

GIOVANNA BELLATI

La chambre fantastique

Théophile Gautier et l'espace (u)topique d'une expérience extrême

L'expérience fantastique – irruption du mystère dans un cadre de vie quotidienne, contact entre deux dimensions inconciliables, mise en question de la capacité, chez l'homme, de maîtriser par la raison et par l'action l'univers qui l'entoure – reste généralement, dans l'œuvre de Théophile Gautier, une expérience lumineuse de contemplation plus ou moins durable et complète de la beauté et de l'idéal.

Cette prérogative n'empêche pas le fantastique gautiérien de se dérouler le plus souvent, comme de tradition, dans une ambiance nocturne où le protagoniste se trouve, de surcroît, dans une situation d'isolement, de séparation temporaire d'avec ses semblables. Ce cadre particulier, qui voit se déclencher et se développer l'aventure fantastique, est souvent la chambre dans laquelle le protagoniste se retire, le soir ou la nuit, et qui est destinée à devenir le théâtre d'une apparition surnaturelle. Toutes les 'mortes amoureuses' de Gautier¹ – Angéla, Omphale, Clarimonde, Hermonthis, Arria Marcella, Lavinia – prennent contact avec leur partenaire humain au cours de la nuit et, à l'exception d'Arria Marcella, toutes se révèlent à lui dans une chambre isolée. Encore plus particulièrement, toute la première phase de la production fantastique centrée autour du personnage-type de la morte amoureuse – *La Cafetière*, *Omphale*, *La Morte amoureuse*, *Le Pied de momie* – voit l'apparition se produire dans un même lieu et suivant un scénario qui se répète². La chambre semble donc se présenter comme un cadre idéal de l'expérience surnaturelle, un espace fantastique par excellence dans lequel certains *topoi* sont de rigueur. Ce stéréotype n'est pas une invention de Gautier, on le re-

¹ Nous nous servons de cette expression – qui est d'ailleurs devenue courante dans les études littéraires – pour indiquer le personnage d'une femme morte qui revient à la vie par amour; ce type et cette situation ont une importance centrale dans la production fantastique de Gautier.

² Tous ces contes ont été d'abord publiés en revue et ensuite réédités dans différents recueils. Nous donnons ici les indications relatives aux premières éditions (qui, cependant, ont parfois été remaniées successivement) : *La Cafetière*, «Le Cabinet de lecture», 4 mai 1831; *Omphale*, «Le Journal des gens du monde», 7 février 1834 ; *La Morte amoureuse*, «Chronique de Paris», 23-26 juin 1836 ; *Le Pied de momie*, «Le Musée des familles», septembre 1840. Quant aux autres nouvelles centrées autour du personnage de la morte amoureuse, *Arria Marcella* paraît dans la «Revue de Paris» du 1^{er} mars 1852, et *Spirite* dans «Le Moniteur universel» de novembre à décembre 1865. Nos citations seront tirées de l'édition de la «Bibliothèque de la Pléiade» des *Romans, contes et nouvelles*, éd. établie sous la dir. de P. Laubriet, Paris, Gallimard, 2002 (dorénavant RCN).

trouve surtout dans des textes qui ont été indiqués comme des sources de quelques-uns des contes susdits. Nous pensons néanmoins que Gautier réutilise cet espace emblématique le dotant de caractéristiques qui lui appartiennent *in proprio*.

La chambre hantée est le lieu d'apparitions de revenantes dans quelques nouvelles de Walter Scott et de Washington Irving qui ont probablement inspiré le jeune Gautier dans la composition de *La Cafetière* et, en partie, d'*Omphale*³. Le thème des objets qui s'animent et surtout celui de la vision d'une femme morte à une époque plus ou moins reculée par rapport au moment de la narration, sont les éléments qui permettent de parler d'emprunts de la part de Gautier. Dans les hypotextes les chambres hantées ont des caractères communs : elles sont toutes des chambres 'à l'antique', peu confortables, rarement ou jamais occupées ; l'atmosphère sinistre, ou du moins étrange, apparaît d'emblée comme propice à des aventures inquiétantes. Irving surtout, et en partie Scott, font une utilisation assez diffuse de la prolepse, dans le but évident de créer une attente par rapport à l'événement fantastique qui se prépare dans une telle ambiance :

On prétend qu'il y revient des esprits⁴.

Un vieux domestique [...] souhaite un bon repos à mon oncle, en haussant les épaules, et avec une singulière grimace qui [...] aurait pu donner quelque soupçon⁵.

En un mot, ce vilain appartement était bien de toute manière celui qu'un esprit, s'il y en avait un dans le château, aurait choisi pour sa demeure⁶.

