédaigné qui l'a tué... tué en apparence, puis, au fond de sa tombe, il lui reste assez de vie pour se rappeler ce qu'il a été, pour souffrir encore de son amour méconnu! Alors, c'est une idée fixe chez lui qu'il ne pourra soutenir son affreux état de vie qu'en s'abreuvant du sang de celle qu'il a aimée!... Et s'il parvient à tromper la surveillance de tous, s'il peut, sans être vu, parvenir jusqu'à sa victime, il boit goutte à goutte le sang de celle qui a repoussé son amour... il finit par la tuer... et son horrible cœur de vampire tressaille alors de joie!...

Ah! c'est toute une affreuse poésie que celle de la croyance aux vampires. Les cheveux, rien que d'y penser, se dressent sur la tête!...

Mais, écoutez mon histoire; je vous la donne pour vraie: je n'en vente rien.

STENO.

(La suite au prochain numéro.)

GERTRUDE

II.

En quittant Gertrude, après la conversation que nous avons rapportée, et qui, loin d'avoir dissipé la tristesse de la jeune fille, semblait au contraire l'avoir rendue pensive, le docteur se rendit au fond du petit jardin qui entourait la maison de Franz Keller; il était à peu près sûr d'y rencontrer le père de Gertrude.

En effet, le bonhomme Keller, en outre de sa fille qu'il aimait plus que tout au monde, de sa pipe;—vraie pièce de porcelaine montée à la manière allemande, comme il convient à tout vrai Badois d'en avoir une, — de sa pipe, qu'il chérissait à l'égal d'une sœur, et aussi de sa femme, qu'il aimait tout aussi un peu par ci par-là, les jours où le violon avait donné, les jours où la fête avait été joyeuse, le bonhomme, disons nous, avait le goût des fleurs.

Le goût des fleurs! ce goût primitif et pur qu'on rencontre en Allemagne, chez les plus riches comme chez les plus pauvres habitants; ce goût inné de l'homme de la nature et des champs! Avec quel soin ne voit-on pas, dans ces peuplades contrées, le plus pauvre artisan planter avec orgueil autour de sa chaumière ces beaux cops de vigne qui plus tard s'entrechevaient jusqu'au faite de son toit, et lui donnaient au printemps de gros rameaux chargés de feuilles, à l'automne de belles grappes chargées de fruits! Avec quel art ne sait-il pas entourer le mince mouton de terre qui représente souvent toute sa fortune, de jolies haies vives aux bords de prés, de longues plantes grimpantes aux étincelantes couleurs? En Allemagne, le moindre petit jardin étale orgueilleusement des richesses; au printemps, on y voit des jacinthes odorantes, de belles Primaires joyeuses; à l'automne, des marguerites aux riches couleurs et des hortensias aux grandes têtes bleues et roses.

En France, il n'en est point ainsi; nos paysans n'ont pas consacré ce précieux instinct des choses de la nature. Pour eux, les magnifiques de la campagne n'existent pas. Quand un bel arbre que personne n'a planté, que le bon Dieu seul a fait pousser, étend par

toutes ces épreuves enfin, courageusement supportées, et devant lesquelles l'unique mais entière satisfaction de la princesse était d'inspirer de nobles et fiers sentiments de fidélité à ses peuples vendus sans pitié, lesquels il ne se trouva pas un traître, à ces hôtes rustiques qui eurent pour elle les attentions les plus délicates, les plus touchantes; tout, cette existence, en un mot, ne pouvant plus être une héroïque trêve d'histoire, dégénérait en aventure en roman, devait nécessairement et le plus tôt possible prendre une fin qui, si elle de la douleur eût exigée, quand bien même le salut de sa vie au 1832 ne lui eût été imposé, eût été communié.

Les amis de Madame savaient que la ville de Nantes n'était pas favorable à ce cas, et que, bien mieux que partout ailleurs, le gouvernement eût voulu que l'y cherchât. On en rapprocha donc peu à peu de cette ville où on se sentait impuissant et où avait d'avance été disposé pour recevoir Marie-Caroline. Elle partit de la commune de la Gervolère, le samedi 9 juin 1832, qui n'était pas un jour de marché. Déjà, en paysans, ainsi que madame de La Roche-Kerolles, marchant à côté d'elle au milieu d'un groupe de paysans, elle trouva l'air de la Gervolère, le samedi 9 juin 1832, qui n'était pas un jour de marché. Déjà, en paysans, ainsi que madame de La Roche-Kerolles, marchant à côté d'elle au milieu d'un groupe de paysans, elle trouva l'air de la Gervolère, le samedi 9 juin 1832, qui n'était pas un jour de marché.

Ainsi se termina cette dernière impulsion vendéenne. On s'est demandé si la courtoise tentative de la duchesse de Berry avait quelques chances de réussite de succès, comme d'arbitres amitiés le lui avaient prédit, entre autres imaginant le lui avait fait croire. S'il s'agit d'un succès immédiat, en plus, de tout, on peut hardiment répondre par la négative à cette question de politique européenne. Mais si, au contraire, on suppose que la présence de Marie-Caroline sur le sol de la Vendée eût, en provoquant une prise d'armes générale, occasionné, favorisé un mouvement révolutionnaire dans le Midi, dans les villes principales, Marseille, Nantes, Toulouse, certainement un grand nombre de légitimistes, il est certain que le soulèvement des départements de Nantes eût été surtout avec une étonnante rapidité à Paris, eût été pour le gouvernement de Louis-Philippe, non pas seulement des difficultés passagères, mais de véritables dangers. Il ne faut point oublier, en effet, lorsqu'on se précipite sur le théâtre historique, que la prise d'armes du Midi, celle de la Vendée et une tentative révolutionnaire à Paris devaient, par leur simultanéité, en outre au bout qu'on se proposait : le renversement de la monarchie de 1830.

basard un peu trop ses rameaux au-dessus d'un héritage, en le coupant sans regret, sans pitié; on le coupe, sans songer à l'ouvrage qu'il donne, au printemps, ce bel et antique ami de la maison, sans penser à l'ardent soleil contre lequel rien, à la prochaine campagne, sans pousser plus la famille! Oh! donc, en France, voyez-vous des jardins de japonais?... J'aimais de beaux jardins, avec de riches légumes dans les carrés et de jolies fleurs dans les plates-bandes? Vous en avez, cherriez en vain; on aurait haute vraiment de cultiver des fleurs, cela ne rapporte rien!...

Mais revenons à notre histoire.

Mais revenons à notre histoire, le bonhomme Keller aimait les fleurs, et quand par hasard, — ce qui arrivait souvent, — le vicieux du diable médisancier restait à chômer, parce qu'il n'avait plus à persécuter son Wankin, de filer est un mariage ou un hospitalisme, ou quelque autre venant joyeux, on était à peu près certain de trouver le vieux Keller occupé de ses fleurs. Ces jours-là, le bonhomme posait le plus grand jardin de ses malheurs dans son jardin. Maître Cornélius le savait, et en quittant Gertrude, il s'était dirigé vers la chambre du vieux Keller.

— Ah! bien, docteur, dit ce dernier, du plus loin qu'il aperçut médisancier, — et en abandonnant quelques oignons de tulipes dont il s'occupait, — il eut d'intérêt que le vieux ménestrier n'eût certes pu donner à tout le monde, — je me trompais, n'est-ce pas, j'étais faux.

Cornélius, avant de répondre, crut devoir jeter autour de lui un regard interrogateur : voyant que personne n'était à portée de l'entendre :

— Comptez, dit-il, vous vous trompiez!...

— Ah! dit le bonhomme, qui parut délivré d'une profonde inquiétude, que bien vous entendez, docteur, et qu'il accomplisse à souhait tous vos desirs, pour la bonne nouvelle que vous me donnez!

Franz Keller, en effet, devait avoir lieu de se réjouir de la réponse du médisancier, car le but de la visite de ce dernier avait été de constater chez Gertrude ce commencement de guérison dont nous avons parlé, et qui avait pu plus échappé à l'œil de son père qu'à regard beaucoup plus exercé de maître Cornélius Pall. Cette guérison naturelle ou sans cause, avait vivement préoccupé Keller, et le bonhomme, à tort ou à raison, avait cru voir dans cet indice je ne sais quel commencement de guérison qui l'avait inquiété au dernier point. Les paroles du docteur venant donc rassurer le pauvre père, une joie se devait pu être de longue durée; la venue du médecin n'ait jeter son âme dans d'autres inquiétudes. En effet, ce médecin, après s'être dirigé vers un banc rustique, qu'embrasait une magnifiquement éblouissante en fleurs, fit signe au ménestrier de prendre place à ses côtés, et lui dit sans autres solennités :

— Écoutez-moi, Franz Keller.

Et comme une inquiétude extrême se peignait sur la figure du bonhomme.

— Écoutez-moi, Franz, reprit le docteur, en employant cette fois un ton doux et persuasif, votre fille n'a pas la maladie que vous croyez... 006.

Franz Keller respira.

— J'ai suis certain, entendez-vous, continua le vieux médecin; mais si elle n'a pas l'affection phthisique que vous supposez être en elle, elle en a une autre toute morale dont il faut la guérir... Écrivez, votre fille aime, et son amour est aujourd'hui toute sa maladie...

— Elle aime, dit le vieux père, mais qui donc?

Cornélius ne put s'empêcher de sourire à cette naïve question du bonhomme.

— Est-ce que les jeunes filles disent cela? ajouta-t-il en frappant amicalement le bras du ménestrier.

Celui-ci restait pensif.

— Répondez, compère, dit encore le docteur, ce n'est pas à un vieux médecin, qui ne vous voit guère, vous et votre fille Gertrude, que trois ou quatre fois dans l'année, qu'il faut demander un secret que les moins habiles de nos filles savent cacher au plus profond de leur cœur; c'est bien plutôt à vous et à votre femme, la digne Ursule... qui la voyez tous les jours, qui l'entendez, qui pouvez la juger... à découvrir ce qui peut se passer au fond du cœur de cette enfant... Quant à moi, ce que je puis vous dire, et au besoin vous affirmer, c'est que la légère affection que j'ai constatée dans la santé de votre fille, cette tristesse dont vous m'avez parlé, ces longues rêveries que vous avez remarquées n'ont pas d'autres causes; et si vous en avez un vieil ami, vous vous empressez de mander Gertrude... Sur ce, je vous quitte pour mes malades, en vous disant au revoir Franz Keller, et en espérant que ce sera bientôt.

Et se tournant vers le mari du vieux ménestrier, le docteur s'éloigna, non sans jeter encore de loin un geste d'adieu à son ami.

Franz Keller, sous le coup d'une révélation très naturelle cependant, mais à laquelle jamais les pères ne veulent s'attendre, ne resta pas longtemps seul, en toute aux préoccupations que cette nouvelle causait dans son esprit. Il se dirigea, de toute la vigueur de ses vieilles jambes, vers la chambre où travaillait continuellement sa ménagère, la signa Ursule, et abordant brusquement la question :

— Femme, dit-il, il nous faut mander Gertrude.

— Eh! bon Dieu! dit la mère, quelle pensée y a-t-il donc et quelle idée est-ce qui prend aujourd'hui, bonhomme!

— Gertrude aime quelqu'un, dit le ménestrier; le docteur vient de

sur le dire, et le docteur ne se trompe jamais. Oh quelquefois, il faut le rassurer ; car tout ce que veut ma Gertrude, je le veux, moi son père. Et comme ma Gertrude ne peut avoir un cœur qu'un seul et bon amour aimable et digne d'elle, nous la marierons.

— Dites ! dit la bonne femme, si tu le veux...

Frantz Keller était quelque peu despoté dans son ménage, surtout lorsqu'il s'agissait de sa fille. Quand il avait dit : je veux ; la jeune Gertrude savait qu'il était à peu près inutile de discuter ; d'ailleurs la bonne femme était loin de valoir son mari pour l'intelligence et les ressources d'esprit, et toujours, dans le ménage, la bonne femme fléchissait par sa propre opinion que celle de Keller.

— Comment faire, murmura-t-elle enfin, pour savoir qui a quelque chose de mieux ?

— La belle question ! répondit Keller, — qui n'était pas fâché de prouver en ce moment à sa femme toute la supériorité de sa manière de juger les choses, — en le lui demandant, parlerez-vous ?

— C'est vrai, dit la mère avec humilité.

Et sans remettre au lendemain le soin de connaître un détail qui lui importait autant qu'à son mari d'éclaircir sur le champ :

— Gertrude ! dit-elle en appelant la jeune fille qui venait de monter même à travailler dans le jardin, viens ici, mon enfant, nous avons à te parler, ton père et moi...

Keller fut en un instant aux côtés de ses parents.

— Interroge-la, dit le père.

— Oui, dit la mère.

— Qu'y a-t-il, demanda Gertrude, et d'où vient que je vous vois si sérieux tous les deux... Quelle préoccupation avez-vous ?

Elle avait d'instinct plus lieu de parler ainsi, que l'embarras de ses parents, elle en argumentait ; tandis que la pauvre Ursule hésitait à parler, le vieux Keller, pour se donner une confiance, partit d'abord d'un air si gauche à son orable droite et se mit à dire à son amie gauche :

Le bonhomme venait au fond de son cœur à se dire quelle délicatesse, quel lui disait qu'on ne devait pas parler à une jeune fille, fille en même à son enfant, d'amour et de choses du cœur, tandis qu'on lui avait parlé de reconnaissance ou de tolérance, et son embarras était extrême ; toutefois, l'amour paternel eut bientôt le dessus sur toutes les hésitations du vieillard.

— Ursule, enfant, dit-il en voyant que sa femme n'osait pas plus que lui de rompre un silence qui devenait pénible, écoute, moi dit-elle, tu n'es jamais en de secrets pour ton père, n'est-ce pas ? — tu n'es jamais en de secrets pour ton père, n'est-ce pas ? — tu n'es jamais en de secrets pour ton père, n'est-ce pas ? — tu n'es jamais en de secrets pour ton père, n'est-ce pas ?

— Mais, dit Gertrude, qui devenait légèrement pâle...

— Oui, mais enfant, tu as un secret et tu nous le caches, à ta mère et à moi ?

La jeune fille resta silencieuse.

— Voyons, reprit le vieux Keller... je vais encore te mieux faire comprendre nos inquiétudes, quand...

— Vos inquiétudes ? interrompit Gertrude.

— Oui, moi inquiétudes, quand tu sauras que...

Le bonhomme hésita.

— Que nous voulons le mariage, ajouta-t-il enfin, avec un grand effort.

— Oui, dit Ursule, embarrassée par le grand pas que l'aveu de son mari venait de faire faire à la question ; nous supposons que tu aimes quelquefois Gertrude, et si te qu'il y a un est un bravo si digne de la fille d'honneur que nous, nous voulons que tu l'épouses.

Gertrude, intimidée et sans voix, devint encore plus pâle que précédemment.

Il y eut un long silence.

— Est-ce que nous n'avons pas dit tout ce que nous avons dit ?

— Mon bon père, dit alors lentement Gertrude, moi sans quelque solennité, et vous ma mère chérie, écoutez-moi, je...

Elle hésita et devint plus pâle encore.

— Je n'ai rien personnel... reprit-elle avec beaucoup de fermeté — que vous, ajouta-t-elle aussitôt avec non plus charmant sourire, en se jetant au bras du vieux Keller, dont les larmes mouillaient bientôt le visage de son enfant.

— Bien vrai ? dit la mère.

— Bien vrai !

— Mais alors, murmura enfant, d'où vient donc que tu n'es plus comme autrefois, gai, content et ricane ?... (qui donc se croit cette fois-là de tous les instants, que nous n'avions jamais remarqué en toi et qui nous inquiète ?...)

— Ah ! oui, mon père, dit Gertrude, c'est mon secret !

— Ton secret, a-t-elle dit le vieux Keller, tu vois donc bien que tu en as un, et que tu nous caches quelque chose ?

— C'est mal, Gertrude.

— Eh bien, dit la jeune fille, écoutez-moi ; puisque vous le voulez absolument, je vous dirai ce secret ; mais bien, il pèse sur mon cœur. Mais n'allez pas me demander l'ai besoin, plutôt d'être content... Il y a quelque temps, ajouta-t-elle après quelques instants d'hésitation, au dernier automne, un homme, pour la première fois, m'a parlé d'amour...

— Après dit Keller, qui était comme sur des charbons ardents.

— Voyez dit Ursule, qui brûlait d'en savoir davantage...

— Cet homme, vous le connaissez bien, mon père, comme moi-même, comme tout le monde à Bauslein... C'était le fils de Toben Van Brumath...

— Ulrich ? (interrompt la mère.)

— Ulrich Brumath ? s'écrie le métérier.

— Oui, dit Gertrude, Ulrich Brumath, pour lequel je me suis sentie une inclination, dont les atours me déplaissent au contraire, et que toujours, à la danse, j'avais eu l'habitude de moi...

— Mais il m'a en effet demandé la main, dit le vieux métérier.

— Oui certes, ajoute la mère, et nous l'avons bien vite refusé, mais moi-même j'en parle Gertrude, parce qu'Ulrich Brumath n'était ni assez beau, ni assez jeune, ni assez riche, pour épouser notre enfant.

— Eh bien, continue Gertrude, un jour, ou plutôt un soir que je m'étais attardée à la fête de je ne sais plus quel village, où vous avez joué de votre violon, mon père, plus longtemps que de coutume, et soir-là, dis-je, Ulrich s'est approché de moi, et, pendant que vous étiez occupé à prendre congé de vos hôtes, il m'a parlé d'amour... Oh ! ajouta Gertrude, en rougissant cette fois, je vous jure mon père, que c'est bien le seul homme au monde qui ait encore prononcé un pareil mot devant moi...

— Après ? repêcha Keller, qui n'était pas sans inquiétude.

— Après ? dit la jeune fille. Eh bien, je n'ai plus rien à vous dire, mon père, si ce n'est qu'après m'avoir suppliée de répondre à son amour, de devenir sa femme, il est mort, ce pauvre Ulrich, comme vous savez, à l'époque de la dernière Choléra...

— Je suis certes bien qu'il est mort, dit le métérier ; mais n'oubliez pas encore, Gertrude, que jamais, avant sa mort, tu ne l'es, une autre fois, rencontré : seule avec lui, que rien...

— Rien n'a eu lieu, mon père, et je n'ai pas même revu Ulrich plusieurs fois. Seulement, la veille de sa mort, il m'a fait remettre par la vieille Brigitte, qui le soignait, une lettre à demi effacée par les larmes, dans laquelle il me répétait qu'il n'aimait que moi au monde, et que sa dernière pensée serait pour moi...

— Voyez-vous ! dit la mère, incapable de comprendre la plus faible délicatesse de sentiment.

Le vieux Franz, au contraire, se sentait ému au récit de sa fille. — Mais je ne vois pas, dit-il, puisque tu n'aimais pas ce garçon, puisque sa mort t'a délivrée de ses importunités, pourquoi tu en es si triste aujourd'hui ? une circonstance qu'il faut oublier... Je ne vois pas, surtout, quel rapport il peut y avoir entre ce que tu nous dis de cet Ulrich et la tristesse dont nous te parlons tout à l'heure ?

— C'est tout dit Gertrude, explique-toi.

— Ah ! reprit gravement Gertrude c'est là, au contraire, qu'est

tout mon secret... Depuis le jour, où l'on a mis en terre ce malheureux jeune homme, trois fois déjà, la nuit, en rêve il m'est apparu... Je l'ai vu, ôh ! bien vu, mon père, comme je vous vois... Il s'est tenu sur la tête un grand linceul blanc, et ce linceul débordait près de mes pieds... Toutes les fois que le spectre m'est apparu, j'ai senti mon sang se glacer dans mes veines... Il me semblait alors que la vie se retirait de moi... Après ces affreuses nuits, je m'éveillais avec une tristesse que je ne puis vous dire, avec une pâleur qui m'a souvent terrifié... Mon père, mon père, voyez bien de moi, mais j'ai peur... j'ai peur qu'Ulrich Brumath, ne soit un vampire !...

Et, comme hésiée par l'aveu qu'elle venait de faire, Gertrude se laissa tomber, évanouie et sans force, dans les bras du vieux Keller.

STENJO.

(La suite est présentée sommairement.)

GERTRUDE

III.

Il fait nuit.

Quelques heures se sont écoulées.

Gertrude, revenue avec peine de son long évanouissement, a été transportée par son père dans la chambre où se trouve son lit virginal ; elle y est étendue. A ses côtés, son père, sa mère lui prodigent les soins les plus empressés. Le docteur Cornélius aussi est là ; on a pu le rappeler à temps. Debout, auprès du lit de Gertrude, le vieux médecin tient le bras de la jeune fille ; il en interroge les pulsations à l'aide de sa montre dont il étudie le mouvement régulier. L'expression de sa figure est grave, recueillie, sérieuse ; on devine chez lui des inquiétudes qu'il veut dissimuler.

Gertrude pâle, affaiblie, les traits du visage légèrement altérés, regarde doucement ceux qui l'entourent ; la pauvre enfant se sent alarmée ; cette idée la rassure. Peu à peu les forces et les couleurs lui reviennent, le docteur cherche à lui rendre un peu de confiance. Malheureusement l'air morne et préoccupé de Frauts Keller, la terreur peinte sur son visage et sur celui d'Ulrich, ne laissent que trop deviner à quel point toutes les terreurs de l'enfant sont, à l'heure qu'il est, passées dans l'esprit des parents. Cornélius le sent, le devine. Les confidences de Gertrude ont éclairé le cœur des deux Keller comme d'une affreuse lumière ; c'est une horrible révélation qu'ils ont subitement reçue. Ils tremblent à leur tour, car ils comprennent, ils partagent toutes les appréhensions de la jeune fille. Dans leur esprit frappé, il ne saurait plus y avoir de doute : Ulrich Brumath est un vampire et la pâleur de Gertruda vient de ce que, par trois fois déjà et dans son sommeil, Ulrich est venu sucer le sang de leur fille. Horreur ! Cette fille chérie de leur cœur, cette Gertrude aimée, cette enfant aux fraîches et vives couleurs est devenue la proie d'un monstre... il n'y a pas à en douter le mal est consommé... peut-être est-il irréparable... leur fille mourra comme est morte Anna Kolb, comme est morte Rosa Werther !