³ Il s'agit surtout de *The Adventure of my Uncle* et de *The Bold Dragoon* de Washington Irving, et de *The Tapestryed Chamber* de Walter Scott, dont l'ancêtre commun a probablement été *Story of an Apparition*, publié dans le «Blackwood's Edinburgh Magazine», t. III, avril-september 1818, pp. 705-707. Des traductions des deux premiers contes avaient été publiées en France dans les *Œuvres complètes de M. Washington Irving*, traduites par M. Lebègue d'Auteuil, Paris, Boulland, 1825 (*L'Aventure de mon oncle* et *L'Intrépide dragon* se trouvent dans le premier tome : *Contes d'un voyageur*, 1^{ère} partie, pp. 25-58 et 73-102) ; le troisième conte avait été traduit dans les *Œuvres complètes de Sir Walter Scott*, Paris, Gosselin, 1829 (nous avons pu consulter l'édition de 1833, dans laquelle *La Chambre tapissée* se trouve au t. 84^{ème}, pp. 285-306). Les rapports d'intertextualité entre ces œuvres et *La Cafetière* ont été reconnus par P. Whyte, *Deux emprunts de Gautier à Irving*, «Revue de littérature comparée», XXXVIII, 1964, 4, pp. 572-577. L'apparition d'une revenante est d'ailleurs au centre d'un autre texte de Washington Irving, *The Adventure of the German Student* (*L'Aventure de l'étudiant allemand*, dans les *Contes d'un voyageur*, cit., pp. 103-120), que Gautier a dû connaître au même titre que les autres ; un autre texte sur le même sujet, dont Gautier avait certainement eu connaissance, est la ballade de Goethe *Die Braut von Corinth* (*La Fiancée de Corinthe*). Le personnage de la morte amoureuse, sous des formes diverses, se crée au cours d'une tradition séculaire qui plonge ses racines dans les littératures anciennes ; voir, à ce propos : L. Cellier, *Mal-larmé et la morte qui parle*, Paris, PUF, 1959 et ici, dans «Griseldaonline», l'article de T. Braccini : [Amori estremi: Filinnio e le "morte innamorata"](#).

⁴ W. Irving, *L'Intrépide dragon*, cit., p. 87.

⁵ Id., *L'Aventure de mon oncle*, *ibid.*, p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 37. Dans un autre texte du même recueil, *L'Aventure du portrait mystérieux*, la chambre dans laquelle le protagoniste doit passer la nuit est explicitement reconnue comme espace emblématique de la vision surnaturelle ; non seulement sa description contient tous les clichés de la chambre hantée, mais elle est formellement appelée «la chambre aux spectres», «la chambre aux revenants», «la chambre aux esprits», et elle est indiquée comme le lieu idéal d'apparitions de fantômes : «L'appartement [...] avait

Il y avait quelque chose de sombre dans les tentures de tapisserie qui entouraient la petite chambre ; [...]. La toilette et le miroir [...] et les centaines de différentes boîtes [...] avaient un aspect à la fois antique et lugubre⁷.

Le rituel des apparitions calque lui aussi un même modèle : dans *La Chambre tapissée* c'est un frôlement de robe et un bruit de talons qui annoncent la présence surnaturelle, dans *L'Aventure de mon oncle* c'est également un bruit de pas, et dans *L'Intrépide dragon* le protagoniste entend tout d'abord de la musique de l'extérieur de la pièce. Ce sont donc des sensations auditives qui précèdent l'apparition ou la vision fantastique ; l'inquiétude suscitée par les sons et les bruits sert de prélude à la perception visuelle, qui, elle aussi, a souvent lieu par degrés : les fantômes de *L'Aventure de mon oncle* et de *La Chambre tapissée* sont aperçus d'abord de dos, ensuite ils se tournent et montrent leur figure. Dans ces textes qui sont essentiellement des contes d'épouvante, l'auteur met en œuvre une série de procédés pour ménager ses effets et ralentir la révélation suprême qui est censée déclencher la terreur chez le protagoniste du récit et chez le lecteur. La vision horrible est le clou dans ce genre de narration et elle n'est suivie d'aucun développement de l'histoire : dans *La Chambre tapissée* le narrateur s'évanouit, dans *L'Aventure de mon oncle* le spectre sort de la chambre comme il y était entré, et dans *L'Intrépide dragon* la tentative du protagoniste de participer à la danse cause la disparition de la vision fantastique.

Si l'apparition – qui n'est d'ailleurs pas celle d'une amoureuse – semble donc fonctionner comme une fin en soi dans ces textes, elle n'est jamais qu'un point de départ dans le fantastique de Gautier, où elle est suivie d'une histoire qui se déroule selon un certain nombre de variantes, mais qui est toujours axée sur la rencontre et la passion pour la séductrice défunte. Suivant la tonalité générale de la nouvelle et le type féminin évoqué, le récit peut se développer autour d'un amour romantique (*La Cafetière*) ou démoniaque (*La Morte amoureuse*), grivois (*Omphale*) ou burlesque (*Le Pied de momie*) jusqu'à la sublimation de *Spirite*, mais ce qu'il importe de voir, c'est le genre de rapport complètement différent qui s'instaure avec l'au-delà. Dans les contes d'Irving et de Scott, malgré le contact momentané entre le réel et le surnaturel, il est évident que les deux dimensions restent séparées l'une de l'autre et qu'aucune relation n'est possible entre l'homme et l'ultra-monde : cette impossibilité est particulièrement évidente dans *L'Intrépide dragon*, où la tentative du protagoniste de se mêler à la danse fantastique a comme conséquence la disparition de la vision et le retour immédiat à la réalité.

Dans les nouvelles de Gautier, au contraire, l'osmose entre les deux mondes est toujours possible, et le point de force du récit se déplace de l'apparition spectrale à la rela-

toutes les qualités requises dans une chambre de spectres» (*Contes d'un voyageur*, cit., p. 131). Paradoxalement, cette hyper-connotation ne débouchera pas dans une véritable expérience fantastique, et la «chambre aux revenants» se révélera simplement le cadre d'une méchante plaisanterie dont le protagoniste est la victime, dans une sorte de renversement burlesque de la terreur fantastique.