... dont il avait fait preuve toute sa vie. C'est avec une profonde et touchante simplicité qu'il tenait ordinairement sa cour ; abordable à tout instant, il s'entretenait avec tout le monde de toutes choses. La fille ne lui était odieuse, mais il montrait une certaine fierté de sa force musculaire, qui, devenue proverbiale, lui valut un jour le surnom de grosses semelles d'or et de plusieurs chameaux, d'un chef arabe devant lequel il avait tranché la tête à deux de ces derniers animaux devant seul coup d'épée. Cette force musculaire provenait, disait-il, de ce que « jamais ses mains n'avaient été souillées d'aucune impureté ». Godofroy de Bouillon était d'une taille haute et bien proportionnée ; il était blond, et ses yeux « étaient remplis de tant de majesté qu'on n'en pouvait soutenir l'éclat ». Il mourut le 48 juillet 1100, emportant dans sa tombe le respect et l'admiration de l'univers. Ses glèbes, comme toutes les glèbes inspirées au souffle du christianisme, ont des celles qui témoignent de la mort et de l'oubli, des sibles et des stèles, et qui brillent éternellement dans la mémoire des hommes.

L'abbé d'ORMAZAN.

Ces réflexions, ces doutes, ces terreurs des deux vieillards grès, ne sont pas exprimés par eux de vive voix; mais le docteur, au ton, au geste habités des meilleurs sentiments humains, les fit, comme un bon père de son fils dans l'âme des parents de Gertrude. Il s'est fait remarquer la scène qui a précédé l'examen de la malade; il ne voit que trop la vérité. C'est dans deux adversaires qu'il aura à combattre deux malades de plus qu'il lui faudra guérir, deux experts pressés qu'il devra convaincre!

— Et bien, Gertrude, dit-il enfin, en voyant une nappe de soups au-dessous d'elle, comment les livres de la malade, comment allez-vous mon enfant, vous sentez-vous mieux?

— Oh! oui, docteur, grâce à vous, à vos bons soins, à ceux de mes parents.

Ernest Keller et sa femme gardent un silence obstiné. Le docteur veut à tout prix les arracher aux préoccupations qui les dominent; il veut devoir frapper un grand coup.

— Voyons, dit-il, ami Fritz, et vous dame Gertrude, allez-moi dire à conviction ce que vous savez de la maladie, allez-moi dire plus en ce monde que le Wess-Wess dans son affaiblissement.

En allemand, de Wess-Wess joue la rôle qu'un allemand, chez nous, autrefois, à l'égard des étrangers, jouait autrefois, plus en nous, mais aussi plus en nous dans nos enfants.

Aux deux vampires, les trois soubrettes de Gertrude ont tremblé. Tandis, l'air frais et convulsif du bon docteur ne tarde pas à rassurer Gertrude, qui le regarde en souriant et lui dit:

— Bien vrai, docteur?

— Admirablement, chère petite, et si vous me permettez d'être sage, de m'écouter jusqu'au bout, d'écouter au surcroît à ce que je vous dis, je vous raconterai une profonde histoire de vampire, arrivée à y a quelque vingt ans de l'autre côté de la Méditerranée, qui vous prouvera, ainsi qu'à tous ceux qui partagent vos folles idées, combien est fautive et absurde la croyance aux vampires...

— Oh! dites docteur, je vous en prie!

Ernest Keller a joué comme un regard de doute sur son ami; le docteur n'est pas sûr de ses paroles, mais l'air digne et froid de Gertrude l'a rassuré.

— Oui, docteur, faites cela, dit-il, car par l'ombre de mon père, je vous jure que moi-même, comme Gertrude, comme une femme saine, je crois aux vampires!

La jeune fille lève son docteur au regard qui veut dire: vous le voyez bien, je vous l'ai dit; sa pauvre petite figure est encore toute remplie d'inquiétude; quant à Ernest, la plus profonde tristesse est peinte sur toute sa personne: regard, geste, expression de

visage, tout angoissé et désemparé, une pensée fixe, immuable, qui peut se traduire ainsi: Faut-il et d'ici tout ce que vous voudrez, vous ne me convaincrez pas!

Le docteur n'en croit pas encore de voir comment son histoire, — il y a une vingtaine d'années dit-il, oui, vingt ans à peu près, je l'ai appelé ainsi d'une jeune fille de l'âge de Gertrude, que ses parents voyaient depuis quelques années dépérir et dont ils ne s'expliquaient pas la maladie... Une belle et douce jeune fille comme vous Gertrude, qui me semblait adorée de tous ceux qui l'entouraient... son visage, majestueusement frais et vermeil, avait pris peu à peu une teinte maigre et moribonde; tous les symptômes d'une maladie de convalescence s'élevaient chez elle, et il ne me fut pas difficile de constater, au bout de deux ou trois entrevues, qu'une cause cachée de dépérissement et de mort minait insensiblement la malade... Je la voyais périr...

— Vous voyez donc cela tout de suite, vous autres médecins! Interrompit Gertrude... Quand vous avez quelque affection pour vos malades, cela doit être bien triste docteur?...

— Ah! reprit Gertrude, nous vous trompons quelquefois, heureux enfants!

— Bref, dit le père, vous êtes appelé au moment où déjà la pauvre enfant était bien malade...

— Oui, Keller, bien malade... tellement que j'en aurais voulu autre chose que cette jeune fille, que cependant je ne commisais pas, je vis de suite que j'avais affaire à des gens imbus de préjugés étranges, et qui comme vous, Gertrude, partageaient la croyance absurde, je le répète, de quelques-uns de nos confrères, aux vampires... Cette pauvre enfant avait tellement la persuasion qu'elle était la victime d'un de ces êtres imaginaires, et cette triste conviction était partagée à un tel point par ses parents que, quoique nuit, deux personnes armées jusqu'aux dents veillaient à la porte de sa chambre, pour surprendre l'affreux bête venimeux... Depuis quelques semaines déjà ces précautions avaient été prises; la maladie continuait, le dépérissement augmentait et cela seul eût dû être, pour des esprits moins prévenus, la preuve évidente de l'absurdité de certaines appréhensions... Mais plus que jamais, au jour de son premier veuve, un état persuasif dans la maison que la jeune fille mourait victime d'un vampire; et sans secours, qui pourraient bien arriver le mal physique, n'avait pu être vaincu contre le mal moral...

Sur ses réflexions, j'acquiesce la certitude que la malade était victime de quelque horrible machination, et bientôt je reconnus de la manière la plus positive que cette enfant mourait empoisonnée. Oui, Gertrude, empoisonnée, et d'une façon telle que les progrès du poison

ne devraient être que succédans et tardés, de nature enfin à provoquer la
 leur existence... La médecine a de ses poisons qui tuent lentement
 sans pour ainsi dire laisser de traces, et dont le nom seul épouvante
 la science... Les remèdes de mon art étaient impuissantes à combattre
 sur le mal, l'accès d'allures été appelé trop tard, la jeune fille sub-
 somba... La mort avait eu lieu sans de grandes souffrances, mais elle
 avait été précédée d'une horrible décomposition du sang. Preuve qu'il
 était pour moi de cette décoloration qui avait fait supposer que la
 jeune malade mourait victime d'un vampire... Je déclarai que la
 ma convalescence, celle enfant était morte empoisonnée; je le dis
 au travers à ce sujet, sur la puissance du poison employé, et parfail-
 lement reconnu par moi... Je ne has crus par personne, ni mécon-
 sili jeter, et la conviction de tous resta la même, à savoir que la
 malade... car elle tuée par un de vos prétendus vampires...

— Mais, docteur, voulez interrompre Gertrude...

Attendez, chère enfant, attendez la fin de mon histoire.

— Eh bien ! dit Ursula.

— Eh bien ! reprit le docteur, ce ne fut qu'un bout de deux in-
 sées, qu'un misérable, un neveu du père de la morte, le seul héritier
 après elle de tous les biens de la famille, avoua, avant du mourir, que
 sa cousine était en effet bien morte victime d'un empoisonnement, et
 que c'était lui qui, dans un vil intérêt de cupidité, avait eu le triste
 courage de commettre le crime... Il donna des détails, précisa les
 faits et fut par venir l'hame, en demandant pardon à Dieu et aux
 hommes de son affreux attentat...

— Voilà mon histoire, ajouta le docteur, vous voyez qu'elle est ca-
 chottée ?

Il avait à peine prononcé ces dernières paroles que Gertrude, pro-
 fondément émue lui prit les mains, et avec une anxiété qu'il
 n'était pas habitué, lui dit :

— Docteur ! docteur ! c'est affreux, ce que vous venez de nous dire
 là, mais cette histoire m'a fait du bien... Il est triste cependant de
 penser que le bon Dieu permet de pareils crimes !... mais je con-
 mence à croire, comme vous, qu'il y a beaucoup d'exagération dans
 certains récits... Docteur, je ne veux plus penser à ce malheureux
 Ulrich... Je ne veux plus croire aux...

— Aux vampires ? acheva le vieux Keller. Bien ! ma fille... moi
 aussi, je crois que le diable a raison... C'est peut-être, après tout,
 une folie que tous ces dires des voisins... Je vais faire comme toi, je
 ne veux plus y croire.

— Alors, dit en souriant le docteur, je n'avais qu'un malade et
 voilà déjà deux cures... N'en comptera-t-on pas bientôt une troisième ?

ajouta-t-il, en se tournant vers dame Ursula, qu'il interrompa du ré-
 gard...

— Je suis née au pays de Hamsteln, répondit la mère de Gertrude
 avec une assurance qui prouvait toute la sincérité de son dire ; j'ai
 toujours été aux vampires, ma mère y croyait comme moi, et tous
 les médecins de la terre venaient me raconter des histoires comme
 celles de maître Pall qui s'y croyaient encore !...

— Au moins, chère dame, reprit-elle sans quelque sévérité le
 docteur, si vous ne voulez pas être délaissée, n'empêchez pas les autres
 de persévérer dans une voie qui, pour votre fille, ajouta-t-il les bas
 et de manière à n'être entendu que d'elle seule, peut devenir une
 question de vie ou de mort !...

— Que dites-vous, docteur ? demanda Gertrude, qui ne voulait per-
 dre aucune parole de son vieil ami...

— Je dis, chère enfant, que demain, si vous n'avez pas eu de vi-
 laine rêverie, et si vous avez encore la même confiance en moi, il n'y
 aura pas dans Rauslein une jeune fille mieux portante et plus gaie,
 plus jolte surtout que la jolie fille de mon ami Keller...

Et, prenant son chapeau, le bon docteur s'éloigna, non sans adre-
 ser un dernier geste amical à la famille de ses amis.

IV

Trois mois se sont écoulés.

Si le lecteur y consent, nous ne lui indiquerons qu'en quelques li-
 gnes les événements qui ont pu se passer durant ce laps de temps.

Gertrude a bien vite retrouvé sa gaieté, son insouciance de jeune
 fille. Il n'y a que ses fraîches couleurs qui ne sont pas encore tout à
 fait revenues ; mais il y a, cette fois, une cause presque naturelle à
 l'air quelque peu ému de la jeune fille, celle-là même que le vieux
 docteur avait cru devoir indiquer tout d'abord au médecin Keller.
 Gertrude aime, Gertrude est aimée. Son cœur bat un peu plus vite
 qu'il ne devrait, et cela, joint à l'émotion insupportable d'un jour de
 fiançailles. — car elle vient d'être fiancée, — ne contribue pas peu
 à lui donner cette impatience palpable qu'il, trois mois avant, a tant
 effrayé son père. Jamais, ni lui, ni Gertrude n'ont reparlé de leur af-
 freuse appréhension ; c'est un sujet de conversation qu'ils ont tou-
 jours écarté. Il n'y a que l'obsédée danse Ursula qui, parfois, en
 regardant sa fille, a, par un geste ou un mouvement apparent, laissé
 voir, sans les exprimer, toutes les inquiétudes de son âme. Ursula
 n'est pas convaincue.

Depuis ce temps, plusieurs prétendants à la main de Gertrude se
 sont présentés chez le vieux Keller. Tous ont été écartés, hormis un

sont, Carl Ruggier, qui, plus heureux que ses frères, a su toucher le cœur de la jeune fille. Il y avait cependant de beaux et riches possédans sous ces présomptions, plus désastreux les uns que les autres évidemment la main de Gertrude. Le vieux Keller n'a pas voulu qu'une autre considération que celle de son cœur guidât son choix dans le choix qu'elle devait faire; et elle a choisi Carl Ruggier, c'est qu'elle aimait Carl Ruggier. Aussi le bonhomme a sincèrement regardé Jérôme Bose, le fils de son plus ancien ami; Bernard Bose le servit du meilleur moyen qu'il put, héritera de lui; Wilhelm Bose, le riche, besacrier de Hausteim, Ab! le dernier surtout est grand, il aiment cultiver pour grandir un digne ménestrier; tout en lui semblant de nature à plaire, Ag, fortune, condition; les héritages étaient voisins; mais c'est Carl Ruggier, encoré une fois, que Gertrude a choisi, et c'est Carl Ruggier que, demain, Gertrude épousera dans le même église de Hausteim.

Pour ce Robert Hög, vous faites bien de vous retirer modestement, il n'est pas d'amis de famille qui tiennent contre l'amour d'une jeune fille. Le vieux Keller est été heureux de vous avoir pour gendre, et a voulu vous à préférer, Carl Ruggier; il n'y aait plus penser!... Malheureusement Bernard Bose, vous vous croyez être l'heureux époux de celle que vous avez choisie, et être à la fortune de votre oncle le maître tout; il n'est pas de fortune qui tienne contre le caprice d'une jeune fille, connaissez-vous!... Inconnu Wilhelm Hät, vous vous êtes persuadé que Gertrude vous aimait, vous vous êtes vanté de l'obtenir pour femme, vous avez, dis-je sous, la parole de son père... Il n'y a pas de puissance que, contre un cœur de femme, puisse triompher ou flatter, retirez-vous Wilhelm Hät et surtout, ne répétez pas les tristes paroles de vengeance que vous venez de murmurer!

Vous connaissez donc ce même jardin où, trois mois auparavant, vous aviez vu le vieux Keller faire part de ses inquiétudes au docteur Füll. La nature a changé de parure; déjà les teintes de l'automne colorent rafraîchit la scène; il n'est pas nuit encore. Deux jeunes gens, un jeune homme, une jeune fille sont assis auprès l'un de l'autre, sur cette même tonnelle de clematis dont nous avons parlé. Les usages respectés, les regards pleins de confiance, ils s'entrelient avec amour, ils causent à voix basse, avec cet accent doux et tendre, est si délicat mystérieux qu'employent seuls les amoureux et les sympathiques.

La jeune femme, sous la connaissance, c'est Gertrude Keller, ses beaux yeux s'abaissent avec bonheur sur ceux de celui qu'elle aime et dont elle va devenir la femme. Le jeune homme c'est Carl Ruggier, c'est celui qui vient d'être fiancé à Gertrude. C'est un grand, beau,

aimé je que l'homme, à la taille souple, élancée, au regard fin, à la démarche élégante et facile...

Carl Ruggier n'est ni roide, ni bouffé, ni insolent, ni fils d'un ami des vieux (gâler). C'est un simple étudiant, riche d'avenir et d'imagination, aimant au travail de tête, impatient du bonheur...

— Ainsi, d'aurait le jeune homme, dit-elle, Gertrude, vous savez-ami, rien au monde ne pourra plus me séparer de vous, vous savez-ami, finit...

— Oui, Carl, répondait la jeune fille, et si tout le dévouement qu'une femme peut avoir dans le cœur suffit à assurer le bonheur, nous sommes heureux...

— Vous me jurez, Gertrude, que c'est sans regret et sans arrière-pensée que vous m'avez préféré...

— Je vous le jure, Carl!

— Et vous ne regretterez jamais d'avoir échangé votre vie à un point d'étudiant?

— J'en suis sûr, je ne le regretterai...

— Gertrude, vous m'aimiez-ami?

— Carl, je vous aime!

Y

Le lendemain, il y avait grande fête au village de Hausteim, et surtout au logis du vieux Keller; on devait, à midi, célébrer le mariage de Gertrude. Dès le matin, et bien avant le jour, les jeunes gens étaient venus, selon la coutume allemande, déposer des fleurs devant la fenêtre de la jeune fiancée. Carl Ruggier présentait à tous les préparatifs; la fête promettait d'être complète.

A dix heures, la cérémonie commença. Quelques voisines, jalouses du bonheur de la fiancée, remarquèrent bien à la débouche son extrême pâleur, mais la grande importance des yeux de Hausteim mit l'émotion bien naturelle de la jeune fille sur le compte de la solennité; et il n'y eut dans l'assemblée, que la célèbre dame Ursula, qui, en considérant la blanche figure de son enfant, eut à se rappeler les affreuses suppositions qui avaient été faites par Gertrude elle-même le jour de son long évanouissement.

Il n'y a rien, selon moi, de plus triste qu'un jour de mariage. Je ne puis assister à aucune cérémonie de ce genre sans me sentir le cœur serré. Une telle impotence que soit la solennité, elle laisse toujours au cœur quelque inquiétude vague; même quand les époux sont jeunes, beaux, aimants; même quand le soleil dore en les caressant d'enthousiasme les vitraux des belles églises; même quand la

fortunes, la naissance, la grandeur attendent au seuil de leur maison ceux qui vont s'unir pour la vie !... — N'avez-vous pas remarqué, d'ailleurs, qu'à la fin de toutes les cérémonies de mariage, chacun y jette quelque peu ? Ah !... c'est que personne ne sait ce que l'avenir réserve aux jeunes époux !...

Pourtant, à cette cérémonie du mariage de Carl Ruggier et de Gertrude, il y avait bien certainement trois couples qui assistaient à l'unisson dans un sentiment commun d'espoir, de bonheur et de confiance dans l'avenir. Ces trois couples étaient ceux de Gertrude, de son mari et de son père : — de Gertrude, qui se sentait au bord de l'ine le plus profond amour pour son fiancé ; — de son mari, qui adorait sa Gertrude ; — de son père, qui voyait sa fille heureuse, et qui ne comptait plus pour lui d'autres bonheurs sur la terre que ceux qu'elle pouvait lui venir d'elle !

A midi, tout fut terminé : on revint au logis du vieux heiler. La cérémonie publique était finie, la fête privée, celle de la famille, allait recommencer. Une immense table devait réunir dans un joyeux banquet, tous les amis des deux fiancés. Bume Ursule s'était surprise, les apprêts du festin étaient splendides.

Tantôt, au milieu de la joie commune et du contentement général qui l'entourait, Gertrude éprouva le besoin de se recueillir un elle-même, et, profitant de quelques retards dans des soins dont sa mère avait seule la charge, elle exprima le désir de se retirer momentanément dans sa chambre ; elle voulait, disait-elle, se remettre d'un peu de fatigue et d'émotion : il lui fallait du calme, du grand air, de la solitude. Chacun trouva naturel le désir de la jeune femme, et Gertrude put gagner sa chambre.

Cette jolie chambre, où pour la dernière fois peut-être Gertrude allait entrer jeune fille, respirait la plus complète apparence de bonheur : rien n'était gai comme cette chambre, qu'éclairait une noble grande et haute fenêtre, prenant jour sur le jardin du vieux heiler. Chaque fois que venait le soleil, il avait droit de cité dans cette arçueuse retraite ; on y voyait les meubles les plus modestes et les plus simples. Un râtelier au-pied de la porte s'ouvrait autour de la fenêtre, et d'autres plantes touffues encadraient de telle sorte les vides et les murs, que Gertrude, en se mettant à cette fenêtre, ne pouvait faire autrement que de se trouver comme dans un cadre de verdure et de fleurs. En Allemagne, ces jolies dispositions de fenêtres et de balcons se retrouvent souvent.

Gertrude, un peu pensif, s'était accoudée sur le rebord de son lit. Elle avait sans doute adressé à Dieu quelques prières de remerciement et d'action de grâces ; elle restait comme plongée dans un recueillement profond. La fenêtre était ouverte, le silence régnait autour d'elle ; le

calme de la nature n'était troublé que par le bruissement des feuilles et le bourdonnement imperceptible des insectes dans l'air.

Dans la chambre voisine, au contraire, le gémissement étouffé se faisait entendre ; les apprêts du festin occupaient toutes les têtes. Un seul homme trouvait que l'absence de Gertrude se prolongeait, et cet homme était Carl Ruggier.

Tout à coup, au milieu des rires et des accents bruyants de la fête, un horrible cri se fait entendre...

Un cri aigu, perçant, affreux...

Ce cri de douleur vient de la chambre de Gertrude... Il n'y a plus à en douter, qu'une chose d'horrible se passe dans cette chambre...

Des bras en ont à la fois saisi la cheff, mais une main plus agile que toutes les autres a poussé cette porte. Fa ouvert, et Carl Ruggier, l'aill au feu, le cœur ex-prose à mille inquiétudes, s'est précipité dans la chambre de la jeune femme...

Tous les invités l'ont suivi...

Alors un spectacle épouvantable frappe les regards... Gertrude, étendue sans vie sur le carreau, est au milieu d'une mare de sang qui s'échappe à gros bouillons d'une plaie qu'on aperçoit à peine, mais qui lui a sillonné le cou... Sa pâleur est celle du marbre... Tout son sang semble déjà s'être retiré d'elle... sa longue robe blanche de mariée en est devenue noire...

Un cri d'horreur s'échappe de toutes les poitrines, chacun recule épouvanté... Seul, Carl Ruggier se précipite aux pieds de sa fiancée, il cherche à rappeler ses sens qu'il ne croit qu'égarés, il essaye de tâcher le corps de sa jeune femme, il lui adresse les plus émutantes prières...

Soudain, il la prend dans ses bras, la soulève pieusement, la ab-pose sur son lit virginal, et d'un regard avide, semble interroger la vie sur ce visage décoloré qu'une horrible et inexplicable catastrophe a peut-être pour jamais rendu insensible...

Que ceux qui ont aimé comprennent le douleur du pauvre Carl !... Que ceux qui n'ont pas aimé se représentent l'horrible moment où il leur faudra, comme lui, tenir dans leurs bras, pâle, décoloré, sanglant, le cadavre d'une femme aimée !...

Et tout le monde s'empresse autour du malheureux heiler, qui se débattait dans d'affreuses douleurs en répétant ces seuls mots : ma fille ! ma fille !...

Et personne n'avait le triste courage, hormis la mère pourtant, de venir en aide au pauvre Carl !...

Personne ?... je me trompe, il y avait aussi en ce moment, près du lit de Gertrude, de la malheureuse épouse du maître, de la triste victime du jour, un homme qui se tenait immobile et sans voix, in-

arrivant avec une douleuruse anxiété les modestes mesquineries du cœur de la jeune femme, dont il pouvait s'entretenir avec un triom, un homme qui n'était autre que c'était le docteur Fuld.

Il y eut alors, croyez-moi, dans cette chambre, un instant d'affreuse silence. Tout le monde comprenait que, d'un mot, d'une parole, d'un signe de la bouche du docteur, allait dépendre le sort de la pauvre enfant, que dieu-je, le sort d'un époux au désespoir, de parents éplorés. Tous les yeux étaient fixés sur lui, toutes les poitrines battaient à se rompre, toutes les oreilles attendaient, avides, éperdues...

— Gertrude Keller est morte, dit enfin le vieux médecin, Fuld, pour elle mes amis!...

Mais ce ne fut, autour du lit de la jeune femme, qu'un immense sanglot, domine seulement par les cris aigus que poussait le vieux Keller...

— Mais la cause de cette mort, docteur ? s'écria enfin et avec une violence toute le malheureux Carl Furger; la cause, docteur, cause?

— Jeune homme, je la saurai, dit Cornélin.

Mais comme il y avait encore un immense et profond silence autour de ce lit de mort, on entendit une voix sourde, brisée par le chagrin autant que par la frayeur, ajouter lentement :

— Et moi, je la saurai!... C'est un vampire!...

C'était Ursula qui, d'une main écartée avec horreur les longues mèches blondes des cheveux de sa fille que le sang inondait, et qui de l'autre menaçait à qui voulait le voir, une sorte de morsure abominable, écarotée, faite comme avec un dard, et qui sillonnait imperceptiblement le cou nu et arrosé de la jeune femme.

Ce ne fut dans cette foule, augmentée d'un grand concours de voisins, qu'un long cri d'assentiment et d'horreur.

— Oui, répétait-on, un vampire ! le même sans doute qui a récemment fait périr Anna Kolb !

— Le même qui, l'an dernier, fit mourir mon enfant !...

— Un affreux vampire, qui depuis longtemps menaçait cette pauvre Gertrude !

— N'avez-vous pas remarqué, au pâleur, il y a trois mois ! Ah !

offi, sans doute, le moine avait sucé sa proie !...

— Et ce matin encore, qui donc n'aurait pu être frappé de sa blancheur de marbre ?

— Vous voyez bien que la pauvre enfant n'a plus de sang !...

— Regardez donc comme cette morsure est légère !...

Et mille autres suppositions, et mille autres interjections de se croiser, d'aller, de venir de bouche en bouche...

C'est alors que la mère de Gertrude reprenant la parole et s'adressant à ceux qui remplissaient la chambre :

— Voulez-vous, leur dit-elle, avec une exaltation que pulsait sa source et la violence dans son extrême douleur, voulez-vous que je vous dise où nous trouverons le vampire qui a mordu mon enfant, le monstre qui me l'a tué ?... Venez avec moi, au cimetière de Baustein; voyons arracher de son tombeau le corps d'Ulrich Bromath, c'est lui qui est devenu vampire !...

— Ulrich Bromath ! s'écria-t-on d'une seule voix.

— Oui, repart la mère avec une exaltation croissante, Ulrich Bromath, l'innocent débauché de ma Gertrude; Ulrich Bromath qui, trois fois, dans la nuit, à trois reprises, depuis qu'il est dans la tombe, est allé torturer Gertrude... Ulrich Bromath que j'ai maudît, et que je maudis mille fois, encore !...

— Qui ? ont crié en même temps dix mégères, allées au cimetière, vengeance-nous du monstre !... Que le pays soit à jamais délavé de cet affreux vampire !...

La foule est moins prompte, l'orage est moins violent. Mâts ! qui peut dire et peindre la fureur tumultueuse d'une foule en délire ! En un instant, dix, vingt, cent bras, coururent, avec des pioches, des pelles, des armes, au cimetière de Baustein. Horreur ! on eut voir sur la tombe d'Ulrich Bromath quelques traces de passage, comme sur une tombe fraîchement remuée...

— C'est par là, disait-on, qu'il est déjà rentré dans sa tombe !...

En quelques minutes, la terre fut creusée, retirée, le cercueil mis à nu ; un bras d'ouvrier, plus hardi que ceux de ses compagnons, se brisa violemment le couvercle... Chacun recula avec horreur, on s'attendait à voir paraître, saillant et visqueux, le corps décharné du vampire...

Un cadavre reposait seul au fond de la tombe, dans l'interminable immensité de la mort !

Sur cette tombe ouverte, sur ce cercueil béant, sur ce cadavre insensé, la foule se précipita avec fureur ; on profana la tombe, on lacéra le cercueil, on brisa les membres à demi décomposés du mort... Des coups de fusils, sont tirés dans le cri, dans la poitrine, dans les joues de laquelle ; on se riva, sur la moindre parcelle de ce corps...

Puis on alluma un grand feu, et la foule enfin satisfaite y jeta péle-

appelé les affreux alchimistes du cadavre, dont bientôt il ne reste plus que des cendres !...

Au moment où il se pencha sur le cadavre, il fut saisi d'un frisson de terreur et de crainte. Il se demanda si ce n'était pas un cadavre de vampire, et si ce n'était pas un cadavre de vampire qui se réveille.

Quelques heures après, le soir, à la lueur douteuse de deux flambeaux, trois hommes se penchèrent sur le cadavre de Gertrude. Deux de ces hommes portaient le costume noir et uniforme des gens de justice ; c'étaient les représentants de la loi, que le docteur Pall avait voulu faire immédiatement appeler ; l'autre personnage était le docteur Corbellius lui-même.

Il y avait dans la prison de ces trois hommes, à l'air grave, triste et solennel, réunis autour du cadavre de cette jeune fiancée, quelque chose de saisissant qui vous sût glacé. Après un long et minutieux examen, le docteur Corbellius se tournant vers ses acolytes, leur dit avec l'accent de la plus profonde conviction :

— Qui, messieurs, cette jeune fille a été assassinée ; par qui, quelle cause ? je ne sais ; mais la blessure qu'elle porte au cou, et qui lui a percé l'artère carotide, m'est un sûr garant de la certitude de mon affirmation... Gertrude Keller est morte assassinée, je le répète, et l'assassin, pour perpétrer son crime, s'est servi de l'un de ces instruments usés, tristes, sifflés, tranchants, dont se servent les bourrelers pour exercer leur état...

— Les bourrelers, dites-vous ? s'écria soudain Frantz Keller, de puis un instant spectateur muet à l'inan des juges, de leur déplorabile constatation. Mais, messieurs, il faut alors arrêter Wilhem le bourgeois, car cet homme a recherché la main de ma fille, et a été désigné par elle, et je me souviens maintenant qu'au lendemain de sa mort qu'il avait essayé, il a proféré des paroles de vengeance...

— Voilà, dit gravement le docteur, le ciel qui nous envoie un infortuné... Voici l'assassiné, messieurs, ajoutez-lui en désignant la malheureuse Gertrude, elle ou vous indique cet homme, vous devez trouver l'assassin.

Quelques secondes après, il n'était bruit, à Raustein, et dans tout le pays, que de la mort de Gertrude Keller.

devoir y prendre et supplier, jusqu'à ce que mort s'ensuivit, le nommé Wilhem Riet, accusé et convaincu d'avoir assassiné, le jour de son mariage avec Carl Rigger, la fille du maître de Raustein, Gertrude Keller.

Le lendemain, en effet, Wilhem Riet subit avec courage le dernier supplice. Avant de mourir il avoua son crime, et déclara que, poussé par la plus horrible jalousie, il n'avait pu supporter l'idée que Gertrude Keller, qu'il aimait éperdument, pût être à un autre qu'à lui. Il avoua que, pendant du moment où la jeune mariée s'était un instant retirée dans sa chambre, après la cérémonie, il avait habilement saisi l'occasion qu'il trouvait depuis le matin, caché dans le jardin du métrier, d'arriver jusqu'à elle. Il termina en déclarant qu'il n'avait eu qu'un seul coup à frapper, et que la pauvre enfant était morte en se poussant qu'un cri, celui-là même qui avait attiré la foule des invités dans la chambre du crime ! Quant à lui, il avait à peine eu le temps de se soustraire à leur fureur, en se sauvant par les jardins voisins...

Quant à Gertrude Keller et à son nombre d'habitants de Raustein, ils sont encore convaincus et croient toujours que c'est un vampire qui a tué la malheureuse Gertrude, et que ce vampire n'est autre que Ulrich Brumath !

FIN.

FIN.

permettez-moi une observation. Vous avez beaucoup plaisanté M. Humby, on dirait consciencieusement observateur ; or, votre récit confirme du point en point les thèses dont vous vous moquez... — Cela dépend ; nous, d'écouter pas là tout ce que je vous dévoilerais, si je le pouvais.

— Qui vous en empêche ?

— Vous avez félicité machinalement, tout en m'écoutant, un lierre qui se branlait sur la table ; couillez-moi le doigt, j'aurais ouvrages plus savamment imbuë et idéologiquement n'est sorti d'un verveau humain ; son auteur, après avoir abondamment lieu pour servir le diable, les ramie l'un et l'autre. Entre les ténélmes et la lumière, il patauge dans un gris terne. Le lierre homme vous enseigne la façon dont li évéquo le diable, et il ajoute que le diable n'existe pas. Mais peu importe. Voyez cette figure : c'est l'idée humaine. Un du sea quatre brés est autrement d'une main qui vont une fleur de solas, et cette main n deux doigts repliés. Ceci signifie d'une façon précise que nous ne devons pas dire à tous tout ce que nous savons.

Avez-vous commencé à comprendre ? peut-être.

Alors, étudiez vous-même, et les deux doigts de l'idée humaine s'ouvriront. N'arriverez-vous à rien comprendre ?

Oroï que vous lassiez, ils resteront fermés.

Voilà pourquoi je n'ajouterai pas un seul mot.

Mes chers amis, leur dis-je, après tant de bizarres aventures, je crains que la relation des aventures qui me sont personnelles ne soit d'un fort vilain intérêt. Avec le curé, nous voyons le purgatoire devenir non plus une simple croyance imposée à la foi de l'orthodoxe catholique, mais une réalité méconnue et terrante. Le capitaine nous démontre que la lycanthropie n'est pas une réverie aryélique du barbare moyen-âge. Clausaque nous fait assister à des scènes d'évocation qui sentent fortement la magie noire. Il me reste à vous parler d'une croyance repoussée par notre dogme religieux, mais qui, je l'avoue, séduirait facilement mon esprit, et exprimerait mon intelligence en expliquant bien des phénomènes absolument incompatibles avec les pures notions philosophiques que nous possédons sur le mot, — je veux parler de la migration possible des âmes.

Lors de mon dernier voyage en Italie, j'appris à Castellamare le mort de Gaetano Lucio Ignazio Ferraris, décédé sans parents un degré successible ; par dispositions testamentaires, il avait consacré sa fortune, évaluée environ cent cinquante mille ducats, à fonder une maison de retraite pour les notaires qui auraient eu des revers de fortune. Dans l'ancien royaume des Deux-Siciles, comme ailleurs, les notaires font l'arantement de nombreuses affaires, et la philanthropie du testateur me paraît un peu dévot.

Je me rappelle avoir vu ce Jacopo Ignazio pendant les quelques années de mon enfance que je passai à Castellamare. C'était un petit homme fort maigre de sa personne, ne souriant jamais et ne s'arrêtant pas à converser aux portes. Borgne et boiteux, il portait un bandon de soie noire au-dessus de l'œil gauche, et s'appuyait en marchant sur une grande canne, même sur une grosse bequille, les jours où il n'y mettait pas de respect humain. Chaque fois qu'il y mettait une déférence mêlée d'inquiétude; le pharmacien don Vincenzo, en le voyant paraître au bout de la rue, s'arrêtait tout net au beau milieu d'une période; j'ai souvent remarqué que, sur son passage, les enfants s'effrayaient, et que les chiens, la queue entre les jambes, hurlaient d'une façon lamentable. On s'étonnait de sa fortune si rapidement acquise, mais personne n'osa mettre en doute la parfaite honnêteté du notaire. On prétendait bien qu'il pourrait y avoir un pacte entre lui et l'esprit des ténébres; mais c'était la des propos dignes de ces et superstitieuses contes, que l'on se fait bien gardé de répéter au coin du petit port. Tout le monde savait que don Ignazio avait une si merveilleuse connaissance des affaires, qu'un client recevait la réponse avant même d'avoir pu poser sa question.

Son œil unique, plongeant dans la conscience, allait chercher votre plus secrète pensée. Par suite

de circonstances inutiles à retenir, je devins possesseur d'une partie de ses papiers. J'ai traduit quelques-uns de ses écrits. Y aura-t-on la trace d'une profonde observation mentale? Je l'ignore; à travers une légende générale de mélancolie fataliste, quelques pointes de verveilles espagnoles et d'ignoscence cherchaient à percer? Les âmes s'ouvraient-elles, comme les visages, leur rituel involontaire quand la souffrance y a creusé son pli d'ironie?

Ma traduction, quoique abrégée, sera fidèle; pour l'adapter au génie de notre langue, j'ai dû esquisser quelques difficultés qui résultaient de certains tours de phrases propres au dialecte napolitain, mais j'ai respecté l'esprit du texte, et suivi la pensée de l'auteur même à travers ses observations.

LES MÉMOIRES DE DON GIACOMO IGNAZIO

TRADUITS PAR A. CARRARA-MANF.

(*Préface de M. de Napoli*)

J'avais déjà les poches pleines de beaux coquillages luisants.

Je fus bientôt fatigué de jouer au bord de la mer, avec les petits polissons du port; depuis longtemps mon père me disait que pareille société n'était pas

convenables pour mon âge. Je pris la grande robe qui monte tout droit vers la forêt de châtagniers. Avant de sortir de la ville, je vis une vieille femme assise près d'un brucier; elle avait le feu avec un évier-loi de feuilles de maïs, pour faire cuire certaines gâteaux d'une couleur terne qui me me parurent très appétissantes. Celle vieille me dit d'un ton résigné : — Bonne promenade, don hznazio; et elle me tendit la main pour recevoir l'aumône. Je voulus chercher quelque monnaie dans ma poche; je n'en trouvai qu'une poignée de corailles. Elle dit-tourna la tête avec un geste de mépris et de mauvaise humeur; sur son cou, je vis quelques vilaines ardeles de charbon d'un blanc sale sale de jaune, comme la flasse de la quenouille Belge dans sa ceinture.

Un peu plus haut, je rencontrai une longue file d'ânes qui voyageaient sans inverse. Oh! que d'ânes, grand saint Janvier! des ânes, des ânes, des ânes; et ils se mouvaient à brinle en passant, et les chiens criaient pour les faire avancer, et les voyageurs rient. Sur le dos des ânes, étaient des Andricains, des Allemands, des Français, des Russes, et surtout des Anglais, enfilés toute cette marchandise étrangère qui vient nous encombrer à la saison des courses minérales: Miss Nudly, la fille du long mylord qui a logé le premier d'ago de notre ville, me reconnut et du haut de son âne, m'adressa très-gaîment

un petit sourire provocateur. Elles sont si nombreuses ces jeunes anglaises, quand elles ne sont pas trop effrontées, trop dédaigneuses ou un peu folles. Après les ânes et leurs étrangers, je vis Beilina, la fille du marchand de fruits de mer. Elle se tenait bien campée, la poitrine en avant, les mains sur les hanches, les coudes en dehors, une grande croche sur la tête; Beilina venait de la fantasia haut. Je comptais en traverser de faire élarger les sandales de bois de ses sandales sur le trottoir, et j'étais content de l'attendre passer devant notre terrasse. Cette grande belle fille brune sourit et, sans s'arrêter, me dit de sa voix claire pleine : — Bonne promenade, don hznazio; la mudone vous accompagne.

Sur les bords du chemin, je voyais ça et là des touffes de romarin; un peu plus haut que la fontaine où Beilina avait rempli sa croche, il y a une grande échouerie dans le flanc de la montagne; de là, le regard tombe d'aplomb sur le bord de la mer. À travers le feuillage des châtaigniers, comme au fond d'un endoitoir, je voyais quelques maisons et je reconnus notre ville entourée de figuiers et de grenadiers; plus loin un petit bord de plage, au bord de laquelle des pêcheurs attendaient un grand feu pour faire fondre du gonfleur; d'autres tiraient des filets.

Un quart d'heure ensuite, les spirales du chemin m'ayant ramené en face de cette échouerie, j'eus

de la peine à reconnaître notre villa, et les pêcheurs aient devenu si petite, si petite, que je ne pouvais plus les distinguer; les lumières en mer n'avaient plus que des points noirs dans la plume blanche.

Près d'une petite chapelle aux murs couverts de fresques qui représentaient les années du paysan, j'étais assis en moine qui me tenait sa tirelire; je soupirais de ma poche une poignée de coquillages: Le moine se détonna avec impatience; il fronça ses gros sourcils épais, et, comme il se mordait les lèvres, je vis se dresser les pois de sa barbe rousses mêlés de fils blancs.

Je pusset bien voir tout hennoy, cherchant à me donner par derrière une silhouette et dégoûté. Le chemin s'était retiré; ici, plus de ravinages; je me trouvais dans un sentier très-étroitement aculement par les chevriers, qui affrontent les parures escarpées de la montagne; les fleurs, la mousse, les herbes, le lierre, que je foulais tout à l'heure, devenaient de plus en plus rares; les éclaircissements, si luxuriantes, étaient minimes et ralenties; je passais près de quelques cercles à la mine délabrée, accablés d'une des ténues et brisées comme des ports-épées. En même temps, le ciel tout bien prit une lueur malveillante, et s'éclaircit pour se faire. Les bruits de laques de lumière franche, qui s'éclaircissent sur le sol en traversant le feuillage, se transformèrent en notes culmenescentes: je me suis comment je passai

de la forêt dans un bois d'orange où le jour s'éclaircissait tellement que j'y voyais à peine élit; puis un oiseau, pas un insecte, pas un souffle d'air ni un mouvement dans les feuilles. Au-dessus de moi, une volée d'un vert sombre; un dessous, un terrain très-foncé noir; et les trous d'arbres transparents, uniformes, qui s'élevaient les uns après les autres, à l'addition, me paraient être les colonnes d'un temple défilé au diable. Une tristesse opaque et singulière, comme la tristesse de cette nature tombée sur mon âme. Je me suis mes coquillages; les pourires de Kelly et le salut de Beduina ne pouvaient me chasser de l'esprit les cheveux de la vieille et la lueur du moine; si me vint cette idée extrême que l'on m'avait jeté un sort; alors, résigné d'avance à souffrir, car je ne me sentais pas assez fort pour lutter contre les choses mystérieuses, je voulus me vouer à terre en me voyant à moi-même tout ce que l'hostilité des hommes peut verser d'amertume dans un cœur sensible. Mais je n'osais m'arrêter en ce lieu que la mort semblait avoir occupé, et où, vivant, je ne voulais être un intrus.

Et tandis que je regardais cette longue multitude de troncs d'orange, espérant au bout quelque brin de lumière naturelle, j'aperçus un petit mur bas, et démi caché sous des herbes fauves; j'aperçus à mi-voix pour me rejeter, mais deux forces me tiraient en sens contraire; un sentiment prêtait me

disait : ne va pas là ! et je ne sais quelle curiosité malicieuse m'y poussait. Ce mur n'avait en lui-même rien qui pût justifier mes alarmes. Quelques fragments tombés à terre d'un seul bloc onderroient cette tentée de calèche que l'on remarque dans les édifices du vieux temps. Que pouvait-il y avoir derrière cette ruine ? Je ne craignais ni brigands ni serpents, mais la peur et le charme de l'inconnu m'avaient enlaidi et m'entraîné ; je m'avançai lentement, en faisant de grands circuits, en écoutant les palpitations plus rapides de mon cœur, en élistant à l'affleurer mes genoux oscillants, à empêcher la sueur de mouiller la plume de mes mains. Je me retournais comme un homme que la fatalité opprime, et qui, après une longue lutte, se décide à commettre une mauvaise action. Enfin, j'entourai le petit mur, et je regardai de l'autre côté avec un serrement d'interdit que j'eprouvai en cherchant sous mon lit, avant de me coucher. Immédiatement au-dessous de moi, mais comme si elle fut sortie de quelque profondeur infinie, une voix humaine cria sur le ton harmonique et nasalard qui caractérisait nos mentchaks : — Ignazio, Ignazio t au noi de la sainte Madone !

Je voulus mettre la main à la poche pour secourir le malheureux. Je m'arrêtai en sentant le bout de mes doigts se heurter contre les malencontreux objets. Cependant la voix plus dolente et plus rapprochée criaît : — Ignazio, Ignazio t do l'rau pour

laver mes plaies. — Je tenais les yeux fixés sur une touffe de grosses herbes. Une des larges feuilles de cette touffe s'agita, se souleva, et je vis surgir une tête couverte d'un bonnet rouge que portent chez nous les gens du peuple, puis l'homme apparut tout entier : un petit homme courtaut et vêtu de vieux haillons. Il avait l'œil gauche crevé et s'appuyait sur une béquille ; ses jambes étaient couvertes d'ulcérations hideuses à voir ; son œil unique, terrible de fièvre, était plein d'une malice froide.