⁷ W. Scott, *La Chambre tapissée*, cit., p. 293.

tion qui s'établit entre le protagoniste et la revenante. Le monde surnaturel est ouvert à l'homme, non seulement, mais c'est dans cette relation, plus ou moins prolongée dans le temps, que le protagoniste connaît un bonheur autrement impossible, et que détruit le retour à la réalité⁸. Le fantastique des archétypes (on peut penser aux auteurs cités, mais aussi à Hoffmann) est essentiellement terrifiant et montre l'au-delà comme totalement incompatible et déstabilisant pour l'être humain : dans ce genre de fantastique, c'est le retour à la réalité qui restaure l'équilibre et fait fonction d'élément sécurisant pour le protagoniste et le lecteur. Dans l'ensemble, ces textes reflètent une vision du monde encore liée à des schémas classiques, où l'ici et l'ailleurs – au sens métaphysique – restent dépourvus de toute forme de perméabilité⁹. Si une fêlure se produit entre les deux mondes, elle est présentée comme une sorte d'erreur de la nature, de dérèglement d'un mécanisme qui ouvre un scénario dans lequel l'homme ne peut être que spectateur, car il ne lui appartient pas de jouer un rôle actif dans une dimension qui n'est pas la sienne. Dans cette perspective, le Bien est habituellement du côté de l'humain, du naturel, du rationnel ; si une émanation de l'autre monde a lieu, elle est généralement malfaisante et ne peut que nuire au destinataire : le surnaturel s'identifie donc au Mal et sa disparition seule – donc le rétablissement de la séparation entre les deux dimensions – ramène un état des choses rassurant pour l'homme. Le traitement dans le mode burlesque – comme dans *L'Intrépide dragon* – apparaît comme une sorte d'exorcisation du mal et de la peur, mais ne présente pas l'autre monde d'une manière substantiellement différente.

Le fantastique de Gautier renverse le rapport classique – ici = 'bien' ; ailleurs = 'mal' – annulant en même temps l'extranéité de l'homme à l'au-delà. L'inquiétude ou la peur, quand elles existent, ne sont qu'une première réaction superficielle à la manifestation de l'ultra-monde, destinée à disparaître naturellement dès que l'élus se décide à répondre à l'appel de l'univers nouveau qui lui ouvre ses portes. L'interaction entre les deux mondes, ainsi que l'expérience de bonheur à laquelle le protagoniste accède, sont l'image d'une conception qui a radicalement changé : dans les récits gautiériens de la morte amoureuse, c'est l'interruption de l'expérience fantastique, avec le retour à la réalité, qui s'identifie au Mal, détruisant l'idéal qui se matérialisait et devenait réel dans l'autre dimension. Tous les héros de Gautier font l'expérience de ce retour dramatique à la réalité, sauf Malivert, qui est accueilli définitivement dans l'univers de l'idéal ; dans

⁸ Il faut cependant noter que le désespoir et la détresse qui s'emparent du protagoniste après le retour à la réalité dans des nouvelles comme *La Cafetière*, *La Morte amoureuse* ou *Arria Marcella* sont atténués dans des textes à tonalité plus ironique ou humoristique, tels *Omphale* ou *Le Pied de momie*. Nous ajouterons que ce retour à la réalité plus ou moins traumatisant est particulier aux nouvelles de la morte amoureuse, car dans d'autres récits fantastiques de Gautier – par exemple *Onuphrius*, *Le Chevalier double*, *Deux acteurs pour un rôle* – la présence surnaturelle reste maléfique, même si elle est souvent traitée dans la tonalité burlesque.

⁹ Dans le voyage aux Enfers des poèmes classiques, par exemple, les vivants ne peuvent avoir un contact réel avec les morts, qui ne sont que des ombres privées de toute consistance physique. Il n'en est pas ainsi dans le fantastique, où les femmes qui reviennent de l'au-delà sont douées d'un corps réel, qui revit matériellement, même si pour un laps de temps limité.

ce sens *Spirite* joue vraiment le rôle de texte conclusif d'un itinéraire, du moins en ce qui concerne le fantastique, qui reste d'ailleurs un genre pour lequel notre auteur montre le plus vif attachement.

* * *

La chambre est donc le lieu qui, dans la plupart des récits fantastiques de Gautier, voit l'accomplissement de l'expérience surnaturelle et de la contemplation de l'idéal. L'écrivain s'était déjà servi de ce cadre dans des textes précédents à ses débuts dans le fantastique : nous pensons, à titre d'exemple, à des poèmes recueillis dans les *Poésies* de 1830, *Veillée* et *La Tête de mort*¹⁰. Dans le premier le cadre est celui de la chambre gothique avec tout l'attirail de ses détails pittoresques – le vieux château, le craquement des boiseries, le pétilllement du feu, les portraits qui semblent vivants, la solitude au milieu de la nuit –, mais il s'agit en fait d'un espace indéfini – chambre, bibliothèque, cabinet d'études – capable de créer une forme de dépaysement favorable à la lecture nocturne de vieux livres de littérature médiévale. La chambre n'introduit pas à une expérience surnaturelle, cependant les textes évoqués appartiennent à un passé très ancien et à des genres caractérisés par le merveilleux («légendes de béats», «possédés du diable», «anciens preux») : les stéréotypes employés servent donc à accentuer la correspondance entre le décor et l'action, qui apparaît comme une espèce de voyage à rebours dans le temps.

Dans *La Tête de mort* une ambiance analogue, dans laquelle se retrouvent les mêmes détails de convention – nuit d'hiver, temps orageux, chambre antique et inhabitée, tapisserie qui tremble, portraits qui semblent s'animer – amène le motif de la jeune fille morte au sortir de l'adolescence, destiné à devenir le thème majeur de *La Cafetière* et d'œuvres plus célèbres comme *Giselle* et *Spirite* ; dans ce poème il se borne à susciter une méditation sur la mort et sur le *topos* littéraire de l'*Ubi sunt* à la manière de Villon.