Sauvant à des du mur, je m'enfuyais toutes jambes, et le diable me poursuivait en criant d'une voix toujours plus hêlée et plaintive au fond de laquelle je sentais des intonations railleuses : — Ignazio, Ignazio t de l'rau pour laver mes plaies ! — J'entendis ce je crus entendre tout près de moi, sur mes talons, le bruit de sa béquille heurtant les troncs d'arbres, mais ce n'était pas ou son pied ni son platot ni un bruit sourd, comme s'il fût parti de fort loin. Puis ces mots éclatèrent, à la façon d'un rugissement, au-dessus de moi : — Tu me reverras cette nuit !

Et je me retrouvai dans le quartier que j'avais suivi ; je revins aux caeux souffreteux, les huissiers du romarin, la perche à l'envers laquelle le regard plongé au perpendiculaire sur le port de la ville, la petite chapelle et la fontaine où Beunos puisait de l'eau, mais je ne sus jamais comment j'étais sorti d'un

bois d'orange. Le soleil se couchait dans la mer, derrière les îles de la linle, quand j'aperçus la façade de notre villa. Je n'avais pas cessé de courir, et j'arrivai tout haletant. D'égé, sur le linteau de la porte qui rouvrit les deux pilastres, je pourrais lire en grosses lettres rouges : *Villa grande hono.* À ce moment, un chien se mit à hurler d'une façon tellement sinistre, que je courus encore plus vite ; en passant sous la porte, je levai les yeux ; je crus remarquer, mais je n'eus pas le temps d'y voir une seule tête, qu'un des deux chiens de terre cuite qui décorent les pilastres avait changé de position, que de telle s'échappait redoublée, et qu'il tendait le cou comme un chien qui hurle.

Occupé par presque toute l'embusure de la porte cintrée, mon père se tenait droit et solennel. Il s'approchait à nos questions sèchement sur les motifs de ma longue absence, lorsque ma vieille tante, cette bonne tante Montina Carmela, me jeta un regard par-dessous le bras de mon père, et je l'entendis qui disait : — De grâce, ayez pitié, mon brave Pippino ; ne regardez pas cette pauvre créature. — Elle ajouta : — Y a-t-il de l'huile dans sa lampe ? — Et plus bas encore : — Allons donc ! espère de devenir riche, tu ne vois donc pas que c'est encore en état qu'il se tient ?

C'est que, ancien colonel au service de notre roi Louis, mon père n'entendait plus que l'on lui dit

sur l'honneur des rois. Sans pitié pour les faiblesses de femmes qui aime à bavarder avec les voisines, il était inflexible comme l'aiguille de sa pendule, réglée chaque jour d'après le coup de canon du port. Quelques instants avant le repas, on le voyait se dresser devant la porte, long et sévère comme un pyramide.

Le supper fut silencieux ; mais, après avoir mangé un plat de belles figues lées juteuses et sucrées, mon père se leva et m'adressa la parole. Je lui racontai avec certaine hésitation ce qui m'était arrivé pendant la journée.

— Tu es fou, me dit-il. Au delà des châtiments, il n'y a plus plus d'orange que sur ma main, pas de raines roussies, et pas de mendiant borgne. Tu étais fatigué ; tu t'es endormi imprudemment, et le soleil t'a donné la fièvre. Sur ce, vu te coucher, et ne fais pas de mauvais rêves.

Il me congédia en riant. Je vis bien cependant qu'il ne trait pas franchement.

Sur la table du vestibule, à côté de ma lampe à trois becs, se trouvait un gros livre, que j'emportai. C'était un manuscrit intitulé : *Les Révolutions de Naples, depuis l'ère JORDI jusqu'à la présente année 1673*, par le révérend don Fabrizio Spicchiocci, abbé ex-monastère de Sainte-Agathe des Goules. Le texte, en vieux patois napolitain, jetait de tous les côtés, et de tous les angles, des surprises depuis lors, était

en outre l'arrangement l'arrangement de citations latines et de phrases espagnoles écrites en italique.

Quand je fus couché, en feuilletant mon gros livre, je tombai sur l'histoire de Mazarinello, où, comme la fatigue commençait à me prendre, je lus cette phrase qui, je ne sais pourquoi, me fit passer un frisson dans les épaules. Il est vrai qu'elle était écrite avec de l'encre rouge : *On lui avait fait respirer des fleurs d'opium*, et, près de dessous, il paraissait ces vers.

Le livre me tomba des mains et je fermai les yeux ; je ne les fermai qu'un instant : il se passa une chose si effroyable, que je ne saurais même la raconter. Je pouvais un cri strident, et mon père, qui courait dans la chambre voisine, accourut près de moi. Il, son grand sabre sous le bras.

— Mon père, mon père, lui dis-je en tremblant, et malgré moi mes dents cliquaient, est-il vrai que Mazarinello ait été empoisonné par le duc d'Arcos ? Ahou père ne frotais tes yeux de la main droite, tout en tenant son sabre à côté de nous le bras gauche.

— Ah ! ça, quo dis-tu me chantes-tu là, avec ton Mazarinello ?

— Je vous demande s'il a été empoisonné par le duc d'Arcos.

— Ma foi, cela ne pourrait être ; mais il y a long-temps.

— Encore un mot, cher père, avait-il des larmes dans la figure ?

— Mon cher enfant, laisse-moi te dire qu'à la dernière fête de Noël, j'ai mélangé ma soixante-quatrième année. À mon âge, on a lescin d'un sommeil régulier.

— Non, père, non, je ne juretrai jamais rester seul dans cette chambre ; parlez-moi encore de la domination espagnole et des enthousiastes de la population napolitaine.

Cette fois, mon père se mit sérieusement en colère.

— Par le murreau de Vulcain, l'œil de l'olympéenne, les injures de Diane, et le chef de grand saint Jaurier, je te dis de me laisser dormir ; ou sinon, je te soulève par la peau du cou, et je te jette à travers la fenêtre !

— Soit, mais pay à travers celui-ci, car, derrière cette vitre, je vois de voir.....

— Là quoi donc ? sang et massacre t'quoi donc ?

— La figure horriblement pâle et le la mortelle de Mazarinello. Je me l'ai vu qu'un moment, rapide comme l'éclair, mais assez pour remarquer qu'il avait l'œil gauche crevé.

— Mazarinello ! sois-tu ! apertis ! songe-tu ! baigner-tu ! mon père en suspendant la tête à grands yeux ; et il faisaient passer son sabre d'un bras sous l'autre. Il finit par s'asseoir près de moi, et s'ap-

puvont sa large main sur mon épaule, ma forge à me recoucher.

— Mon cher Ignazio, me dit-il après un instant de recueillement, je te crois assez sensé pour écouter ce que j'ai à te dire sans t'en émouvoir outre mesure. Tu es bien malin et chévi en venant au monde ; sans tes soins persévérants de ta pauvre mère, ceux de la tante Carmela, il est probable que tu n'aurais pas vécu. Je remarquai en toi, dès l'enfance, que les médecins attribuaient à la faiblesse du système musculaire et à la prédominance exagérée du tempérament nerveux. Sujet à des cauchemars, tu te réveillais en poussant des cris perçants, et nous le trouvâmes dans ton petit lit, tout haïné de sueur. Je voulus combattre ces tendances, à la façon d'un vieux soldat, par des moyens répressifs, mais la tante et ta mère me firent comprendre que la peur ne se chassait pas à coups de bâton. Tu avais environ six ans lorsque il t'arriva une succession de choses étranges, que je n'ai jamais pu comprendre. Chaque soir, vers onze heures, tu nous révélais en jetant des cris dignes ; nous arrivâtes près de toi, et au bout de quelque temps, te te calmâtes. Tu devais d'abord la cause de ta frayeur, tu nous racontâtes invariablement la même histoire. Un petit être difforme, disais-tu, entrait par la fenêtre, bondissait au milieu de la chambre, claquait sur la poitrine,

il peignait son visage sur le tien et il t'écrasait. Tu nous faisais une description minutieuse de ce malencontreux visiteur, sans jamais y démentir ; il avait, disais-tu, un œil de mort, la tête couverte d'un bonnet rouge, et la poitrine nue, tandis que sur ses épaules deuxicaux jetais quelques mauvaises grenilles. Quant à ses jambes, elles disparaissaient dans une sorte de brouillard ; elles avaient, selon toi, lorsque tu pouvais les entrevoir, une rogne et grossie ressemblance avec des jambes de chien, d'ours, ou de singe, sorte d'ébancardé incomplet, tentative de la forme animale s'essayant à l'humanité. Ce qu'il y a de singulier, c'est que, dans la petite imagination, tu avais personifié la vision et tu lui donnais un nom. J'espérais, disais-tu en te couchant, j'espère que don Femeton ne viendra pas ce soir. Quand tu m'appelais, je venais avec mon sabre pour te tranquilliser. Sans me piquer de littérature, je me rappelle avoir tu quelque part, dans Virgile ou ailleurs que les ombres évoquaient le fer. — Ce serait bien le diable, pensais-je, si mon bon sabre, qui a pourvu de t'un coup deux grands antécédents, ne me fut en fuite un méchant fantôme haut de trois palmes et demi et — Mon garçon, je veux bien te l'avouer, sur tout cela je n'ai pas d'opinion arrêtée, mais, par insinuet, je présume les explications possibles à tout ce qui rentre dans le domaine du surnaturel. Après avoir beaucoup cherché, voici ce

que je trouvais : un beau grenadier, planté près du mur, attend une éto que bravaissais face de sa fenêtre. Agitée par la brise de la nuit, les feuilles projettaient leurs ombres sur le parquet de la chambre ; dans le demi-sommeil, on regardait à terre, on voyait mille fantômes changeantes, et ainsi l'hallucination aurait par la fenêtre, à cheval sur un rayon de lune ; j'ai fait couper le grenadier.....

— Ici l'interruption est non.

— Non, père, lui dis-je, les grenadiers sont innocents, et tu l'as encore dit un jour. Je me rappelle fort bien les hallucinations de mon enfance, et vous assure que j'ai vu très-distinctement le personnage dont vous causez vous si l'onté souveraine.... Qui, et c'est lui, maintenant, que j'ai retrouvé sur la montagne ! Votre salut n'y peut rien ; je suis possible, je suis victime d'un sort ; que Dieu ait pitié de moi !

— Sois-tu bien que tu m'échappes les yeux. — *gratias* ! — cria mon père lors de lui. — Ah ! je suivrai Dieu de moi-même à la raison ; ou soit la les vices produits du déséquilibre ; l'esprit, chez les hommes comme une roue de mort qui tourne dans le vide ; nous lui fournons des éléments. Plus plus tard que de suite, entendez-la bien, de main marquée, je te conduis à Naples chez mon ami don Nicotò Pignelli, notaire royal, et tu y es accompagné par un prêtre ; je te veux absolument ; tu seras notaire ; nous verrons si les thésauriers Longues ou Dou-

leur osent se glisser entre les feuilles du papier imprimé !

Il s'éloigna en prenant un air courroucé, mais je vis bien que, tout en paraissant fermer la porte avec violence, il ne voulait pas me perdre de vue, et pendant quelque temps, la pointe du feu me saluait de sa porte entrouverte.

Quant à moi, je finis par m'endormir en répétant :

Zu s'arrêter adieu ! Or, je n'avais aucune vocation pour le militaire. Malgré ma pauvre organisation, je me sentais des instincts de héros compréhensibles, de capitaine prêt à servir des provinces ; et le célèbre *plutoni* *Novoboyan* dans mes rêves d'avenir.

Je me vis jeter aux boules sur une terrasse avec mes petits camarades Vincenzo et Nuziatello. Je remis de marteler plusieurs points, lorsque la boule que je tenais à la main senta toute seule par terre et se mit à tournoyer ; elle s'enfla, grossit, grossit de façon à remplir toute la terrasse, puis s'éleva frémissante et éleva avec un bruit formidable. Il en sortit un petit pain, un croissant, et tout d'autres, que je ne pus les compter ; ils arrivaient par escouades, par bataillons, par régiments ; que dis-je, étaient des flots, des vagues, des avalanches de volailles ! Poulets maigres et gras, volailles vieux et jeunes, grises, noires ou rouges, avec ou sans lunettes ; tout, ils arrivaient un peu partout, sous le bras, des vêtements noirs, étaient

cravates de blanc et arborait un air sérieux. Tout d'abord, j'eus envie de rire, mais l'inquiétude me saisit en voyant que la boule ne se redoutait jamais. Ma propre image, celle du moins que je voyais dans l'ovale, n'était renversée par des millions de visages graves. Ils étaient arrivés en désordre, et unourdinement entusiasmés au-dessus d'eux, comme celui que produit un nuage de moustiques. Ensuite, se rangeant sur une seule ligne, ils défilèrent devant moi les uns après les autres.

Non, jamais, du haut de son balcon, notre grand-père sourcraint n'a vu passer autant de soldats bleus que je vis passer de notaires ; et aucun d'eux ne se représentait deux fois de suite, comme on le fait au théâtre pour improviser des foules. Un notaire d'un autre succédait à un notaire épuisé, un notaire laqué à un notaire éviscé, un notaire poudré et correct à un notaire romantique, un notaire déboussolé à un notaire hébété. Pour-être se faisaient-ils aussi des la bes une après les autres dans l'infirmité des âges, si avec leur très-aiguë n'eût tant à coup sûr ; *Entreprenez, entreprenez*. Alors ils se dispersèrent et disparurent dans toutes les directions.

Des coups faibles et limités, l'espèce au mur du côté de la fenêtre, vinrent s'accrocher, puis, pressés et violents, reculeront au-dessus de ma tête. Ma tête penche jointe à plusieurs autres interventions, descendant de grande ronde leur à tour pâles et lumineux

sur le plafond, tandis que la tige immobile allongait jusqu'au pied du lit le cintre de la fenêtre. Un petit frémissement, qui agit mes réflexes, ressemblait aux rapides battements d'ailes du papillon quand il sort de sa chrysalide ; quelque chose de lourd passa près de moi, et je ne respirais plus qu'avec peine, comme si l'air eût été intercepté. Dans la partie éclairée par la lune, devant la fenêtre, il se forma une ombre d'abord vague et confuse, puis, à la façon de vapeurs qui se condensent, elle se resserra, s'épaissit en une masse opaque, qui prit une forme dans laquelle je reconnus l'apparition de mes premières années. C'était aussi le même mendiant borgne qui m'aurait poursuivi dans le bois d'orangeurs. Mais sa vue me causa beaucoup moins de douleur que je ne m'y attendais. Il était plus grand, moins contrefait que je ne l'avais vu autrefois ; le regard de son œil, au lieu d'être malicieux et dur, avait pris une expression de tristesse presque résignée.

Le vent us, dépliant dans mes appréhensions, m'adresser la parole. Mes lèvres remuèrent, sous que les mots formés pussent fuir mes oreilles ; je dis cependant, en levant les yeux fixés sur le visage du visiteur — *don Tommaso!* — et, comme nous le faisons familièrement, en obligeant le mot et retranchant la première syllabe : *Maso, Maso* ; et je répétai *Maso*, et je cherchais à ajouter quelque chose qui me

me venait pos. — *Mazarella* t m'écriai-je enfin avec
 expression. Le son de ma voix résonna alors ; un
 regard me courut le long de la poitrine ; ma tête
 tournoya, tandis qu'un grand vent soufflait comme
 une musique enragée. prodigie par une masse d'é-
 chets de fire cadavres. Lors du dernier tremblement
 de terre, je n'ai pas senti mon lit soulevé et balancé
 d'une manière si impétueuse qu'à ce moment.
 Le hideux mendiant avait disparu, mais *Mazarella*
 lui-même, grand et fier, jeune et beau, se des-
 sait devant moi. Il était si pale que son visage se
 distinguait à peine de la blancheur du rayon de la
 lune qui s'illuminait sur le parapet de ma chambre.
 Sur ce visage, près du nez, je remarquai plusieurs
 taches d'une couleur plus foncée ; Il tenait une
 main au-dessous de l'œil gauche, et l'autre appuyée
 sur la garde d'une des épées de parade que por-
 taient les seigneurs du XVII^e siècle. Un magnifique
 anneau était jete sur ses épaules, et à son cou
 pendait quelque chose de brillant comme un plaqué
 de métal. La forme de ses jambes restait indécise
 et semblait flotter dans un nuage de fumée. Il était
 d'ailleurs si transparent, qu'à travers son corps,
 à la hauteur de la poitrine, je voyais parfaitement
 l'Espagne de la capitale située derrière lui. Je
 n'éprouvais plus la crainte et la répugnance que
 m'inspirait la vue du mortuaire, mais une curio-
 sité anxieuse. Je désirais me parler en rapprochant

lui et le faire parler, soit en le tenant éloigné de
 moi : il ne était cependant difficile d'articuler mes
 questions, car j'étais oppressé au point de ne respi-
 rer qu'à petites intervalles très-courts, qui ne me
 laissaient pas le temps de dire un mot tout d'une
 haleine ; quant à lui, le son de sa voix ne frappait
 pas directement mes oreilles : c'était un murmure
 sourd, profond, pareil aux bruissements que l'on
 entend lorsque on est plongé dans l'eau ; à peine
 arrivai-je en le temps de poser une interrogation que
 la solution arrivait : elle correspondait aux douces
 de mon esprit plutôt qu'elle ne répondait à des
 questions que je ne pouvais clairement formuler.

Voici le dialogue qui s'établit entre nous :

— Es-tu vraiment *Mazarella* ?

— C'est ainsi que j'ai été nommé pendant un
 certain temps.

— Pourquoi viens-tu me trouver ?

— Parce que tu t'es occupé de moi et que ton
 désir m'appela.

— Que viens-tu me dire ?

— Ce que tu voudras.

— Tu n'es-elle en repos ?

— Non, sans quoi tu me verrais pas près de toi.

— Puis-je faire quelque chose pour te soulager ?

— Peux-tu ; je te le dirai plus tard.

— Est-il vrai que tu aies été empoisonné avant
 d'être assilé ?

Résumé détaillé

(conforme à la convention de cotutelle)

La première vogue de la littérature fantastique en France, à partir de 1829, est lancée par la traduction des contes d'E.T.A. Hoffmann, que réalise Adolphe Loève-Veimars. L'écriture fantastique est très présente tout au long du XIX^e siècle en Europe ; c'est un phénomène littéraire de grande envergure, diffusé à travers des publications en volume et dans la presse. Néanmoins, l'histoire littéraire n'a pas toujours pris la mesure du phénomène, et elle a notamment écarté les œuvres écrites sous le Second Empire. Pour cette période, l'impression d'un effilochement de la littérature fantastique se dégage : la production fantastique de la première moitié du siècle ainsi que le fantastique fin-de-siècle ont retenu l'intérêt des chercheurs, tandis que les années 1850 et 1860 sont rarement étudiées en profondeur. La *Grande Anthologie du fantastique* de Jacques Goimard et Roland Stragliati, quand bien même elle évoque Prosper Mérimée et Erckmann-Chatrion, se concentre sur la première moitié du XIX^e siècle ainsi que le fantastique fin-de-siècle¹. Dans *Naissance du fantastique clinique*, Bertrand Marquer² propose un corpus de textes publiés quasi exclusivement après 1870 ; quant au *Petit Musée des Horreurs*³, Nathalie Prince ne s'intéresse qu'aux œuvres publiées entre 1880 et 1900. Michel Viegnes propose un nombre très restreint d'œuvres fantastiques du Second Empire⁴. Louis Vax, dans le troisième chapitre de son ouvrage, intitulé « Le fantastique intérieur », analyse Hoffmann, Poe, James, Maupassant et Kipling, écartant donc la production fantastique de la période à laquelle cette thèse est consacrée⁵. Contrairement aux travaux adoptant une perspective comparatiste large ou négligeant le fantastique des années 1850 et 1860, ce travail veut contribuer à explorer le Second Empire en proposant une analyse ciblée du fantastique selon une perspective pluridisciplinaire.

Sous le Second Empire, le genre fantastique connaît un nouvel engouement. À partir du milieu du siècle, ce renouveau s'accompagne d'une orientation nouvelle, celle du fantastique « intérieur » ou « psychologique ». L'empan chronologique choisi correspond de ce fait à une évolution de la littérature fantastique, observable à partir des œuvres. Elle communique avec d'autres évolutions périphériques d'ordre culturel et scientifique qui l'entourent. Ainsi le corpus aspire-t-il à rendre compte de la façon particulière dont l'écriture fantastique se constitue à partir de

1 Goimard, Jacques, et Stragliati, Roland, *La grande Anthologie du fantastique*, tomes 1-3, Paris, Omnibus, coll. « Omnibus », 1997.

2 Marquer, Bertrand, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2014.

3 Prince, Nathalie, *Petit Musée des Horreurs. Nouvelles fantastiques, cruelles et macabres*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 2008.

4 Viegnes, Michel, *Le Fantastique*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2006.

5 Vax, Louis, *Les Chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1979.

l'articulation des cultures qui pensent la psyché. Italo Calvino, dans son recueil de récits fantastiques du XIX^e siècle, parle d' « *un altro tipo di fantastico, quello che sarà dominante nella seconda metà del secolo: il fantastico ottenuto coi minimi mezzi, il fantastico tutto mentale, psicologico*⁶ ». Pierre-Georges Castex rejoint cette idée en constatant l'émergence d'un fantastique nouveau vers le milieu du siècle, qui manifeste désormais l'angoisse fondamentale de l'être, due entre autres au progrès en psychiatrie et aux œuvres d'Edgar Allan Poe⁷.

« Arria Marcella » de Théophile Gautier est publié le 1^{er} mars 1852 dans la *Revue de Paris*. Si cette œuvre ne rompt pas avec la production fantastique précédente de l'auteur (quelques parallèles peuvent être dressés entre la fantaisie pompéienne et le premier conte fantastique de Gautier, « La Cafetière », paru dans *Le Cabinet de lecture* le 4 mai 1831), elle introduit une nouveauté décisive par rapport à l'élaboration de modèles du psychisme. Gautier met l'accent sur le désir comme moteur d'une aventure psychologique, et sur l'activité intérieure qui part de l'absence. Dès lors, le fantastique « archéologique » reprend à son compte les métamorphoses légendaires. Les juxtapositions vécues comme étranges (une ville antique desservie par le chemin de fer) se manifestent dès avant la découverte du moulage. Ainsi, le conte fantastique exprime les contradictions inhérentes aux temps modernes. Ce que vit Octavien est un témoignage d'une sorte de perte de repères dont souffre l'époque contemporaine.

Les œuvres interagissent avec les dynamiques culturelles et scientifiques propres au Second Empire. De nouveaux thèmes sont introduits, d'autres sont développés, mais un enjeu principal se cristallise pendant les années 1850-1860 : les manifestations de l'intériorité et les conséquences sur la santé mentale et sur les relations interpersonnelles. Par ailleurs, nombreux sont les chercheurs qui décèlent un tournant dans la psychiatrie après la guerre franco-prussienne : cette date clef correspondrait à l'essor de la psychiatrie moderne (Michel Foucault qualifie les années 1830-1870 de proto-psychiatrie⁸), ainsi qu'à une attitude nouvelle devant les phénomènes occultes⁹. On s'intéressera aux interactions et aux articulations entre les conditions culturelles, sociales, politiques, scientifiques et le fantastique : plutôt que de se limiter à la question de savoir comment le contexte a influencé les œuvres, on considère le fantastique et ses modèles du psychisme comme l'expression des angoisses contemporaines, comme laboratoire d'hypothèses et comme moyen de faire naître des connaissances nouvelles. Les années 1850 et 1860 forment une période cohérente du point de vue de la conceptualisation des évolutions culturelles et littéraires. D'après Jean-Claude

6 « [U]n fantastique d'une nature différente, celle qui dominera dans la seconde moitié du siècle : le fantastique obtenu avec des moyens minimaux, le fantastique entièrement mental, psychologique ». Calvino, Italo, *Racconti Fantastici dell'Ottocento*, tome 2, Milan, Arnoldo Mondadori, 1983, p. 6. Traduction personnelle.

7 Voir Castex, Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

8 Voir Foucault, Michel, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au collège de France, 1973-1974*, Paris, Gallimard, 2003.

9 On lira à ce sujet Bensaude-Vincent, Bernadette, et Blondel, Christine (éds.), *Des Savants face à l'occulte, 1870-1940*, Paris, La Découverte, coll. « Sciences et société », 2002. Par ailleurs, le spiritisme entre dans une nouvelle phase à partir de 1870, ce qui justifie aussi les bornes chronologiques de ce travail. Edelman, Nicole, « Spiritistes et neurologues face à l'occulte (1870-1890) : une particularité française ? », in *ibid.*, p. 85.

Yon, une combinaison de facteurs en rapport avec les nouvelles technologies, la mise en spectacle des prouesses industrielles – la première Exposition universelle se tient en 1851 en Grande-Bretagne – ainsi que le développement de la vulgarisation¹⁰ installent, pendant le Second Empire, un nouveau cadre mental, un changement de paradigme, une manière inédite de vivre et de percevoir soi-même et son temps¹¹. D'autres aspects semblent confirmer cet avis : la déception provoquée par le désarroi politique, social et religieux met fin aux espoirs de liberté en même temps qu'elle fait naître de nouveaux horizons de croyance¹². Harry W. Paul observe une mutation scientifique entre le Second Empire et la III^e République, et situe le seuil de cette évolution en 1870¹³. Jean-Claude Yon affirme ailleurs¹⁴ la vitalité des sciences sous le Second Empire, quand bien même la chronologie du progrès scientifique ne peut pas être calquée sur la succession de régimes politiques.

À bien des égards, le début des années 1860 apparaît comme un tournant dans le paysage de la production fantastique française. Étant donné que la problématique vise aussi à comprendre le fantastique psychologique au travers des imaginaires et des représentations, ainsi que par le biais des analyses proposées par l'histoire culturelle et l'histoire de la presse, on peut évoquer l'entrée dans le régime médiatique et le développement des industries culturelles durant cette période. Les dynamiques perceptibles dans le paysage médiatique interagissent avec la littérature fantastique et ses conceptions de l'intériorité humaine. Les années 1860 forment une charnière dans l'histoire des mentalités et des médias. Les changements dans le paysage de la presse se répercutent sur les œuvres qui transforment ces mutations en élément constitutif de l'aventure fantastique.

Guillaume Pinson rappelle que « le journal est un objet de son temps¹⁵ », ce pour quoi il ne faut pas « esquiver les jalons politiques¹⁶ ». Il souligne qu'« il se passe quelque chose à partir des années 1860 dans la manière dont la culture médiatique de transformation produit des représentations d'elle-même¹⁷ », renouvelant l'imaginaire du journal à partir de 1870. Cette évolution s'insère dans le mouvement de transformation du paysage littéraire, amenant de nouvelles

10 Dans un article sur la météorologie au XIX^e siècle, Fabien Locher conçoit le Second Empire comme une période de « constitution d'une "science populaire", alternative dans ses formes d'organisation, ses pratiques et/ou ses orientations théoriques » et de « contestation de la science "officielle" telle qu'elle est incarnée en France par l'Académie des sciences. Les années 1780-1790 et 1850-1860 apparaissent comme des phases de très nette intensification de cette contestation » (« Science, médias et politique au XIX^e siècle. Les controverses sur la prédiction du temps sous le Second Empire », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n° 32, 2006, p. 68).

11 Voir Yon, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « U Histoire », 2010.

12 Edelman, Nicole, *Histoire de la Voyance et du paranormal, du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2006, p. 65.

13 Paul, Harry W., *From Knowledge to Power. The Rise of the Science Empire in France, 1860-1939*, Cambridge, University Press, 1985, p. 15.

14 Yon, Jean-Claude, *Le Second Empire : politique, société, culture*, Paris, Armand Colin, coll. « U Histoire », [2004] 2012.

15 Pinson, Guillaume, « L'imaginaire médiatique. Réflexions sur les représentations du journalisme au XIX^e siècle », *Contextes*, n° 11, 2012. Source numérique : <https://journals.openedition.org/contextes/5306>.

16 *Idem*.

17 *Idem*.

manières de lire et d'écrire. En outre, le fantastique est intrinsèquement lié aux évolutions dans les domaines de la technologie et des sciences médicales. Il semble en effet y avoir des changements décisifs au début des années 1860, comme le croit Étienne Wolff : « [C]'est l'Introduction à l'*Étude de la Médecine expérimentale* de Claude Bernard, ce sont les *Lois de l'Hérédité* de Gregor Mendel, la période comprise entre 1862 et 1869, c'est le point culminant de l'œuvre de Pasteur sur les fermentations et la génération spontanée, c'est aussi la création de la Tératologie expérimentale par Dareste¹⁸ ». Il poursuit : « Je ne voudrais pas donner l'impression de solliciter les dates, au point de découper une tranche de durée pour l'isoler artificiellement [...]. Mais il faut bien reconnaître qu'il y a des époques où le progrès des sciences s'accélère, après une longue stagnation, qu'il y a des périodes, des années, où se font d'étonnantes rencontres, et qui ouvrent des ères nouvelles¹⁹ ». Tout en prenant acte des mutations perceptibles dans les œuvres fantastiques publiées sous le Second Empire, il est possible d'envisager cette période dans son ensemble. Dans quelle mesure les œuvres fantastiques des années 1850 et 1860 élaborent-elles des modèles du psychisme humain en enchevêtrant et en réinventant les discours et les pratiques savants et populaires ?

Trois phénomènes interconnectés sont au cœur de l'élaboration de modèles de l'intériorité humaine dans les œuvres fantastiques : l'intérêt croissant pour les sciences de la vie psychique, la vitalité du genre fantastique, et l'attention portée aux croyances populaires. Le foisonnement des recherches médicales et leur institutionnalisation progressive s'insèrent dans le contexte de la foi dans le progrès, de la professionnalisation et de la spécialisation des connaissances. Or, les sciences du psychisme connaissent des changements importants vers le milieu du siècle, qui rompt avec les approches de Philippe Pinel et d'Étienne Esquirol. Les investigations se tournent des causes morales de la folie vers l'hérédité et la dégénérescence, c'est-à-dire les causes physiques des troubles mentaux, tout en restant attentives aux ravages causés par les temps modernes, en particulier l'industrialisation. Le tournant organiciste²⁰, identifié par Juan Rigoli, et l'évolution de la recherche sur les phénomènes mentaux mettent en lumière la dynamique des sciences psychologiques. Néanmoins, ces aspects font également ressortir leur caractère énigmatique. Les œuvres fantastiques élaborent leurs propres conceptions de l'espace du dedans à partir des controverses qui travaillent les disciplines nouvelles que sont la psychologie, la psychiatrie et la neurologie. Les sciences de la vie psychique problématisent les anciens repères et certitudes, et proposent une vision renouvelée de l'être humain.

Les sciences de la vie psychique constituent un domaine d'activité dynamique et diversifié,

18 Discours prononcé par Étienne Wolff en 1973 à l'Académie française. Source numérique : <http://www.academie-francaise.fr/un-tournant-de-la-culture-et-de-la-science-sous-le-second-empire>.

19 *Idem*.

20 Voir Rigoli, Juan, *Lire le délire. Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2001.

et évoluent rapidement. De nombreux enjeux et concepts médicaux pénètrent dans la vie quotidienne des contemporains qui ne manquent pas de s'apercevoir des tensions qui caractérisent les recherches alors en cours. Les théories des aliénistes et des savants se construisent en mobilisant le répertoire du légendaire, et leurs écrits témoignent à plus d'un titre de la perméabilité des pratiques et des discours populaires et savants, ainsi que d'un caractère littéraire. Les catégories médicales restent attachées au folklore²¹. Cette hybridité des sciences du psychisme contribue à leur statut controversé. L'existence de leur objet d'investigation, à savoir un ensemble d'éléments intérieurs qui formerait l'individu, n'est pas admise unanimement. Diverses conceptions de ce qui fait la personnalité des êtres humains coexistent et communiquent. Le débat que suscitent les sciences psychologiques trouve aussi son expression dans le mouvement antipsychiatrique. L'aliénisme amenant peu de guérisons, les hostilités et les critiques s'intensifient à partir des années 1860. Les conflits internes au champ médical, ainsi que la concurrence des théories et des classifications, confèrent une aura de mystère aux mouvements intérieurs de la psyché, et jettent le soupçon sur la toute-puissance de la raison humaine. Ces aspects jouent un rôle essentiel dans le fantastique qui esquisse des conceptions novatrices du psychisme humain. Sous le Second Empire, les sciences de la vie psychique contribuent à la maturation de concepts et de théories, mais les paradigmes médicaux n'imposent pas un modèle dominant.

Pendant tout le XIX^e siècle, la littérature fantastique joue le rôle de médiatrice entre les mythes et les sciences de la vie psychique²². Sous le Second Empire, elle se reconfigure²³ grâce aux sciences du psychisme et aux traductions baudelairiennes des œuvres d'Edgar Allan Poe, qui favorisent l'essor du fantastique psychologique à partir du mitan du siècle. Ce genre apparaît comme un instrument de compréhension des enjeux contemporains grâce à cette médiation :

Alors que les grands récits fondateurs véhiculés par les mythes, fables et légendes sont en déclin depuis le début du processus de sécularisation et la pensée et de désenchantement du monde, émerge pourtant progressivement ce qu'on pourrait qualifier de "merveilleux moderne". Cette catégorie à la fois esthétique et idéologique hybride mêle étroitement, sans solution de continuité, discours de savoir et parole affabulatrice, science et croyance, rêverie émerveillée et conception du monde raisonnée²⁴.

Le fantastique psychologique développe un mode de pensée spécifique et ses façons propres de représenter la vie intérieure. Cela s'observe dans l'usage créatif que font les œuvres des théories et des concepts issus des sciences psychologiques. Pour les écrivains du fantastique, l'exactitude est secondaire ; ce qui importe est le potentiel évocateur des savoirs utilisés dans le but d'explorer les

21 Dans « L'écriture dans les marges » (*Europe*, n° 751-752, 1991, p. 90), Gwenhaël Ponnau cite l'exemple de la névrose au carrefour de la possession diabolique et de la recherche médicale.

22 Voir Mendelson, David, « Préface », in Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient dans le récit fantastique, 1800-1900*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2003, p. 10.

23 « Les années 1850-1860 marquent donc dans l'histoire de la littérature fantastique un tournant ». Ponnau, Gwenhaël, *La Folie dans la littérature fantastique* [1990], Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 50.

24 Poisson, Martial, et Perrin, Jean-François (dirs.), *Les scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2011, p. 49.

profondeurs de l'inconnu²⁵.

Cette reconfiguration confère au fantastique une vitalité qu'il doit aussi à la transformation des conditions de création et de publication. Dans les années 1850 et 1860, le régime politique favorise l'essor de la petite presse littéraire et de la fiction ; la presse en expansion accueille les formes brèves que privilégie le fantastique. Les œuvres combinent des stratégies issues de domaines divers pour devenir un espace de reconfigurations et de réinvestissements. Le fantastique est un « vecteur de savoir²⁶ » qui contribue à l'élaboration des modes de savoir de la psychiatrie (les aliénistes trouvent la confirmation de leurs théories dans la littérature²⁷) et interagit avec les évolutions et les préoccupations alors d'actualité. Les œuvres communiquent avec les travaux et les recherches en cours, de sorte qu'une co-construction des savoirs se met en place. Elles anticipent les résultats et pensent les implications (psychologiques, sociales...) des événements contemporains. En ce sens, le fantastique est pleinement une littérature de son temps²⁸, un « type particulier de rapport au monde²⁹ », et ne se borne pas à illustrer une théorie. Les œuvres fonctionnent dès lors comme un kaléidoscope, mettant en rapport et en mouvement les savoirs pris en charge. Le renouveau du fantastique, véritable point de rencontre, passe par la réinvention qui le transforme en « prisme psychique³⁰ ». Les œuvres élaborent des modèles du psychisme humain en rendant visible l'invisible par les moyens qui leur sont propres. Sans disparaître pour autant, le mystère de l'intériorité devient intelligible. La mise en récit donne accès à l'ineffable. Le fantastique prospère parce qu'il part des connaissances anciennes et modernes pour aboutir à des hypothèses qui fonctionnent comme des pistes pour explorer l'espace du dedans.

La signification du terme « fantastique » a considérablement évolué au fil du temps. Ce qui a été considéré comme fantastique au XIX^e siècle ne constitue pas toujours un choix compréhensible pour le chercheur de nos jours. Il faut comprendre quelles motivations et quels éléments thématiques ou stylistiques avaient permis aux contemporains de faire le rapprochement avec ce genre, et juger au cas par cas. En effet, le seul moyen pour décider avec certitude si une œuvre relève du genre fantastique était de la lire en intégralité. Plusieurs critères ont été combinés : des

25 Voir Matsuzawa, Kazuhiro, et Séginger, Gisèle (dirs.), *La Mise en texte des savoirs*, Strasbourg, Presses universitaires, coll. « Formes et savoirs », 2010, p. 11.

26 Marquer, Bertrand, *Naissance du fantastique clinique*, op. cit., p. 12.

27 L'écrit littéraire est utilisé comme document psychiatrique, et est parfois convoqué dans le cadre de la formation des étudiants en médecine. On consultera à ce sujet le dernier chapitre, « Folie et fantaisie », portant sur *Aurélia* de Gérard de Nerval dans Kekus, Filip, *Nerval fantaisiste*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2019.

28 On lira Letourneux, Matthieu, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2017, p. 11 : « [U]n texte est toujours en un sens le lieu dans lequel s'enregistre le contexte social, culturel, technique qui en a permis l'émergence et lui a donné forme ».

29 Bozzetto, Roger, *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1998, p. 8.

30 Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient dans le récit fantastique*, op. cit., p. 130.

mots clés dans les paratextes (le titre et, le cas échéant, le sous-titre) et les textes (une attention particulière a été portée aux incipit) qui font référence à un lieu emblématique emprunté au roman gothique (le château en ruines, les passages secrets), à Hoffmann ou d'autres écrivains du fantastique, à une croyance populaire (le mauvais œil, la magie), à un sentiment d'angoisse (en utilisant des adjectifs tels « étrange », « mystérieux » ; des lieux, des situations...), à des phénomènes au carrefour des croyances et des sciences (le spiritisme héritier du magnétisme mesmérisme), au mysticisme des siècles passés et toujours réactivé (la doctrine swedenborgienne), à des phénomènes ou des recherches à la mode (la technologie, l'aliénisme). Certains décors (la chambre à coucher, un paysage au temps orageux, l'asile des fous) et thèmes propices à une expérience aliénante, empruntés au folklore (la forêt sombre) ou fréquents dans le fantastique de la première moitié du XIX^e siècle (l'animisme, l'apparition d'un fantôme) font partie du prisme à travers lequel le genre fantastique est identifié au niveau de la réception. La présence intériorisée de personnages ou de figures mythiques, légendaires ou issus des croyances populaires, d'êtres humains ou hybrides (Faust, le loup-garou, le vampire) est également un indicateur générique. Ces critères permettent de dégager un certain nombre d'indices convergents et dépassent largement les listes thématiques proposés par quelques théoriciens pour définir le fantastique. Toutefois, ils ne sont pas exhaustifs ; tout est susceptible de créer un effet fantastique puisque c'est la manière dont un sujet est traité, plutôt que le sujet lui-même, qui est décisive. Les œuvres ont été abordées à travers un système de questions : celle des moyens par lesquels les écrivains du fantastique réussissent à penser le psychisme, celle des astuces mises en œuvre (stratégies, moyens d'expression) afin d'atteindre ce but, ainsi que la place que prennent les résultats dans le paysage littéraire, culturel et scientifique.

L'importance épistémologique et méthodologique de la numérisation des corpus a émergé dès la définition des hypothèses de travail et la constitution du corpus : le nombre de textes, dont certains ont été (re)découverts, a pu être élargi au fur et à mesure. La nouvelle matérialité, c'est-à-dire le changement de format dû à la numérisation, d'une large part des œuvres fantastiques, a eu un impact sur les résultats obtenus et, par l'accès à la publication originale, a modifié leur signification. Les nouveaux modes d'accès aux textes ont impliqué de nouvelles manières de découvrir les spécificités de la littérature fantastique du Second Empire, montrant que les outils de lecture et les méthodes d'exploitation des textes ont sensiblement modifié les approches des savoirs et des connaissances réinvestis d'une part, et proposés sous forme de fiction d'autre part. Les fonctionnalités du numérique ont de ce fait contribué à façonner une manière particulière d'aborder le sujet de recherche. Néanmoins, les possibilités offertes par les humanités numériques ont justement démontré les limites de leur application dans le cadre de cette thèse. Certains auteurs mineurs ne sont pas ou mal numérisés, ou le texte numérisé ne propose aucune fonction de

traitement ou de recherche. La réduction de la littérature au texte gomme certains aspects matériels pourtant porteurs de sens et ne permet pas de saisir la dynamique des phénomènes évolutifs ou implicites. L'appropriation et la mise en dialogue des discours et pratiques savants et populaires dans les œuvres fantastiques exigent de se confronter aux détails des textes afin d'étudier des ensembles signifiants. Sous le Second Empire, le fantastique invente des stratégies pour dire la médecine, la culture et la psyché autrement. Les récits brefs créent un effet de totalité et sont à analyser comme une unité ou comme un ensemble. Les analyses proposées dans ce travail sont interprétatives et poétiques ; la réflexion critique, que les outils numériques ont certes accompagnée, entend montrer que l'élaboration de modèles du psychisme constitue un phénomène culturel d'ampleur dans la littérature fantastique pendant les années 1850 et 1860. Voilà pourquoi cette thèse propose de circuler dans le corpus afin de connaître un nombre important d'exemples. Le contact avec un maximum de romans, contes et nouvelles fantastiques permet de voir comment fonctionnent les textes représentatifs, ainsi que de mesurer le grand impact de ces textes se proposant d'élaborer des modèles de l'intériorité humaine. La perspective herméneutique adoptée pour l'étude précise des œuvres dégage le positionnement des thèmes et des enjeux les uns par rapport aux autres dans la synchronie et la diachronie.

Le corpus se compose de 118 œuvres écrites par 68 auteurs connus et moins connus. L'attention portée à l'inclusion des écrivains considérés comme *minores* permet une vision plus complète et fidèle de la littérature fantastique. L'hypothèse que le fantastique psychologique est un phénomène large et complexe qu'il faut aborder en prenant en considération des textes méconnus est à l'origine de ce travail. Le dépouillement de grande ampleur rend possible la prise en compte des œuvres et des auteurs d'expression française jusqu'ici tenus à l'écart. La combinaison d'une approche textualiste et d'une contextualisation précise, rendue opératoire dans ce travail, rend compte des spécificités de la période ainsi que des réinvestissements des discours et pratiques savants et populaires auxquels procèdent les œuvres fantastiques.