La chambre antique est donc un espace que Gautier utilise dès ses premières expériences littéraires, et pour lequel il a pu s'inspirer des textes cités ainsi que d'Hoffmann : dans *Les Maîtres chanteurs* par exemple, un texte que Gautier cite dans son premier article sur l'écrivain allemand¹¹, le récit commence dans une chambre solitaire, dont les fenêtres sont ébranlées par des rafales de vent et dans laquelle un homme est absorbé dans la lecture d'un livre ancien ; dans le même conte, c'est également dans une chambre bouleversée par un vent de tempête, à minuit, qu'a lieu l'apparition démoniaque de Nisias.

¹⁰ Pour une édition récente des œuvres en vers de Gautier, on pourra consulter : Th. Gautier, *Œuvres poétiques complètes*, éd. établie par M. Brix, Paris, Bartillat, 2004 ; les poèmes cités se trouvent pp. 107-109.

¹¹ Cité par Ch. de Spoelberch de Lovenjoul dans *l'Histoire des œuvres de Théophile Gautier* (Paris, Charpentier, 1887, t. I^{er}, pp. 11-14) comme «la première page de prose de Théophile Gautier», écrite à la fin de 1830 et non publiée.

Gautier reprend donc très tôt cet espace fortement marqué qui apparaît comme un véritable *topos* romantique et qui avait servi assez souvent de cadre à des récits fantastiques. Dans les premières utilisations qu'il en fait, ce lieu n'est pas encore le cadre de l'aventure surnaturelle, toutefois il contient déjà quelques éléments récurrents qui seront parmi les plus suggestifs du fantastique gautiérien, notamment les représentations de la figure humaine – portrait ou tapisserie – qui renferment une parcelle d'existence destinée à remonter à la surface et à faire vivre l'objet, et la présence d'éléments naturels – feu, vent – qui dans certains récits auront la fonction d'ouvrir la voie au surnaturel.

Des poèmes mentionnés aux premiers contes de la morte amoureuse, la chambre garde les mêmes caractères mais change de statut, devenant tout à fait le cadre dans lequel a lieu une aventure fantastique. Certains détails en particulier, sans changer d'apparence, ne sont plus utilisés uniquement comme des clichés du genre, mais prennent un rôle actif dans l'action : nous pensons notamment, comme nous venons de le dire, à la présence des éléments naturels et à leur traitement dans le texte. Le feu dans la cheminée est une constante dans les œuvres que nous avons citées jusqu'ici, le vent qui souffle violemment à l'extérieur ou qui secoue les vitres est une autre présence fréquente ; mais il s'agit d'éléments qui font partie du décor, accentuant, sans plus, l'aspect pittoresque ou lugubre de la chambre. Dans les premiers textes fantastiques de Gautier, ces détails prennent une fonction et un sens nouveau ; dans *La Cafetière* le feu, qui tout d'abord n'accomplit que sa fonction naturelle de réchauffer et d'éclairer l'ambiance, devient singulièrement vif et révèle que les portraits sont vivants :

Tout à coup le feu prit un étrange degré d'activité ; une lueur blafarde illumina la chambre, et je vis clairement que ce que j'avais pris pour de vaines peintures était la réalité¹².

Dans *Omphale* c'est le vent qui ébranle les fenêtres et provoque la violente agitation de la tapisserie de laquelle la marquise va descendre :

Un furieux coup de vent fit battre les volets et ployer le vitrage de la fenêtre. [...] La tapisserie s'agita violemment, Omphale se détacha du mur et sauta légèrement sur le parquet¹³.

La chambre n'est donc plus une ambiance quelconque, caractérisée par son ancienneté ou son aspect sinistre, mais c'est un lieu qui est lui-même marqué par le fantastique et joue son rôle dans l'action. Le fantastique, d'ailleurs, ne se réduit pas à la simple apparition d'un fantôme, mais c'est une expérience complexe qui intéresse globalement la réalité et à laquelle tous les éléments, humains et non humains, participent activement.

¹² RCN, vol. I^{er}, p. 4.

¹³ *Ibid.*, p. 203.

Dans ces premiers textes surtout, les éléments naturels tels le feu et l'air semblent constituer une charnière entre la terre et l'ultra-monde : forces non humaines, et cependant doués d'une vie propre, ils font fonction de jointure entre les deux dimensions, et c'est le souffle mystérieux de leur vie qui se transmet aux objets et aux âmes des défunts pour les appeler dans la dimension de la réalité.

Si le jeune Gautier s'inspire donc de quelques sources reconnues auxquelles il puise des thèmes et un décor communs, il nous semble évident qu'il intègre ces éléments dans une conception qui révèle une richesse et une complexité incomparables par rapport à ses sources. S'il est correct de reconnaître dans le fantastique – ou du moins dans ses meilleurs exemples – une littérature de rupture¹⁴, qui dérange ou bouscule des idées reçues et une vision du monde positiviste, il faut admettre que Gautier est allé encore plus loin dans l'exploitation de ce genre, qui devient chez lui un moyen de représentation de son univers intérieur le plus intime, et dont les composantes diverses acquièrent pratiquement toujours une valeur symbolique.