Le dédain à l'égard des *minores* a longtemps dominé la recherche. Le bilan dressé par Marie-Ève Thérénty des tendances récentes est toutefois encourageant : « L'histoire littéraire depuis quelques années a largement abandonné ses débats traditionnels (hiérarchie des grands auteurs et des grandes œuvres situées et classées sur une portée historique [...]) et s'est délivrée de sa hantise de l'axiologie³¹ ». En s'inscrivant pleinement dans ces nouvelles orientations de la recherche, ce travail se propose de faire dialoguer auteurs majeurs et mineurs. L'objectif n'est nullement de corriger le panthéon et de l'étendre à tous les écrivains étudiés, mais de parvenir à une nouvelle cartographie du fantastique. La disproportion entre les auteurs éminents abondamment étudiés et le grand nombre de *minores* ou d'écrivains attendant leur redécouverte ne s'explique pas entièrement

31 Thérénty, Marie-Ève, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, n° 143, 2009, p. 109.

par la qualité des œuvres. La mise en parallèle d'auteurs connus et peu connus fait émerger un champ de réflexion plus vaste. Elle peut amener à des découvertes décisives qui mettent en avant l'importance de ces auteurs mineurs pour explorer l'évolution de la littérature fantastique et son traitement des cultures savantes et populaires. Cependant, quelques difficultés spécifiques aux analyses des productions littéraires des *minores* se répercutent sur le travail de recherche ; parmi les plus importantes, les informations biographiques (parfois même le nom de l'auteur) et sources secondaires absentes ou peu nombreuses, ainsi que les démarches préliminaires pour accéder à leurs écrits.

Certains cas particuliers dans le corpus méritent une précision. En ce qui concerne le respect de l'empan chronologique, il est nécessaire de souligner que les bornes sont indicatives et reflètent des tendances, ce pour quoi il faut également prendre en compte les œuvres fantastiques nées du Second Empire d'un point de vue narratologique, esthétique et thématique. Charles Cros, qui publie « Un drame interastral » en 1872, a rédigé son conte à la fin du Second Empire et ne l'a pas publié immédiatement en raison de la guerre³². La chronologie des œuvres d'Odilon Redon est extrêmement délicate parce qu'il ne les a pas destinées à la publication : les textes sont rarement datés et les éditions critiques ne permettent pas non plus de déterminer avec précision les dates de composition de ses contes fantastiques. Par exemple, Alexandra Strauss affirme l'appartenance du conte « Une nuit de fièvre » au genre fantastique et, comme elle en reconnaît l'origine dans un voyage effectué par Redon, suggère que le conte fait partie des œuvres de jeunesse de l'auteur, soit qu'il a été rédigé au cours des années 1860³³.

Presque toutes les œuvres ont migré de la presse au volume. Lors des republications, les textes se métamorphosent souvent : on prendra en considération les évolutions qui influencent le fonctionnement du texte et du modèle du psychisme qu'il esquisse. Il faut également souligner deux particularités liées à la coprésence d'auteurs mineurs et d'auteurs majeurs dans le corpus : d'une part, un rapport particulier entre un auteur mineur et une plume célèbre peut émerger, comme c'est le cas de Jules de Châtillon, publiant son conte « La Jettatrice » dans *Le Constitutionnel* du 25 juillet au 2 août 1856, soit directement après la parution de « Paul d'Aspremont, conte » par Théophile Gautier (*Le Moniteur universel*, 25 juin-23 juillet 1856) mettant en scène la même croyance populaire. On pourra se demander dans quelle mesure l'œuvre de Gautier a stimulé la réflexion sur le psychisme à travers la croyance au mauvais œil chez Jules de Châtillon qui construira sa propre vision de l'intériorité à partir de l'enchevêtrement de cette croyance et d'éléments savants. D'autre part, l'inégalité des ressources qui demande des précautions méthodologiques particulières ; une abondante recherche sur les *majores* fait regretter l'absence

32 Voir Stableford, Brian, *The Plurality of Imaginary Worlds: the Evolution of the French roman scientifique*, Encino, Black Coat Press, 2016, p. 276.

33 Redon, Odilon, *Nouvelles et Contes fantastiques*, éd. Alexandra Strauss, Paris, RMN-Grand Palais, 2011, p. 8.

d'informations sur certains *minores*.

Gérard de Nerval tient une place particulière dans la recherche. Considéré par certains comme un auteur fantastique (la *Grande Anthologie du fantastique* éditée par Jacques Goimard et Roland Stragliati cite « La Pandora » ; Jean-Baptiste Baronian, dans son *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, fait également référence à Nerval ; en 1966 paraît une réédition chez Marabout, préfacée par Hubert Juin, portant le titre *Aurélia et autres contes fantastiques*), il est souvent écarté du corpus fantastique pour y être réintroduit à travers *Aurélia, ou le Rêve et la Vie*. *Aurélia* a sa place dans *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* par Pierre-Georges Castex, et Tzvetan Todorov déjà considérait ce récit comme fantastique – toutefois, son analyse a pu être contestée par Joëlle Tamine-Gardes selon qui « [l]’ambiguïté qui en ferait selon Todorov un récit fantastique n’est jamais entretenue, même s’il existe entre eux de troublantes coïncidences³⁴ ». La mise en scène de glissements entre le rêve et l’état de veille ne constitue pas un indice générique univoque : si « son rêve, placé dans un lointain rétrospectif, se confond avec une action vécue et prend souvent une tonalité plus fantastique qu’onirique³⁵ », avec *Aurélia*, « nous ne sommes pas dans le régime du fantastique³⁶ ». La présence de l’enchevêtrement du réel et du surnaturel, du brouillage des frontières entre le normal et le pathologique et d’autres thèmes et motifs fréquents dans la littérature fantastique (le double, l’amour pour une belle femme morte) ne doit pas effacer les particularités de cette œuvre qui, par son intertextualité (*Les Élixirs du diable* d’Hoffmann parmi d’autres), entretient un rapport singulier avec le fantastique. Nerval propose un témoignage utile aux sciences de la vie psychique, mais il revendique des modèles littéraires. La prise en considération de l’œuvre de Nerval illustre la valeur accordée au critère pragmatique dans l’élaboration du corpus, puisque *Aurélia* présente des singularités qui soulignent la diversité des expressions de l’espace du dedans³⁷.

Pour comprendre l’articulation des cultures populaires et savantes ainsi que leur réinvestissement et ses conséquences, on commencera par la définition des principales notions.

Le terme « populaire » désigne une manière spécifique de création et de réception : « Définir le *populaire* par les pratiques d’édition, de lecture et de diffusion qui l’entourent ne saurait être un cadre suffisant à sa compréhension : il va de soi que les fictions populaires [...] partagent aussi un

34 Tamine-Gardes Joëlle, « À propos du rêve dans *Aurélia* de Nerval », *L’Information Grammaticale*, n° 28, 1986. p. 28.

35 Steinmetz, Jean-Luc, « Les rêves dans *Aurélia* de Gérard de Nerval », *Littérature*, n° 158, 2010. Source numérique : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2010-2-page-105.htm>.

36 *Idem*.

37 Gwenhaël Ponnau souligne également que le statut de récit fantastique seul serait réducteur pour *Aurélia*. Cette œuvre dépasse à la fois le fantastique et le médical pour se transformer en une sorte d’odyssée spirituelle, quand bien même elle se construit sur une expérience vécue et des thèmes fantastiques traditionnels. Ponnau, Gwenhaël, *La Folie, op. cit.*, p. 192-198. On renvoie une fois de plus à l’ouvrage de Filip Kekus, récemment paru : *Nerval fantaisiste, op. cit.* On consultera aussi la préface de Jean-Nicolas Illouz pour la récente édition d’*Aurélia* dans les *Œuvres complètes* de Nerval chez Garnier.

certain nombre de codes, de méthodes d'écriture et de structures internes³⁸ ». La fiction populaire, publiée dans la presse où dialoguent les cultures, affirme « son goût de la surprise, de l'inouï, du merveilleux ou de l'extraordinaire³⁹ ». Les œuvres fantastiques se rapprochent de cette production par le partage du support et le rôle nouveau que jouent les ressorts et les traits caractéristiques de celle-ci. D'autres indices d'ordre stylistique ou narratif, tels le suspense, la répétition ou l'écriture épisodique peuvent signaler « l'appartenance à la catégorie du populaire ou du non-populaire [...] ne signifie rien d'autre qu'un certain contrat de lecture, qu'une certaine organisation des éléments constitutifs du texte⁴⁰ ».

La superstition est prise dans l'acception large de croyance au surnaturel et de système interprétatif créateur de causalités. Elle crée un monde cohérent dans lequel opèrent des puissances inconnues. Ce n'est pas un ensemble de pensées irrationnelles, mais une vision du monde qui construit du sens et met en jeu la psyché humaine. Les œuvres montrent la diversité de ses expressions et problématisent son voisinage avec des savoirs savants ou en émergence : en approfondissant les rapports mutuels entre les cultures, le fantastique intérieur les articule dans un cadre qui active leur capacité à penser ensemble le psychisme autrement.

Le folklore, terme forgé au XIX^e siècle, désigne à la fois une discipline et des usages. Il est défini par Marc Soriano comme « l'ensemble des manifestations artistiques de [la] paysannerie : danses, cérémonies, chansons et naturellement contes⁴¹ ». Certains contemporains vont jusqu'à se rendre sur le terrain pour collecter des traditions. « Le souci patrimonial de recueillir les chansons populaires, très sensible sous la monarchie de Juillet puis dans la mission pilotée par Ampère au début du Second Empire, traduit le sentiment mélancolique d'une perte : les cultures orales liées aux terroirs sont en voie d'extinction⁴² ». Le fantastique récupère des structures, des thèmes et des motifs, provenant des contes de dimension orale, pour les réinvestir et penser le psychisme avec un matériau perçu comme populaire. Certains écrivains se battent pour valoriser le folklore et, à travers leurs créations, légitimer des objets culturels dévalués⁴³. Au milieu du siècle, le folklore est redécouvert par les folkloristes et les artistes, et les recherches portent sur toutes les formes de la culture populaire (danse, costumes, croyances...). Au XIX^e siècle, le mythe désigne des fables païennes, la mythologie est la légende à laquelle on ne croit pas⁴⁴. La littérature fantastique ne récupère pas l'autorité du mythe, mais ses thèmes. Considéré comme l'antonyme de la raison, le

38 Cremona, Nicolas et al., « Introduction », in Cremona, Nicolas et al. (dirs.), *Fictions Populaires*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2011, p. 18. Italiques dans l'original.

39 *Ibid.*, p. 14.

40 *Ibid.*, p. 24.

41 Soriano, Marc, *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », [1968] 1977, p. 95.

42 Saminadayar-Perrin, Corinne, « Cultures orales et civilisation de l'imprimé au XIX^e siècle », *Autour de Vallès*, n° 44, 2014, p. 16.

43 Voir Thiesse, Anne-Marie. « Littérature et folklore », in Vaillant, Alain (dir.), *Écrire/Savoir : littérature et connaissances à l'époque moderne*, Saint-Étienne, Printer, coll. « Lieux littéraires », 1996, p. 247.

44 Voir Millet, Claude, *Le légendaire au XIX^e siècle. Poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, 1997, p. 5.

mythe fait pourtant partie des connaissances d'un public instruit. Il relève de la culture haute, et légitime le merveilleux⁴⁵. Les légendes sont liées à la croyance religieuse et, de par leur étymologie, à la culture écrite. Elles s'ancrent dans la fiction et dans le réel :

Elles ressortissent bien sûr à la fiction, puisque la légende est le fruit de la déformation populaire et poétique d'un événement profondément transformé par sa transmission d'âge en âge ; hagiographique ou étiologique, la légende met par ailleurs en œuvre, comme le mythe, du surnaturel. Mais la légende est aussi ancrée dans le référentiel en cela que, contrairement aux contes [...], l'énonciation de la légende s'enracine dans le réel. Dans le journal du moins, les auteurs insistent systématiquement, non pas sur la véracité, mais sur l' "authenticité" de la légende qu'ils rapportent, c'est-à-dire qu'ils insistent sur le fait que quelqu'un, un homme ou une femme du peuple, leur a effectivement raconté cette légende, à un moment et en un lieu bien identifiables, au sujet desquels les auteurs multiplient les effets de réel⁴⁶.

La permanence du légendaire, défini par Claude Millet comme un dispositif qui met en relation le mythe, l'histoire, la religion et la politique⁴⁷, caractérise la période. Il est présent soit en tant que pratique vivante notamment dans les campagnes françaises, soit en tant qu'objet de recherches folkloristiques, soit comme moyen d'expression transparaisant dans des domaines et disciplines divers (la littérature, les sciences médicales ou techniques...).

Au XIX^e siècle réémergent les questions concernant le mythe et sa relation au conte alors vu comme sa forme abâtardie. Genre en essor à partir de la fin du XVII^e siècle, le conte de fées se situe entre la culture populaire et la culture savante. Les œuvres de Perrault, de Mille Lhéritier ou de Mme d'Aulnoy exercent leur influence sur la production fantastique du Second Empire. Des liens étroits existent entre le conte de fées et la culture médiatique moderne : le conteur manifeste sa présence et s'adresse directement aux lecteurs pour « engager l'activité herméneutique du lecteur⁴⁸ ». Comme le support médiatique dont se servent les sciences du psychisme et les écrivains du fantastique, le conte est polyphonique et hybride. Sous le Second Empire, « les contes prolifèrent, les fées pullulent, les réflexions sur le légendaire et la féerie se multiplient⁴⁹ ». Ainsi, le légendaire se profile comme mode d'expression pertinent pendant une période pourtant marquée par l'esprit positiviste.

Les réécritures des cultures populaires invitent les contemporains à la réflexion sur eux-mêmes et expriment les préoccupations de l'époque. Elles prolongent les cultures populaires par le déplacement et le renouvellement de leurs éléments constitutifs, subvertis dans les œuvres fantastiques. Les angoisses suscitées par le progrès et les questionnements ontologiques qui en découlent actualisent les cultures populaires qui fonctionnent comme catalyseurs d'une expérience porteuse d'un enseignement sur le moi : « Avant l'invention des textes fantastiques, les récits de

45 On consultera Vaillant, Alain, « Le merveilleux en question(s) », *Romantisme*, n° 170, 2015, p. 6.

46 Anselmini, Julie, « Le merveilleux à l'épreuve du journal. L'exemple du *Mousquetaire* », in Mombert, Sarah, et Saminadayar-Perrin, Corinne (dirs.), *Un Mousquetaire du journalisme : Alexandre Dumas*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, coll. « Les cahiers de la MSHE Ledoux », 2019, p. 144.

47 Voir Millet, Claude, *Le légendaire au XIX^e siècle*, op. cit., p. 5.

48 Sermain, Jean-Paul, *Le Conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquères, coll. « L'esprit des lettres », 2005, p. 89.

49 Palacio, Jean de, *Les perversions du merveilleux. Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, Paris, Séguier, 1993, p. 14.

mythes mettaient en jeu, d'une manière qui nous semble irrationnelle, les savoirs et les croyances des premiers humains à propos de leur place dans le monde, du statut des phénomènes atmosphériques et de la mort⁵⁰ ». Les éléments populaires peuvent acquérir des significations qui s'ajoutent et modifient celles déjà présentes, de sorte que les cultures populaires et savantes ainsi que le fantastique psychologique se métamorphosent. Dans un nouveau contexte, les sciences du psychisme et les cultures populaires transfigurées induisent des connaissances originales et participent à la conceptualisation de l'intériorité. L'articulation de la littérature fantastique, des cultures savantes et des cultures populaires – trois domaines de savoirs avec leurs spécificités propres aux années 1850 et 1860 – se répercute sur la conception du fantastique comme répertoire de modèles pour représenter la vie psychique. Tout au long du siècle, le fantastique construit un laboratoire fictionnel où s'élaborent les sciences du psychisme alors en émergence. Il se situe entre l'archaïque, le moderne et la révolution des sciences humaines, sur une frontière offrant une réflexion originale sur le mystère, en questionnant les représentations dominantes portées par les différents discours.

Les découvertes et les inventions qui se succèdent en pleine révolution industrielle installent une situation paradoxale : à mesure que le savoir semble augmenter et la raison régner en maître, la zone d'ombre s'élargit. Le savoir ne rassure pas, il met à nu les abîmes intérieurs. Pendant cette période, les terrains du normal et du pathologique se renégocient ; ces catégories se brouillent et se superposent. Les écrivains du fantastique prennent acte des ambiguïtés et des enjeux de leur temps. Les dynamiques culturelles et techniques agissent sur les représentations du monde, et le fantastique remodèle cette influence : les textes réinvestissent ces dynamiques, proposant ainsi des manières de penser l'intériorité en interaction avec le monde et autrui. On montrera dans quelle mesure les sciences, quand elles sont confrontées à des éléments considérés comme « bas » ou au statut controversé, contribuent à créer de nouvelles manières de penser l'intériorité.

Les œuvres fantastiques reconfigurent les résultats des recherches aliénistes et un fonds commun culturel et littéraire pour penser la psyché humaine, les moyens de l'exprimer, et ses conséquences. Les sciences du psychisme comportent deux versants : à l'aspect médical, qui peut lui-même envisager certaines pathologies comme historiques, se joint l'approche anthropologique. Les textes fantastiques font fonctionner leurs éléments constitutifs dans un système nouveau. Ainsi, ils inventent leurs propres étiologies et causalités. Les discours dont ils se saisissent sont fragmentés, combinés de manière novatrice, changeant ainsi de statut et de signification. Les œuvres apparaissent comme des énigmes ; la lecture devient enquête. Chaque mise en regard est unique ; chaque écrivain invente ses propres engrenages. Les textes soulignent de ce fait que la voie vers l'exploration de l'intériorité réside dans la mise en perspective. Les textes fantastiques forment

50 Bozzetto, Roger, *Fantastique et Mythologies modernes*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, coll. « Regards sur le fantastique », 2007, p. 5.

une sorte de mythologie en anamorphose. Par son approche décloisonnée et dynamique, le fantastique psychologique esquisse et suggère ce que la recherche scientifique sur la psyché ne conçoit pas de la même manière. Il fait dialoguer les cultures savantes et populaires, ce qui appelle une interrogation sur ses compétences. La nature des modèles de la psyché laisse entrevoir leur pouvoir heuristique.

La littérature fantastique prend en compte les particularités de l'actualité scientifique et culturelle. Elle garde la trace des préoccupations du moment et des dynamiques de la société. Toutefois, elle se réapproprie ses emprunts : en introduisant des décalages discrets, elle est capable de lancer un défi aux sciences de la vie psychique. Les œuvres proposent un grand nombre de modèles alternatifs des mécanismes psychiques. La littérature fantastique gagne donc à être considérée comme lieu d'invention autant et plus que de recyclage.

Les textes fantastiques émergent comme un acte artistique en mesure de problématiser les angoisses identitaires des contemporains. Ils proposent des moyens d'exorciser ces angoisses, fondés sur un mode spécifique d'exercice de l'imaginaire. La littérature fantastique est proche de la littérature policière en train de se cristalliser ; le fantastique est une modalité essentielle du récit à énigmes, d'où les parallèles avec cette écriture qui s'enchevêtre aux faits divers criminels et au schéma de l'enquête. Dès lors, l'écrivain du fantastique manifeste un sens de l'observation et de la création de liens logiques. Les œuvres inventent des expressions novatrices des mécanismes intérieurs, d'une part en réinventant les liens entre les cultures savantes et populaires, et d'autre part en mettant l'accent sur l'évolution de la psyché humaine en fonction des rapports interpersonnels et des rencontres confrontant l'individu à autrui et à lui-même. La littérature fantastique conserve en quelque sorte des liens existant entre les pratiques et les discours savants et populaires sous le Second Empire, mais elle est aussi créatrice de liens nouveaux entre les cultures, ainsi qu'entre les individus et les enjeux de la réalité. Ainsi se manifeste la capacité de création de la littérature fantastique.

Le Second Empire voit l'essor de la presse légère, qui se gausse du ridicule de la société⁵¹. La boisson et la blague font partie des sociabilités journalistiques ; dans les années 1850 et 1860, la connivence journalistique se manifeste par le rire en plus des échanges à l'écrit et à l'oral⁵². Le journaliste est un « blagueur itinérant⁵³ » ; les écrivains du fantastique, qui sont souvent aussi des journalistes, côtoient et fréquentent les mêmes lieux de sociabilité. La tonalité comique apparaît déjà chez Edgar Allan Poe. Elle s'inspire de l'humour dans les romans gothiques, qui renvoie aux

51 Voir Charle, Christophe, *Le Siècle de la presse (1830-1939)*, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 2004, p. 106.

52 Voir Thérenty, Marie-Eve, « Les “boutiques d'esprit” : sociabilités journalistiques et production littéraire (1830-1870) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, *op. cit.*, p. 590.

53 *Ibid.*, p. 595.

cultures populaires⁵⁴. Poe réinvente les conventions de la littérature gothique, provoquant à la fois le rire et la désorientation des lecteurs⁵⁵. Deux volets du comique se dégagent : d'une part, il est lié à une désinvolture qui résonne avec les spécificités des sociabilités artistiques françaises de la seconde moitié du siècle. D'autre part, il renvoie à des angoisses qu'il s'évertue à exorciser. Les deux volets sont liés, mais ne se subsument pas parfaitement puisque les hantises ne peuvent être éloignées que partiellement. Ce qui persiste est une sorte de douleur comique⁵⁶ qui brouille les frontières entre la peur et le rire⁵⁷. À travers le comique, l'œuvre fantastique contribue à l'installation d'une ambiance singulière qui exclut les visions simplistes du monde. Elle révèle que l'une de ses compétences est de remettre en question les évidences : grâce au rire, le lecteur est invité à être attentif aux détails. En ce qui concerne les cultures savantes et populaires, cela revient à se demander comment elles parviennent à imaginer l'intériorité en remettant en question les classifications, pour envisager différemment les relations entre la santé et la maladie mentales. La coprésence du comique et du sérieux dans les textes fantastiques fonctionne comme une stratégie mettant en relief l'ambiguïté du réel. Le rire est exploité comme un « état psychique⁵⁸ ». C'est un mode de réflexion qui entre en résonance avec le support médiatique concernant l'humour dans le journal et le rire des sociabilités littéraires et journalistiques, ainsi qu'avec les recherches savantes. L'humour met en crise l'identité et semble appeler un regard renouvelé sur la définition de l'homme, que les textes fantastiques tentent d'encourager. En même temps cependant, il nourrit les représentations stéréotypées. Il apparaît dès lors comme un instrument paradoxal qui parvient à proposer simultanément plusieurs facettes de l'enjeu ontologique : « [L]e comique consiste à prendre sur ces réalités affreuses un point de vue amusé [...], c'est-à-dire qu'il amène le lecteur à mêler le sentiment d'horreur ou de dégoût ou de pitié à un plaisir, à un sourire⁵⁹ ». Ce n'est que par le rire du lecteur que ces facettes sont activées, et que non seulement l'identité du héros affiche son caractère problématique, mais aussi celle de l'écrivain : Edmond About, personnalité célèbre à son époque, se met dans la position d'un artiste mineur par la tonalité comique⁶⁰. Par le rire, la question

54 Sur l'humour en tant que vestige des gothic novels et indice de la présence des cultures populaires, on lira Fisher, Benjamin F., « Poe and the Gothic tradition », in Hayes, Kevin J. (éd.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge, University Press, 2002, p. 76.

55 Royot, Daniel, « Poe's humor », in *ibid.*, p. 68.

56 *Idem.*

57 Ce brouillage évoque également le carnaval, comme le rappelle Tony Magistrale (*Student Companion to Edgar Allan Poe*, Londres, Greenwood Press, coll. « Student companion to classic writers », 2001, p. 22).

58 Rozon, Gilbert, *Le Rire*, Toulouse, Milan, coll. « Les essentiels Milan », 1998, p. 4.

59 Sermain, Jean-Paul, « Dans quel sens les *Mille et une nuits* et les féeries classiques sont-elles “comiques” ? », *Féeries*, n° 5, 2008. Source numérique : <http://feeries.revues.org/593>. En mettant en évidence les liens entre le rire et les produits de l'imagination, Jean-Louis Cabanès constate que « le terrible n'est pas désamorçé par le comique, mais ces deux modes se confortent l'un l'autre ». Cabanès, Jean-Louis, « La fantaisie et le grotesque : éléments d'un double jeu », in Vaillant, Alain (dir.), *Esthétique du Rire*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Orbis litterarum », 2012. Source numérique : <https://books.openedition.org/pupo/2307>. Le récit fantastique d'About semble parvenir à « articuler les déformations, les hybridations, ou les grimaces bouffonnes à une part obscure de la psyché », *idem.*

60 « Un texte qui se déclare lui-même *mineur* est le plus souvent un texte ludique ; cette corrélation se montre relativement stable dans le temps ». Lliouville, Matthieu, « Textes mineurs, écritures ludiques : la littérature en

identitaire semble s'ouvrir et multiplier les pistes de réflexion sur l'évolution de l'état d'âme d'un individu par ses interactions avec autrui, et les conséquences sur la représentation de la relation de soi à soi. L'écrivain du fantastique transforme le monde en proposant une vision particulière de la psyché humaine. Il invente des moyens de défense contre l'angoisse identitaire, alimentée par la rapidité du progrès, parce que la littérature fantastique ouvre un espace de création.

Les œuvres fantastiques s'approprient les éléments issus des cultures savantes et populaires pour fonder leur potentiel épistémologique sur cette articulation. La mise en perspective et la réinvention de ces éléments hétérogènes thématisent les peurs des contemporains portant sur la mise en danger de l'identité et de la santé mentale par le progrès ou par d'autres évolutions de leur temps. Elle fonctionne comme affirmation du pouvoir créateur de la littérature fantastique. Le réel est métamorphosé par son regard : la création d'un univers cohérent, porté par des liens de causalité et des rapports entre les individus, peut être considérée comme l'affirmation d'une volonté de puissance, dans la mesure où cet univers reconfigure pertinemment les interrogations sur les processus psychiques de l'homme.

Sous le Second Empire, les sciences du psychisme et le fantastique psychologique sont deux approches possibles du monde intérieur. Ils procèdent tous les deux de l'intuition et de l'imagination, deux voies possibles vers la connaissance de la psyché humaine. Les sciences du psychisme et le fantastique évoluent ensemble et se construisent mutuellement au fil des années 1850 et 1860. Leur proximité témoigne de la consubstantialité de leurs préoccupations. D'une part, l'aliénisme encourage l'invention littéraire sans établir une rivalité entre médecins et écrivains ; d'autre part, le fantastique montre que la pensée scientifique seule ne parvient pas à percer le mystère de l'homme et du fonctionnement de sa psyché. Pour les écrivains, il s'agit de mobiliser le potentiel imaginaire de l'aliénisme, des technologies et des merveilles des sciences et de l'industrie. Les savants qui puisent dans les œuvres littéraires illustrent de manière exemplaire que les textes de fiction valident le discours aliéniste. Moreau de Tours par exemple n'hésite pas à se référer à des écrivains du fantastique comme Charles Nodier ou Théophile Gautier pour appuyer son argumentation.

La littérature fantastique ne s'adresse pas uniquement à la raison des lecteurs, et ne valorise pas seulement les résultats des sciences médicales et technologiques comme éléments porteurs de connaissances sur la psyché. Contrairement aux écrits scientifiques qui rendent invisible la matérialité de leur support, par exemple, et ne peuvent pas avoir recours à certains procédés porteurs de sens, elle travaille sur le réel avec un grand nombre d'outils qui lui sont spécifiques. Les œuvres fantastiques ne sont ni plus ni moins proches de la vérité sur l'espace du dedans ; elles

jeu », in Vaillant, Alain (dir.), *Esthétique du Rire*, op. cit. Italiques dans l'original.

constituent l'une des modalités de révélation du réel⁶¹. Selon Jean Le Guennec, « [c]e que raconte le récit fantastique, en effet, ce sont des terreurs ancestrales. Il reprend à son compte les créatures de la superstition ; mais il le fait à des fins bien différentes⁶² ». Dans les œuvres, il s'agit de valoriser et de tirer toutes les conséquences (psychologiques et aussi artistiques) de la coprésence des discours et des pratiques afin de les remodeler. Les œuvres trouvent leurs propres expressions des structures mentales, offrant « des éléments de réflexion, et non de confirmation, sur le psychisme⁶³ ». Elles ne sont pas soumises aux mêmes règles que les discours scientifiques. Cette liberté leur permet d'utiliser des procédés qui ne sont pas utilisés dans ces discours. La fiction fantastique fonctionne comme un outil littéraire qui a le pouvoir d'intervenir sur les représentations du monde moderne. Ainsi se profile l'importance de ne pas assigner un statut autre que celui de fiction aux productions fantastiques : ce ne sont pas des études médicales, mais des textes littéraires qui, *parce qu'ils* sont réceptifs aux implications psychologiques des évolutions de son temps, induisent des connaissances nouvelles sur les processus mentaux de l'homme.

La volonté de puissance de la littérature fantastique s'inscrit directement dans les œuvres. Celles-ci induisent de nombreuses formes de connaissances qui questionnent les conceptions dominantes, faisant émerger des nouvelles manières de penser l'homme moderne. Ainsi, elles façonnent un nouveau mode d'existence et élargissent les possibilités de compréhension de l'être humain, de ses angoisses et de ses besoins existentiels. Dès lors, les œuvres fantastiques s'avèrent être de véritables espaces d'essai où les écrivains majeurs et mineurs peuvent mettre à l'épreuve leurs théories et leurs modèles alternatifs. C'est un exercice littéraire et mental pour manipuler les conventions scientifiques et culturelles, ou pour remettre en question les catégorisations à travers lesquelles l'être humain appréhende les enjeux psychologiques et ontologiques de son temps. La littérature fantastique, diffusée à grande échelle et constituant un phénomène littéraire de grande ampleur, atteste de cette manière sa connaissance des débats scientifiques, des évolutions culturelles, et son observation attentive de la réalité. Sa capacité à agir sur le présent se fonde sur la suggestion d'une variété de paradigmes et de modèles différents de ceux utilisés dans les sciences de la vie psychique. Elle rend donc manifeste sa puissance suggestive par ces alternatives fictionnelles qui permettent d'investir à nouveaux frais les mécanismes psychiques de l'homme.

Sous le Second Empire, le fantastique psychologique élabore une expression artistique des dynamiques du monde intérieur. Les approches littéraires et médiatiques de la psyché humaine répondent au besoin de penser la modernité angoissante qui menace l'identité, ainsi que l'interconnexion de ces deux mondes, extérieur et intérieur. Ces approches donnent lieu au dialogue

61 Prince, Nathalie, *Le Fantastique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2008, p. 28.

62 Le Guennec, Jean, *États de l'Inconscient*, *op. cit.*, p. 287.

63 Bayard, Pierre, *Maupassant juste avant Freud*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 1994, p. 43.

des cultures savantes et populaires dans les textes fantastiques. L'organisation nouvelle des connaissances sur l'être humain et sur son intériorité a pour conséquence une relation toute particulière entre les trois domaines de savoirs. La littérature fantastique se profile en genre essentiellement hybride : recourant à des formes littéraires légitimes, elle récupère des thèmes et des figures issus des cultures populaires pour en faire le creuset d'une réflexion renouvelée sur les mécanismes psychiques. La permanence du folklore, des traditions populaires et des références aux Anciens crée une situation complexe où se manifeste la malléabilité des discours. Des pratiques et des croyances traditionnelles sont rationalisées, tandis que les discours savants montrent que leurs inspirations proviennent des cultures populaires. Les savoirs scientifiques et la littérature fantastique revendiquent leur spécificité mais se rapprochent par leurs préoccupations communes. La coprésence des cultures influence la manière dont les œuvres fantastiques se structurent et dont on peut comprendre leurs principes de fonctionnement.

Les écrivains du fantastique ne visent pas la reprise exacte des acquis scientifiques, mais s'intéressent au potentiel évocateur des différents savoirs. Ils réinventent des connaissances déjà manipulées en amont par l'écriture journalistique ou la vulgarisation. Les analyses littéraires ainsi que l'attention accordée aux dynamiques culturelles et scientifiques ont fait émerger de nombreuses interconnexions entre les cultures savantes et populaires dans le paysage culturel, scientifique et médiatique du Second Empire. Les deux cultures ne constituent pas deux entités hermétiques aux limites bien définies, mais évoluent ensemble, l'une puisant dans l'autre et vice versa. En les mettant en dialogue, la littérature fantastique prolonge et réinvente une réalité du XIX^e siècle tout en défiant les perspectives traditionnelles. Dans les œuvres, les éléments légendaires, folkloriques et scientifiques communiquent, de sorte que les cultures savantes et populaires se rapprochent et que des glissements s'opèrent. Les emprunts sont traités en accord avec les reclassements fictionnels. La coexistence des discours dans l'espace du périodique, le folklore qui devient un domaine scientifique, et l'intérêt des aliénistes pour les pathologies dont les tentatives d'appréhension mobilisent des figures enracinées dans le légendaire et dans les croyances populaires, renforcent la conscience des contemporains de l'enchevêtrement des deux cultures. Les théories esquissées par les œuvres prennent la forme d'un système conceptuel cohérent, fondé sur des paradigmes et des modèles interrogatifs. Ces paradigmes et ces modèles spécifiquement littéraires ne sont pas les mêmes que ceux utilisés par les discours scientifiques. L'inconscient, terme qui apparaît seulement vers 1869⁶⁴, est exploré à travers ses manifestations et ses conséquences problématiques, ainsi que par d'autres états d'âme et processus intérieurs. Les œuvres fantastiques s'interrogent sur les rapports entre la zone d'ombre de la conscience et sa capacité à apporter un éclairage sur l'espace du dedans. Il ne s'agit pas de dessiner des frontières arbitraires entre les cultures, mais de faire

64 Voir James, Tony, *Vies Secondes*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », [1995] 1997, p. 220.

signifier l'hétérogénéité des pratiques dans les textes. Il y a une continuité entre les superstitions, les contes, les légendes et l'univers intérieur, que les œuvres fantastiques mettent en valeur.

Les œuvres d'Edgar Allan Poe jouent le rôle de catalyseur dans la psychologisation de la littérature fantastique. Quand bien même cette transformation du fantastique ne fait pas de doute dans le monde de la recherche, les spécificités du Second Empire, articulées à la focalisation du fantastique sur les états altérés de la conscience et le fonctionnement des processus mentaux, méritaient une recherche approfondie et ciblée. La folie n'est pas absente dans les œuvres fantastiques de la première moitié du siècle. Mais c'est à partir de 1850 que l'enjeu de la psyché humaine passe sur le devant de la scène, et est abordé par un rapport nouveau entre les cultures savantes et populaires. Beaucoup de réalités mentales sont alors classées parmi les affections pathologiques. La folie permet d'interroger le rapport de l'être humain à la réalité, et pose la question de la tension entre l'individu et le collectif (la communicabilité, l'adhésion des esprits). Les codes de l'état altéré de la conscience ne sont pas les mêmes que ceux de la raison. La psyché construit toujours un univers cohérent ; elle crée sa propre réalité, d'où l'intérêt porté par les œuvres fantastiques aux prophéties auto-réalisatrices et au rapprochement du fonctionnement des mécanismes intérieurs et du travail d'un metteur en scène. Ainsi, les œuvres fantastiques sont aussi amenées à mettre en garde contre les habitudes de pensée et les idées reçues. Elles inventent des manières inédites de dire l'intériorité humaine tout en refusant la distinction manichéenne de la santé et de la maladie mentales par leur intérêt aux évolutions et aux glissements d'un état d'âme à l'autre.

Pour traquer les évolutions de la littérature fantastique pendant la période donnée, sa poétique a été considérée à travers les particularités du paysage culturel, médiatique, politique et social du Second Empire. Le fantastique psychologique accompagne et informe les évolutions de son temps ; ils interagissent, se renforcent et s'éclairent mutuellement. Une attention toute particulière a été accordée à la presse, car les premières publications paraissent souvent dans des supports médiatiques ; ce phénomène concerne aussi bien les écrivains mineurs que les *majores*. Par sa polyphonie, la presse prépare le fantastique à l'absorption de discours très divers, car elle réunit les pratiques anciennes et les nouveaux modes d'expression. Le journal a l'habitude de mobiliser des références lointaines pour parler de l'actualité, comme l'a montré Corinne Saminadayar-Perrin pour les formes de l'éloquence⁶⁵. Les périodiques conditionnent les représentations et constituent un laboratoire où la mise en dialogue des cultures participe à la construction d'une conception novatrice de la psyché humaine. Les enjeux de la modernité émergent à travers le support médiatique. Les œuvres fantastiques perpétuent des représentations traditionnelles et stéréotypées qui y existent néanmoins sous une forme moderne et médiatique. Toutefois, le recyclage introduit

65 Saminadayar-Perrin, Corinne, *Les discours du journal. Rhétorique et médias au XIX^e siècle (1836–1885)*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2007, p. 114.

toujours des décalages et des variations minuscules. Les traditions acquièrent ainsi une actualité certaine. À partir du Second Empire, le surnaturel n'est plus qu'une option ; ses manifestations se recourent avec les expressions nouvelles d'une conscience ébranlée. Les allusions au légendaire, au folklore ou aux mythes sont omniprésentes dans les œuvres fantastiques ; ces emprunts jouent le rôle de logique structurante. Dans l'intrigue, les figures issues de ces discours ne jouent pas toujours le rôle de personnages de fiction, mais agissent comme des outils de pensée. Les interactions entre les traditions populaires et la médecine aliéniste, entre la technologie et les mythes, obligent à repenser l'identité de l'homme moderne. Les œuvres fantastiques mettent donc en scène un sujet psychique dont la conduite et les émotions renvoient aux bouleversements qui caractérisent l'époque.

Les manifestations et les conséquences du réinvestissement ont montré que la littérature fantastique est consciente de son statut d'écriture de l'imaginaire, car les emprunts aux cultures savantes et populaires, ainsi qu'aux domaines de savoirs entre les deux cultures, fonctionnent comme des opérateurs littéraires. Dans un premier temps, un mouvement d'ouverture s'opère dans les œuvres fantastiques, dans la mesure où les emprunts sont réinventés et s'engagent dans des combinaisons foisonnantes. Ensuite, un mouvement de recentrage sur la psyché a lieu : une appréhension particulière de l'intériorité humaine émerge au fil de la lecture. Dès lors, il ne s'agit pas d'une juxtaposition artificielle des cultures, mais d'un ensemble rationnel et cohérent de références que l'on trouve dans les textes. Ainsi, ce travail a été amené à valoriser ce que le fantastique peut faire, à savoir suggérer des pistes de compréhension de l'être humain pour le redéfinir et pour proposer un nouveau regard sur sa place au monde. La littérature fantastique part d'un mystère ou d'une énigme ; ce trait propre à toute œuvre littéraire est néanmoins exploité d'une façon particulière dans les œuvres qui s'inspirent des enquêtes journalistiques et policières de leur temps. L'enquête est un schéma significatif, dans la mesure où elle met en dialogue les pratiques culturelles savantes et populaires, et donne un aperçu de la manière dont les œuvres fantastiques des années 1850 et 1860 peuvent être lues et comprises. L'enquête renvoie alors à la dimension métalittéraire de la littérature fantastique, qui est une enquête sur le psychisme et induit des connaissances sur l'être humain. La lecture du fantastique devient un acte psychologique qui prolonge la pensée de l'intériorité, proposée dans les œuvres.

Les approches particulières de la problématique, et les domaines de recherche que cette dernière met en dialogue, ont mobilisé des outils de travail spécifiques. L'étude des processus, des évolutions et des progressions a fait émerger l'apport de l'approche historique. La conjonction de celle-ci et de l'approche stylistique mettant en avant les caractéristiques d'une parole unique s'est révélée féconde. L'histoire culturelle, l'histoire des sciences et des techniques, et les relations entre la littérature et les sciences notamment ont montré comment et dans quelle mesure les œuvres

fantastiques réinventent et adaptent les réalités du Second Empire. Enfin, le décloisonnement soutient la vision de ce sujet de recherche afin de penser à nouveaux frais la composition des textes et leur inscription dans les cultures. La littérature fantastique est abordée en termes de fonction vis-à-vis des particularités de son temps.

Les choix méthodologiques visaient à obtenir une vue d'ensemble de la production fantastique du Second Empire, ainsi qu'une idée plus précise et nuancée de l'articulation des cultures. Ils concernent le corpus, l'approche des textes et la valorisation de connaissances associées à différentes sphères culturelles. Tout d'abord, la prise en compte d'écrivains mineurs et de textes très peu connus, qu'une recherche assidue a mis au jour, a considérablement enrichi ce travail. Par ailleurs, l'écrivain peut aborder la quête de sa place dans le monde littéraire. Le statut de mineur est parfois revendiqué par des auteurs qui ne le sont pas. Il ne s'agit donc pas d'une identité figée ; les effets de perspective ont été inclus dans la réflexion sur les *minores* afin de comprendre au cas par cas la place de l'écriture fantastique dans l'œuvre des écrivains, les échanges avec d'autres écritures, d'autres genres littéraires ou avec des enjeux alors d'actualité. Certaines personnalités politiques ou mêmes journalistiques et littéraires, qui ne sont pas célèbres pour leur production fantastique (que l'on songe à Lucien-Anatole Prévost-Paradol), soulèvent la question de la co-construction de la littérature fantastique et du support médiatique par exemple. Un métadiscours peut ainsi émerger : l'écrivain dans la position (réelle ou imaginée) de mineur réfléchit à sa place dans le monde des Lettres et les sociabilités journalistiques et littéraires. Le positionnement des écrivains les uns par rapport aux autres se joue au niveau de la transtextualité et des relations interhumaines. Cette attitude réflexive entre en résonance avec les interrogations ontologiques et épistémologiques, soulevées dans les textes fantastiques. Les passages métadiscursifs ne sont pas propres au fantastique psychologique, mais ils peuvent jouer un rôle particulier dans l'invention d'expressions novatrices de l'intériorité.

Les textes ont été abordés à travers des analyses de détail. Les micro-analyses ont fait connaître un grand nombre d'écrivains et de textes, et ont ainsi rendu possible l'élargissement du regard sur la problématique. Les raisonnements se sont toujours appuyés sur des exemples concrets, analysés sous un point de vue défini et circonscrit. Dès lors, la méthode et les outils qu'a fait intervenir ce travail ont abouti à une approche décloisonnée du fantastique intérieur, et ont contribué à esquisser une phénoménologie des processus mentaux et des relations de soi à soi, et entre le moi et le monde. Toutefois, plutôt que de dresser une liste de toutes les figures populaires et de tous les personnages mythiques et aspects légendaires qui entrent en résonance avec les théories scientifiques et les pratiques aliénistes, ce travail a privilégié la mise en évidence de la singularité de chaque œuvre, et de l'identification de tendances et d'évolutions tout au long du Second Empire. De cette manière, le renouvellement des concepts légendaires, folkloriques et scientifiques a été

souligné. Les reprises et les réinventions assurent la survie et confèrent de la pertinence aux figures populaires et aux savoirs puisés dans les sciences du psychisme et dans les domaines entre les deux cultures. Ce procédé transforme les œuvres fantastiques en espace d'invention d'approches inédites de l'identité humaine. Elles ne défendent pas une théorie scientifique contre une autre, mais prennent acte des débats en cours : les questions posées par les recherches en train de se faire n'imposent pas des limites à l'écriture fantastique, mais la stimulent.

Voilà pourquoi ce travail a insisté sur les implications du volet épistémologique de la littérature fantastique des années 1850 et 1860. Les représentations de l'intériorité font apparaître les cultures savantes et populaires comme des répertoires simultanément pertinents. La problématique centrée sur l'esquisse des mécanismes psychiques par la rencontre des trois domaines de savoirs prend aussi en compte les répercussions sur le fantastique et ses emprunts. Les éléments puisés dans les cultures sont modifiés lors de leur rencontre dans les textes. Ce qu'une figure comme le vampire ou le loup-garou peut apporter aux lecteurs d'une société qui chante le progrès ne se comprend que par la prise en considération des interactions entre les figures légendaires et populaires entre elles, et des amalgames de ces figures avec des enjeux relevant des sciences. Les éléments distinctifs des discours et des pratiques savants et populaires se combinent, de sorte que les créations hybrides qui voient le jour dans les œuvres apparaissent suggestives. Les thèmes et les figures traditionnels restent reconnaissables. Comme ils font preuve d'actualité et d'adaptabilité, ils deviennent des instruments pertinents pour penser les mécanismes mentaux de l'homme moderne. Les œuvres fantastiques questionnent de cette manière les représentations dominantes portées par les discours savants et populaires.