Dans le symbolisme lié aux éléments naturels, le vent semble doué d'une force évocatrice particulière : le «furieux coup de vent» qui secoue les vitrages et annonce l'arrivée d'Omphale trouve son écho dans le «tourbillon de vent furieux» qui dans *La Morte amoureuse* défonce la fenêtre et emporte, avec la dernière feuille de rose, l'âme de Clarimonde ; dans *Le Pied de momie*, un texte qui joue sur des effets plus atténués, le protagoniste sent «un vent inconnu» lui souffler dans le dos au moment de l'apparition d'Hermonthis. Ingrédient presque incontournable de l'ambiance de la chambre romantique, où il reste cependant un simple élément du décor, le vent se charge d'une signification symbolique dans la chambre fantastique, devenant le signal du passage d'un état à un autre, de la métamorphose du réel, force naturelle qui emporte tout ce qui appartient au passé et au connu pour laisser la place au nouveau, à la vie 'autre'¹⁵.

¹⁴ C'est surtout R. Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, qui aime définir le fantastique comme scandale, déchirure, rupture d'un ordre établi.

¹⁵ On peut citer d'autres exemples, dans l'œuvre de Gautier, où le vent joue le rôle d'une présence vivante, ayant une influence sur le réel : «Le vent de la croisée ouverte avait éteint ma lampe, la dernière qui restât allumée dans le château. Ma pensée dégénérait en vague rêverie, et une espèce de sommeil commençait à me prendre» (*Mademoiselle de Maupin*, RCN, vol. I^{er}, p. 479) ; «Il y a quelques mois, un étranger est venu au château ; il faisait un terrible temps cette nuit-là : les tours tremblaient dans leur charpente, les girouettes piaulaient, le feu rampait dans la cheminée, et le vent frappait à la vitre comme un importun qui veut entrer» (*Le Chevalier double*, *ibid.*, p. 843). La chambre à coucher de Sigognac, dans *Le Capitaine Fracasse*, réunit aussi tous les clichés du genre, bien que ce roman n'ait rien d'un récit fantastique ; la pièce est néanmoins qualifiée de «fantastique», et dans sa description Gautier n'oublie aucun des détails de rigueur : «Si la chambre avait l'air d'une chambre à revenants pendant le jour, c'était encore bien pis le soir à la clarté douteuse de la lampe. La tapisserie prenait des tons livides, et le chasseur, sur un fond de verdure sombre, devenait, ainsi éclairé, un être presque réel. Il ressemblait, avec son arquebuse en joue, à un assassin guettant sa victime, et ses lèvres rouges ressortaient plus étrangement encore sur son visage pâle. On eût dit une bouche de vampire empourprée de sang. La lampe saisie par l'atmosphère humide grésillait et jetait des lueurs intermittentes, le vent poussait des soupirs d'orgue à travers les couloirs, et des bruits effrayants et singuliers se faisaient entendre dans les chambres désertes» (RCN, vol. II, pp. 656-657).

La fenêtre joue alors le rôle de frontière faible, de passage qui cède le plus facilement à l'attaque de l'ultra-monde. Le vent et la fenêtre, en tant que métaphoriques de l'intrusion du surnaturel dans la sphère du quotidien, sont l'un des exemples les plus clairs d'une réutilisation enrichie de valeurs symboliques, de clichés liés à l'espace de la chambre romantique. Dans cette expérience de communication entre deux dimensions normalement incompatibles, les forces naturelles – telles le feu, le vent, parfois la lumière – jouent assez couramment le rôle de mécanismes déclencheurs de l'aventure fantastique ; douées d'une énergie autonome qui revivifie les choses inertes, ou s'introduisant violemment dans la chambre, espace clos qui figure l'intimité profonde de l'homme, elles sont l'image d'une réalité familière qui montre tout à coup un visage nouveau, ouvrant le passage vers l'infini.

En dehors de ces aspects, dans lesquels on peut, en partie, encore discerner une influence hoffmannienne, le rituel des apparitions des mortes amoureuses est accompagné d'autres détails que leur récurrence signale comme des éléments pourvus d'une signification qui n'est pas uniquement extérieure. Nous pensons, à titre d'exemple, à l'image singulière des rideaux qui, s'ouvrant ou se refermant, accompagnent l'apparition féminine ou sa disparition. Il ne s'agit pas d'un cas isolé, mais d'une composante à laquelle Gautier donne de toute évidence un certain relief, puisqu'elle se répète cinq fois dans la première production fantastique de notre auteur. Nous trouvons ce détail, pour la première fois, dans *Omphale* :

J'entendis les anneaux des rideaux de mon lit glisser en criant sur leurs tringles, comme si l'on eût tiré précipitamment les courtines¹⁶.

Dans la scène qui suit la chambre s'anime peu à peu, jusqu'au «furieux coup de vent» qui agite la tapisserie et en fait descendre Omphale. Les rideaux sont aussi, dans cette nouvelle, l'un des objets-témoins¹⁷ qui 'prouvent' la réalité de l'expérience fantastique.

La Morte amoureuse est le texte qui exploite plus que tous les autres ce détail, qui devient aussi le plus caractéristique des apparitions de Clarimonde :

J'entendis ouvrir les rideaux de mon lit et glisser les anneaux sur les tringles avec un bruit éclatant ; je me soulevai brusquement sur le coude, et je vis une ombre de femme qui se tenait debout devant moi¹⁸.

¹⁶ RCN, vol. I^{er}, p. 203.

¹⁷ Nous entendons par cette expression tous ces éléments – il s'agit souvent de véritables objets – qui, placés à la fin de l'expérience fantastique, ou après le retour à la réalité du héros, ont la fonction de rendre inacceptable une explication purement rationnelle. Dans *Omphale* les rideaux ont aussi cette fonction : «En effet, les rideaux étaient ouverts ; moi qui croyais n'avoir fait qu'un rêve, je fus étonné, car j'étais sûr qu'on les avait fermés le soir» (RCN, vol. I^{er}, p. 205).