En raison de l'interconnexion des thèmes et des figures, ceux-ci se convoquent mutuellement, traversant le corpus. Leurs caractéristiques se recourent ; un élément en ravive un autre, et vice versa. Le traitement de ces éléments dans les textes évolue pendant le Second Empire, ce que l'analyse ciblée de plusieurs figures folkloriques et de concepts scientifiques a mis au jour. Le diable par exemple est rarement un personnage à part entière, réunissant un grand nombre de caractéristiques issues de ses représentations traditionnelles. À partir du milieu du siècle, la figure du diable est en déclin⁶⁶. Alors que l'on peut encore trouver l'exemple d'un diable fortement marqué par les discours populaires dans « Le Diable au corps » par Georges Niel, publié en 1854 dans *l'Abeille impériale*, celui apparaissant dans « Le Violon de Paganini », conte de Kuntz de Rouvère paru dans la *Revue méridionale* en 1861, n'est pas le même parce que les représentations des figures légendaires se diversifient. Le brouillage des frontières entre le protagoniste et le diable est plus marqué ; les oppositions entre eux paraissent s'atténuer de plus en plus au fil de l'intrigue. Au premier chapitre, ce travail montre que le musicien Paganini est diabolisé et même présenté

66 Voir notamment Muchembled, Robert, *Une Histoire du diable, XII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2000, p. 270.

comme la création du diable. L'évolution, qui se situerait donc au début des années 1860, concerne la manière dont les écrivains se saisissent de cette figure, et la façon dont leurs appréhensions du diable mènent à l'esquisse de modèles du psychisme : le Malin est un concept et un outil d'induction de connaissances sur l'être humain. La petite revue se profile donc comme espace d'expérimentation privilégié pour les écrivains du fantastique. Une évolution similaire en termes de transformation d'une figure associée aux représentations populaires s'observe de « Gertrude », conte publié en 1856 par Stenio dans *La Mode nouvelle*, à « L'horrible secret. Extrait des mémoires du docteur Sam Pétersfield » d'Ernest d'Hervilly. Ce dernier récit, paru pour la première fois en 1868, se sert du vampire comme motif omniprésent qui sous-tend la description de la dégradation de la santé mentale du protagoniste Joë Glass. Tandis que l'existence d'un personnage qui serait un vampire est du moins présentée comme une possibilité dans « Gertrude » (au cinquième chapitre, ce travail analyse comment la mère de Gertrude convainc la foule que le vampire est Ulrich Brumath, revenu des morts pour se venger parce que Gertrude ne voulait pas l'épouser). Toutefois, le conte fantastique juxtapose cette interprétation des faits et celle qui exclut l'intervention du vampire : Wilhelm Rist, autre prétendant refusé, pourrait s'être introduit chez Gertrude pour l'assassiner. Le crime passionnel et le surgissement de la figure populaire s'enchevêtrent, montrant comment le vampire peut être convoqué dans les relations interhumaines conflictuelles. Dans « L'horrible secret » toutefois, le vampire n'est pas un personnage distinct du héros. Il est présent par des allusions à ses caractéristiques qu'il partage non seulement avec Joë, mais aussi avec son neveu que le héros a tué. Comme le vampirisme transparaît également dans les scènes décrivant les conséquences du meurtre, le vampire relie les personnages du récit et les représentations du trouble intérieur. C'est un ensemble signifiant qui suggère des rapports de causalité permettant de comprendre l'état d'âme du meurtrier, sa conduite et l'évolution de la manière dont il envisage sa place au monde et le rapport à lui-même. La transformation des figures traditionnelles en outil de pensée progresse pendant le Second Empire, et prend de nombreuses formes pour devenir un outil de composition d'une fiction épistémologique.

Les romans, contes et nouvelles fantastiques sont passionnants en termes de reconfiguration des savoirs. Ce sujet de recherche peut amener à d'autres pistes de réflexion et à d'autres questions pour ouvrir le débat sur des enjeux importants qui méritent investigation. En ce qui concerne l'applicabilité des résultats à d'autres aires culturelles, il serait intéressant d'élargir la perspective pour adopter une approche comparatiste en raison de la circulation d'intellectuels européens et de la circulation de la fiction fantastique. En outre, la démonstration et les différents axes du développement de ce travail ont donné lieu à se pencher sur le fantastique de langue allemande et anglaise pour comprendre les spécificités des textes français des années 1850 et 1860. L'extension européenne des résultats de recherche paraît porteuse parce que le folklore en tant que discipline

scientifique gagne en importance en France, en Allemagne et en Angleterre ; on souhaite initier un travail qui fera jouer les corpus fantastiques et les cultures savantes et populaires, rattachés à ces trois aires géographiques. Le fantastique, littérature éminemment européenne, pourrait être abordé à travers les spécificités des réinvestissements et des réinventions des cultures savantes et populaires. Des orientations intéressantes peuvent être développées en poursuivant la recherche dans les archives pour trouver davantage de textes fantastiques, et préciser les échanges entre les emprunts aux cultures savantes et populaires. L'approfondissement des types d'interaction entre les supports, en ouvrant la perspective sur la production fantastique contemporaine, paraît aussi prometteur. Enfin, l'interrogation sur l'éventuelle émergence d'un fantastique freudien au XX^e siècle constitue également un prolongement possible. Les écrits fantastiques relaient-ils la pensée du célèbre psychanalyste, ou continuent-ils à proposer des théories et des modèles alternatifs du fonctionnement de la psyché ? Ce travail se veut donc le début d'un processus de recherche qui gagnerait à être complété.

La littérature fantastique offre des objets de recherche au croisement des approches et des méthodes ; le prolongement de la réflexion sur son fonctionnement et sur ses compétences propose maintes pistes aptes à lancer un champ de réflexion foisonnant.

La première partie de ce travail contextualise la littérature fantastique française du Second Empire. Les spécificités du paysage littéraire, culturel et scientifique de cette période sont analysées à travers l'interrogation sur l'évolution du fantastique vers un fantastique intérieur, l'articulation des bouleversements propres aux années 1850 et 1860 à l'écriture fantastique, et l'impact du support médiatique. D'abord, les interférences de la littérature fantastique, des cultures savantes et des cultures populaires sont au centre des interrogations. Le fantastique apparaît comme une fiction épistémologique mettant en scène des lieux et des détenteurs modernes du savoir, et problématise les formes et les manifestations du savoir sur l'intériorité humaine. Le terrain occupé par le fantastique mérite d'être investi à nouveaux frais : il ne se passe pas de fantômes et de diables, mais les utilise de manière originale. La cartographie des œuvres fantastiques doit être repensée en prenant en compte non seulement les plumes célèbres, mais aussi les écrivains mineurs. Les mutations dans la psychiatrie française influencent les œuvres fantastiques qui prennent acte de la spécialisation des sciences de la vie psychique et des vulgarisations. Les savoirs en construction permanente donnent à penser l'instabilité du quotidien à travers l'écroulement de repères structurants. Le nouveau fantastique psychologique, à la suite des traductions baudelairiennes d'Edgar Allan Poe, se profile. Dans ce fantastique psychologique, l'être humain émerge comme sujet psychique. Les modèles de la psyché, suggérés par le fantastique, ont partie liée avec le support de publication, avec lequel il entretient un rapport de co-construction. Le périodique

fonctionne comme système structurant des œuvres fantastiques qui en font un usage stratégique. La presse joue le rôle de laboratoire de nouvelles formes d'expression de l'esprit humain.

La deuxième partie est consacrée à l'enjeu de l'exploration de l'intériorité humaine par les écrivains du fantastique. La rencontre des pratiques et des discours savants et populaires fait du fantastique une écriture moderne qui suit l'actualité culturelle et scientifique tout en puisant dans un fonds de croyances superstitieuses. Le fantastique réinvestit ces emprunts : la figure du double est réinventée et le vampire se psychologise. Ainsi, le fantastique met en lumière les angoisses identitaires qui déroutent l'être humain. Le double se manifeste à plusieurs niveaux dans les textes, par exemple en tant que figure de style. Son imaginaire est repensé, et il est considéré par les écrivains du fantastique comme outil de compréhension du psychisme. Ainsi, le double devient une figure du renouvellement et s'ouvre aux amalgames avec d'autres figures populaires psychologisées, notamment le vampire. Celui-ci se manifeste en tant que présence dévoratrice. Le vampire est présent par ses attributs ou en tant que modèle d'un comportement humain déviant qui renvoie aux structures altérées de la psyché. Le vampire apparaît aussi dans des contextes inouïs, tels l'imaginaire botanique qui exprime comment une puissance surnoise s'enracine dans la vie du personnage et y fait ravage. Cette infiltration fait appel à des concepts médicaux complexes : la suggestion et l'hypnose renvoient aux cultures populaires tout en appartenant au discours aliéniste. L'infiltration met en cause la capacité de l'homme à se gouverner et fait émerger une zone obscure de la psyché pour laquelle les écrivains trouvent des paradigmes ou des expressions novateurs. Le mauvais œil ou la malédiction mobilisent la figure du vampire tout en renouant avec les théories médicales alors d'actualité. Ainsi émergent les angoisses identitaires de l'homme, que le fantastique explore en s'interrogeant sur les existences plurielles. L'homme devient un autre pour lui-même, ne se reconnaissant plus. Les inventions technologiques en sont aussi responsables : les machines brouillent la frontière entre l'animé et l'inanimé et pointent les conduites machinales (réflexes physiques et psychiques) de l'homme. Nonobstant, les existences plurielles permettent d'esquisser une identité nouvelle de l'individu en identifiant des éléments jouant le rôle de composantes identitaires. La psyché humaine est envisagée comme une entité puissante qui agit comme un metteur en scène.

La troisième partie approfondit la littérature fantastique comme lieu d'élaboration de modèles du psychisme humain. Les pouvoirs extraordinaires des processus mentaux transparaissent dans les œuvres sous la forme de savoirs à la fois étonnants et anxiogènes que possèdent les personnages. Leur exploration d'une question peut virer à l'excès. Obsédés et perturbés, les personnages contribuent à installer une ambiance onirique dans les textes. Le rêve, état supérieur de la conscience en même temps qu'il est proche de la folie, pose la question de la perception du monde, car la psyché est le prisme à travers lequel le réel est appréhendé par l'homme. Les

dispositifs (lunettes, glaces) et les phénomènes d'optique (anamorphoses, persistance rétinienne) associent la question épistémologique à la question ontologique. La littérature fantastique comme dispositif complexe à faire voir les mécanismes mentaux ouvre sur la question de ses compétences en matière de stimuler des réflexions, à travers le divertissement et la peur, sur l'identité humaine. Le schéma de l'enquête, omniprésent dans les textes, fait écho à des productions littéraires contemporaines en essor, notamment le roman policier et certaines écritures journalistiques (par exemple le fait divers criminel). Le crime et le mystère s'ancrent simultanément dans les recherches médicales, les croyances populaires, et les domaines entre les deux cultures. Le fantastique intérieur utilise ces sources hétérogènes dans le but de créer un mode d'appréhension cohérent de l'intériorité humaine. Les éléments issus des cultures savantes et populaires, et les caractéristiques de l'enquête, construisent conjointement des liens de causalité et des rapports logiques. Dès lors, une interrogation sur les pouvoirs de la littérature fantastique s'impose : les modèles alternatifs des processus psychiques se fondent sur la valorisation de liens de causalité et de relations interhumaines qui portent un univers cohérent. La littérature fantastique émerge comme un mode d'exercice de l'imaginaire apte à problématiser les angoisses existentielles, mais elle affirme aussi sa volonté de puissance. Les œuvres fantastiques sont de véritables espaces d'essai où les théories et les modèles sont mis à l'épreuve.

Ausführliche Zusammenfassung (gemäß des Cotutellevertrags)

Nach der ersten Erfolgswelle der fantastischen Literatur in Frankreich infolge des Erscheinens der Übersetzungen der Werke E.T.A. Hoffmanns von Adolphe Loève-Weimars bringt diese Gattung zahlreiche Texte hervor. Während des zweiten Kaiserreichs werden diese in der Presse oder in Buchform veröffentlicht. Ab Mitte des 19. Jahrhunderts geht dieser Aufschwung mit einer neuen Ausrichtung des Fantastischen einher, nämlich der „inneren“ oder „psychologischen“ Fantastik. Drei miteinander verknüpfte Phänomene liegen der Ausarbeitung von Modellen der menschlichen Psyche in den fantastischen Geschichten zugrunde: Das wachsende Interesse für Psychologie, die Vitalität der fantastischen Literatur sowie die Aufmerksamkeit, die der Folklore zukommt. Im 19. Jahrhundert fungiert die fantastische Literatur als Verbindungsstelle zwischen Mythologie, Volksglauben und Psychologie. Während des zweiten Kaiserreichs verändert sie sich. Der Dialog der drei Wissensbereiche (die Fantastik, Wissenschaftskulturen und Volkskulturen) und deren spezifische Ausprägungen in den 1850er und 1860er Jahren wirken sich auf das Fantastische als Repertoire an Modellen der Psyche aus. Das Fantastische konstruiert ein fiktives Laboratorium, in dem die aufkommende Psychologie als Wissenschaft Form annimmt und mit literarischen Mitteln erprobt wird. Es befindet sich in einer Schwellenposition zwischen den Kulturen und untersucht Mysterien auf originelle Art und Weise, indem es vorherrschende Ideen und Vorstellungen der unterschiedlichen Diskurse infrage stellt.

Der erste Teil dieser Dissertation kontextualisiert die fantastische Literatur in Frankreich während des zweiten Kaiserreichs. Die spezifischen literarischen, kulturellen und wissenschaftlichen Besonderheiten dieser Zeit werden durch die Hinterfragung der Entwicklung der psychologischen Ausprägung des Fantastischen, durch das Zusammenspiel der verschiedenartigen Umwälzungen in den 1850er und 1860er Jahren und der Fantastik, sowie durch den Einfluss der Presse herausgearbeitet. Zunächst stehen die Überschneidungen der fantastischen Literatur mit den Wissenschafts- und Volkskulturen im Zentrum. Das Fantastische nimmt die Form einer epistemologischen Fiktion an, indem es Orte des Wissens und moderne Wissensfiguren in Szene setzt und die Erscheinungsformen von Wissen über das menschliche Innenleben problematisiert. Dies ist der Grund, aus dem es das Fantastische neu zu betrachten gilt: Es verzichtet nicht auf Geister und Teufel, sondern benutzt diese Figuren auf innovative Art und Weise. Die fantastischen Werke müssen neu kartografiert werden, indem nicht nur berühmte, sondern auch weniger bekannte Schriftsteller in Betracht gezogen werden. Die Veränderungen innerhalb der französischen Psychiatrie beeinflussen die fantastischen Werke, die die Spezialisierung der Wissenschaften der

Psyche und deren Vulgarisierungen zur Kenntnis nimmt. Ständig neu hervorgebrachte Kenntnisse bringen Instabilität ins Leben der Zeitgenossen, das auch anderweitig vom Wegfall von strukturgebenden Orientierungspunkten gekennzeichnet ist. Die neue, psychologische Fantastik etabliert sich dank der von Baudelaire übersetzten Werke Edgar Allan Poes. In dieser Art von Fantastik ist der Mensch ein psychisches Wesen. Deren Modelle, skizziert in den fantastischen Geschichten, hängen mit der Publikation in der Presse zusammen. Diese ist an der Gestalt, welche die fantastischen Werke letztendlich annehmen, beteiligt. Umgekehrt spielt auch die Literaturgattung für das journalistische Schreiben eine Rolle. Zeitschriften und Zeitungen funktionieren wie ein formgebendes System, welches die Fantastik für ihre Zwecke strategisch einsetzt. Die Presse bringt daher neue Ausdrucksformen der menschlichen Psyche hervor.

Der zweite Teil befasst sich mit der Erkundung des Innenlebens. Das Aufeinandertreffen von gelehrten und populären Handlungen und Diskursen macht die Fantastik zu einer modernen Literatur, die im kulturellen und wissenschaftlichen Zeitgeschehen verankert ist und sich doch eines volkstümlichen Inventars, wie dem Aberglauben, bedient. Das Fantastische setzt diese Entlehnungen neu ein: Die Figur des Doppelgängers erfindet sich neu, und die des Vampirs wird psychologisiert. Somit zeigt das Fantastische die Ängste der Menschen auf, die ihre Identität unmittelbar betreffen. Der Doppelgänger taucht an unterschiedlichen Stellen und in unterschiedlichen Erscheinungsformen (etwa als Stilmittel) im Text auf. Er evoziert neue Themen und wird von den fantastischen Schriftstellern als Mittel zum Verständnis der Psyche eingesetzt. So wird der Doppelgänger neu erfunden und öffnet sich, um Verbindungen mit anderen psychologisierten, volkstümlichen Figuren einzugehen, zu denen auch der Vampir gehört. Dieser offenbart sich vor allem als etwas Verschlingendes. Er taucht nicht als identifizierbare Einzelfigur auf, sondern macht sich durch seine charakteristischen Merkmale oder als Muster menschlicher Verhaltensweisen, die von Normen abweichen und auf eine psychische Störung hindeuten, bemerkbar. Der Vampir kommt in innovativen Kontexten vor, wie etwa in Botanikmetaphern, die ausdrücken, wie sich eine hinterhältige Kraft im Leben einer Person verwurzelt und so sein Unwesen treibt. Dieses Eindringen in die Psyche hängt mit komplexen medizinischen Konzepten aus jener Zeit zusammen: Die Suggestion und die Hypnose beinhalten Aspekte aus der Volkskultur und gehören doch dem psychiatrischen Diskurs an. Die Infiltrierung stellt die Fähigkeit des Menschen, sich zu beherrschen und zu kontrollieren, infrage, und zeigt so einen unzugänglichen Bereich der Psyche auf, für den die Schriftsteller neue Paradigmen oder Ausdrucksweisen finden. Das böse Auge oder der Fluch beruhen ebenfalls auf dem Vampir zugehörigen Aspekten und bringen damals aktuelle medizinische Theorien ins Spiel. So werden die Identitätsängste des Menschen hervorgehoben, die das Fantastische erkundet, indem es sich für multiple Existenzen interessiert. Der Mensch wird sich selbst fremd und erkennt sich nicht wieder. Die technischen

Erfindungen sind an diesem Gefühl beteiligt: Maschinen lassen die Grenze zwischen Person und Objekt verschwimmen, und zeigen roboterhaftes Verhalten (psychische und körperliche Reflexe) auf. Nichtsdestotrotz erlauben es die multiplen Existenzen, die menschliche Identität durch das Herausarbeiten von identitären Komponenten zu überdenken. Die menschliche Psyche wird als machtvolle Instanz dargestellt, die sich ähnlich wie ein Theaterregisseur verhält.

Schließlich vertieft der dritte Teil das Potenzial der Fantastik, Modelle der menschlichen Psyche auszuarbeiten. Die einzigartigen Fähigkeiten mentaler Prozesse werden in den Werken durch erstaunliche, und gleichzeitig auch beängstigende Kenntnisse, welche die Figuren besitzen, betont. Diese Fähigkeiten können zu pathologischen Exzessen führen. Besessen und verstört, tragen die Figuren zu einer traumähnlichen Atmosphäre in der Handlung bei. Der Traum, oberster Zustand des Bewusstseins und doch dem Irrsinn ähnlich, wirft die Frage der Wahrnehmung der Welt auf, denn nur durch die Psyche kann die Realität vom Menschen aufgenommen und verarbeitet werden. Optische Geräte und Vorrichtungen (Brillen, Spiegel) und Phänomene (Anamorphosen, Nachbildwirkungen) verbinden epistemologische und ontologische Fragen. Die Fantastik kann als vielseitiges Instrument, welches psychologische Mechanismen sichtbar macht, betrachtet werden, und lässt ihre Kompetenzen hinsichtlich der angedeuteten Überlegungen zur menschlichen Identität mittels der Koprpresenz des Vergnügens und der Angst durchblicken. Das Untersuchungsschema, das in den fantastischen Texten allgegenwärtig ist, steht in Verbindung mit zeitgenössischen literarischen Produktionen, die sich besonderer Beliebtheit erfreuten, wie etwa dem Kriminalroman und gewissen journalistischen Texten (zum Beispiel das Verbrechen unter der Rubrik „Vermischtes“). Das Verbrechen und das Rätsel sind sowohl an wissenschaftliche Forschungen, an den volkstümlichen Glauben, als auch an Bereiche zwischen den Kulturen gekoppelt. Die Fantastik psychologischer Ausprägung benutzt diese ungleichen Inspirationsquellen, um ein kohärentes System aufzubauen, innerhalb dessen die Psyche unter Zuhilfenahme literatureigener Mittel dargestellt werden kann. Die aus gelehrten und volkstümlichen Kulturen stammenden Elemente konstruieren zusammen mit dem Untersuchungsschema kausale Zusammenhänge und logische Verbindungen. Zwischenmenschliche Beziehungen, die durch diese Verbindungen entstehen und mentale Prozesse zutage bringen, verweisen auf Geselligkeiten und Zusammenkünfte von Individuen, die sich oftmals durch das Lachen auszeichnen. Das Komische in der Fantastik versteht das Lachen als mentales Phänomen, um sich mit der Entwicklung und deren Konsequenzen der Art und Weise, wie der Mensch sich selbst und seinen Platz in der Welt sieht, zu befassen. Somit kristallisieren sich die Stärken der fantastischen Literatur des zweiten Kaiserreichs hinsichtlich der Erarbeitung von Modellen mentaler Prozesse heraus: Die Werke funktionieren wie literarische und mentale Ausdrucksformen, welche ihre Kenntnisse der volkstümlichen und wissenschaftlichen Diskurse in eine Wirkungsform auf die Realität verwandeln.