¹⁸ *Ibid.*, p. 542.

Cette première matérialisation de la courtisane est suivie d'une promesse de retour et puis de son départ : «La lampe s'éteignit, les rideaux se refermèrent et je ne vis plus rien»¹⁹. Suit la deuxième apparition, elle-même encadrée par l'image des rideaux qui s'ouvrent, image qui dans ce cas est le seul détail accompagnant l'apparition :

Les rideaux s'écartèrent, et je vis Clarimonde, non pas, comme la première fois, pâle dans son pâle suaire et les violettes de la mort sur les joues, mais gaie, leste et pimpante [...]»²⁰.

La cinquième utilisation de cette composante de l'apparition se trouve dans *Le Pied de momie* ; un pli des rideaux remue, ensuite : «Les rideaux s'entrouvrirent, et je vis s'avancer la figure la plus étrange qu'on puisse imaginer»²¹.

Il nous semble que cette image revient trop fréquemment pour qu'on puisse la considérer comme un simple détail anodin. Dans les nouvelles qui lui sont consacrées, la morte amoureuse se présente suivant essentiellement deux rituels différents : ou bien elle appartient déjà au milieu que le narrateur décrit, sans que celui-ci l'ait immédiatement aperçue (c'est le cas d'Angéla et d'Arria Marcella), ou bien elle apparaît dans l'encadrement de rideaux qui s'ouvrent²². Les deux formules sont assez différentes : dans la première le protagoniste n'assiste pas vraiment au moment de la matérialisation de la femme, qui est évoquée comme un personnage agissant dans un milieu qui lui appartient naturellement ; dans la deuxième typologie la venue de la morte amoureuse est bien une apparition, qui se produit subitement et a des caractéristiques plus marquées d'intrusion brutale dans la vie du protagoniste. Dans la description de la révélation subite de la morte amoureuse, au-delà d'une possible réutilisation de détails présents dans les hypotextes, on peut reconnaître des images du spectacle théâtral et de l'ambiance de la salle théâtrale, dans laquelle le lever du rideau marque le début de la communication entre les deux univers séparés du réel et de la fiction, alors que sa chute signale l'interruption de ce contact et le retour à la réalité²³.

Vingt-cinq ans plus tard, avec *Spirite*, la chambre est à nouveau le lieu de l'apparition d'une morte amoureuse, mais quelques différences importantes sont à remarquer par rapport aux récits précédents. Il ne s'agit plus de la chambre antique à l'atmosphère lugubre qui venait en droite ligne des romans ou des nouvelles gothiques,

¹⁹ *Ibid.*, p. 545.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 860.

²² Nous ne nous occupons pas de *Spirite* dans ce cas, où une véritable matérialisation ne se produit pas, et où on ne voit pas un contact réel et direct entre le protagoniste et la morte amoureuse.

²³ La scène de théâtre comme image de la séparation entre les deux mondes du réel et de l'imaginaire est évoquée aussi dans des comptes rendus de spectacles : «Lorsque la toile, en se levant, laisse les yeux des spectateurs pénétrer dans ce monde fantastique que sépare du monde réel cet étincelant cordon de feu qu'on appelle la rampe, nous sommes au burg de Heppenheff» (feuilleton de «La Presse» du 13 mars 1843, consacré aux *Burgraves* de Victor Hugo) ; «Des personnages si semblables aux spectateurs n'en sont pas suffisamment séparés par le cordon de feu de la rampe» (feuilleton de «La Presse» du 10 septembre 1844, compte rendu de *L'Héritière* d'Adolphe Simonis Empis). La scène de théâtre est encore présentée comme un espace presque fantastique dans le compte rendu de *Pamela Giraud* de Balzac, dans lequel Gautier affirme que «la lumière de la rampe dénature tout» et que la réalité la plus commune peut prendre l'aspect le plus étrange au théâtre (feuilleton de «La Presse» du 2 octobre 1843).

et qui était décrite de manière à susciter immédiatement l'idée de présences mystérieuses²⁴ : Gautier a pris ses distances de ces anciens clichés, ou du moins il ne les juge plus adaptés à son thème. L'espace dans lequel aura lieu l'expérience fantastique est une pièce moderne, qui se signale surtout pour le confort et l'intimité qu'elle offre à son propriétaire ; de vastes proportions, elle se caractérise par une élégance raffinée et discrète, des teintes sombres et chaudes, apparaissant d'emblée comme le lieu idéal de l'introspection et de la descente en soi-même.

Il ne s'agit pas non plus d'une simple chambre à coucher, mais d'une pièce qui «tenait le milieu entre le cabinet d'étude et l'atelier»²⁵ : *Spirite* se démarque nettement des récits fantastiques où le surnaturel est, d'une manière ou d'une autre, en relation avec le sommeil ou l'activité onirique²⁶. Seule parmi les mortes amoureuses de Gautier, Lavinia ne se matérialisera pas effectivement, mais elle manifestera sa présence de manière tout à fait abstraite, par l'écriture ; le récit dans le récit, dont on pourrait en quelque sorte rapprocher l'apparition féminine, devient, dans le cas de *Spirite*, une narration de second degré qui prend dans le texte même le titre de «Dictée de Spirite». Lavinia se distingue des autres mortes amoureuses en ce qu'elle n'établit pas un contact concret, physique, avec le héros : elle n'est jamais qu'un visage entrevu dans un miroir, une main qui suggère l'acte d'écrire ; même lors de son apparition plus réelle au Bois de Boulogne, elle reste intangible pour Malivert, et c'est la seule morte amoureuse pour laquelle les mots d'«ombre» et de «fantôme» soient employés²⁷.

L'atelier-cabinet d'étude est donc une ambiance plus fonctionnelle à une apparition qui reste tout à fait immatérielle et ne s'exprime que par l'écriture ou le contact de la pensée. Même les éléments de contour – pétilllement du feu, craquement des boiseries, battement de la pendule – ne jouent plus le rôle de déclencheurs du fantastique, mais n'ont que l'effet d'aiguiser la sensibilité nerveuse du protagoniste. C'est dans le cabinet-atelier, seul véritable théâtre, dans ce récit, de la manifestation de l'extra-monde, que *Spirite* se révélera à Malivert et qu'aura lieu la «dictée» par laquelle le protagoniste connaîtra les événements passés de la vie de Lavinia, dernière morte amoureuse de l'œuvre de Gautier.

* * *

En tant que cadre d'un événement surnaturel, la chambre fantastique est présente chez d'autres maîtres du genre ; on pense tout naturellement à Edgar Allan Poe et à des

²⁴ Nous pensons surtout à *La Cafetière* et à *Omphale*, car dans *La Morte amoureuse* et *Le Pied de momie* la description de la chambre est plus sommaire.

²⁵ RCN, vol. II, p. 1108.

²⁶ Même si l'aventure fantastique ne peut en aucune manière, bien entendu, se confondre avec le rêve, qui n'est pas, en soi, une expérience surnaturelle ou irrationnelle.

²⁷ «C'était bien l'apparition de la nuit, mais avec ce degré de réalité que doit prendre un fantôme en plein jour» (RCN, vol. II, p. 1152) ; «soudain Spirite apparut devant lui [...] et lui jeta au cou ses bras d'ombre» (*ibid.*, p. 1208) ; «je ne pensais pas que je ne suis plus une jeune fille, mais bien une âme, une ombre, une vapeur impalpable» (*ibid.*, p. 1204).

textes comme *Le Corbeau*, *La Chute de la maison Usher*, *Ligeia*²⁸. Partout l'espace est marqué par les *topoi* bien connus : ambiance nocturne, présence du vent, tapisseries ou rideaux oscillants, atmosphère lugubre qui annonce l'intrusion du surnaturel dans la réalité. Le conte le plus proche de la manière gautiérienne est celui de *Ligeia*, dans lequel une morte amoureuse retourne en vie pour prendre la place de la seconde épouse du protagoniste ; mais plutôt que d'ouvrir la voie au surnaturel, la chambre ou la maison fantastique, dans les contes de l'auteur américain, semblent avoir la fonction d'agir sur la personnalité du protagoniste, chez lequel elles accentuent les psychoses ou les états morbides, comme chez Roderick Usher :

Il était dominé par certaines impressions superstitieuses relatives au manoir qu'il habitait, et d'où il n'avait pas osé sortir depuis plusieurs années, — relatives à une influence dont il traduisait la force supposée en des termes trop ténébreux pour être rapportés ici, — une influence que quelques particularités dans la forme même et dans la matière du manoir héréditaire avaient, par l'usage de la souffrance, disait-il, imprimée sur son esprit, — un effet que le *physique* des murs gris, des tourelles et de l'étang noirâtre où se mirait tout le bâtiment, avait à la longue créé sur le *moral* de son existence²⁹.

La chambre fantastique est également l'ambiance d'un certain nombre de poèmes en prose qui forment le recueil d'Aloysius Bertrand *Gaspard de la nuit*³⁰, particulièrement de textes qui font partie de la section intitulée *La nuit et ses prestiges*. Nous pensons notamment à *La chambre gothique*, à *La Ronde sous la cloche* — où «une pluie mêlée d'éclairs et de tourbillons» fouette la fenêtre du poète —, à *Mon bisaïeul*, dans lequel on pourrait discerner une réminiscence des premiers contes de Gautier :

Les vénérables personnages de la tapisserie gothique, remuée par le vent, se saluèrent l'un l'autre, et mon bisaïeul entra dans la chambre, mon bisaïeul mort il y aura bientôt quatre-vingts ans !³¹

Les récits gautiériens de la morte amoureuse sont, par contre, des sources reconues de *Véra*³² d'Auguste Villiers de l'Isle-Adam, où la jeune épouse du protagoniste revit grâce à la conviction et à la volonté puissante de celui-ci, qui refuse de croire à sa mort ; le retour de Véra a lieu dans la chambre des époux, qui semble «joyeuse et douée de vie», et dans laquelle sa présence se manifeste par la revivification d'objets qui lui appartenaient :

²⁸ *The Raven* fut publié le 29 janvier 1845 dans le «New York Evening Mirror», *The Fall of the House of Usher* en septembre 1839 dans le «Burton's Gentleman's Magazine», *Ligeia* en septembre 1838 dans le «Baltimore American Museum». Ces contes furent connus en France surtout grâce aux traductions de Baudelaire, parues chez Michel Lévy : *Histoires extraordinaires* (1856), *Nouvelles Histoires extraordinaires* (1857), *Histoires grotesques et sérieuses* (1864).

²⁹ E. Allan Poe, *Œuvres en prose*, traduites par Ch. Baudelaire, Paris, Gallimard, 1951, p. 343.

³⁰ Le recueil d'Aloysius Bertrand fut publié, posthume, en 1842 (Angers-Paris, Pavie-Labitte).

³¹ A. Bertrand, *Gaspard de la nuit. Fantaisies à la manière de Callot et de Rembrandt*, Paris, La Colombe, 1962, p. 131.

³² Ce conte fut publié pour la première fois dans la «Semaine Parisienne» du 7 mai 1874, et fut ensuite recueilli dans les *Contes cruels*, Paris, Calmann-Lévy, 1883.

Bellati – La chambre fantastique

Les perles étaient encore tièdes et leur orient plus adouci, comme par la chaleur de sa chair. [...] Ce soir l'opale brillait comme si elle venait d'être quittée et comme si le magnétisme exquis de la belle morte le pénétrait encore. [...] la veilleuse sacrée s'était rallumée, dans le reliquaire ! [...] l'heure sonnait à cette pendule arrêtée depuis une année³³.

* * *

Dans l'ensemble des récits fantastiques de Gautier, les contes de la morte amoureuse constituent un véritable cycle rythmé par un rapport en évolution avec l'au-delà, et qui nous semble marqué – entre autres – par une présentation et une modalité d'écriture différentes concernant l'espace.

Dans *La Cafetière* et dans *Omphale* – premiers contes du cycle – la chambre est un espace inconnu du protagoniste, qui l'occupe en tant qu'hôte de passage ; elle est en quelque sorte la 'propriété' des revenants et l'homme y figure comme un intrus, qui cependant ne dérange pas la vie des esprits, à laquelle il participe sans difficulté et qui peut devenir pour lui une source de plaisir et même de bonheur. Dans *La Morte amoureuse* et *Le Pied de momie* – malgré quelques différences profondes qui ne permettent pas de trop rapprocher ces deux textes –, le traitement de l'espace présente des analogies intéressantes, car la chambre n'est plus un lieu de passage pour le protagoniste, mais c'est sa propre chambre à coucher. Le rapport qui voyait l'homme comme un étranger dans l'espace de l'apparition d'Angéla et d'Omphale s'inverse dans cette deuxième phase du cycle, dans laquelle l'"intrus" est plutôt l'être surnaturel, qui cherche un contact avec l'homme pour recouvrer un bien perdu³⁴. Selon Gautier, en effet, le besoin de communication entre l'homme et l'ultra-monde n'est pas à sens unique, mais il est absolument réciproque : la terre cherche le ciel, tout comme le ciel cherche la terre. Cette théorie est parfaitement illustrée dans son feuilleton sur le ballet de *La Péri*, dont il a conçu le livret :

La terre, symbolisée par Achmet, tend les bras vers le ciel, qui la regarde tendrement par les yeux d'azur de la Péri. En effet, si les mortels ont depuis les temps les plus reculés rêvé des unions divines, le ciel, dans l'immortel ennui de ses félicités, a souvent cherché des distractions sur la terre. [...] La matière se plaint de la pesanteur de ses chaînes, de la corruptibilité de ses formes, elle aspire à l'idéal, à l'infini, à l'éternel. L'esprit, au contraire, dans sa mélancolie abstraite, désire la sensation, l'émotion, la douleur même ; il s'ennuie de n'avoir point de corps, le besoin du sacrifice et de la passion le tourmente³⁵.

³³ A. Villiers de l'Isle-Adam, *Contes cruels*, Paris, Calmann-Lévy, 1893, p. 23. Il faudrait citer aussi *L'Intersigne*, également recueilli dans les *Contes cruels*, qui, tout en n'ayant pas de rapport avec le thème de la morte amoureuse, voit l'apparition surnaturelle se produire, une fois de plus, dans le cadre d'une chambre dotée de tous les éléments typiques de la chambre fantastique.

³⁴ Ce motif peut d'ailleurs être traité dans le mode sérieux ou humoristique, conformément à la tonalité générale du récit : Clarimonde cherche à revivre, Hermonthis à rentrer en possession de son pied.

³⁵ Feuilleton de «La Presse» du 25 juillet 1843.

Dans *Spirite* le rapport avec l'au-delà est analogue : c'est l'esprit qui s'efforce de créer un contact avec la terre, pour rétablir un lien que la vie lui avait nié. Si la situation générale est donc la même, c'est l'issue qui est radicalement différente, puisque *Spirite* est la seule nouvelle fantastique qui ne montre pas un retour à la réalité, mais qui se termine par un dénouement heureux – représenté, paradoxalement, par la mort du héros, qui lui permet de rejoindre définitivement le monde de l'idéal.

Arria Marcella, sous une certaine optique, constitue une exception dans le cycle, puisque c'est le seul texte dans lequel l'expérience fantastique ait lieu en plein air, au milieu de la vie mouvementée de l'ancienne Pompéi. Mais ce conte – véritable récit de l'amour rétrospectif – est, de ce point de vue, plus complexe que les autres, puisque l'apparition ne concerne pas uniquement l'héroïne du récit : c'est toute une civilisation, un idéal esthétique, une conception de l'existence qui reviennent à la vie dans cette nouvelle, dans laquelle le classicisme gautiérien à son apogée ne s'exprime pas seulement dans la mythification du monde ancien, mais aussi dans sa comparaison constante avec la contemporanéité, qui sort à chaque fois vaincue de ce combat intellectuel.

Le cycle de la morte amoureuse montre, scandée par un rapprochement graduel vis-à-vis de l'au-delà, une lente osmose entre l'ici et l'ailleurs, qui se manifeste dans la progression d'une rencontre fortuite à un contact recherché, déterminé aussi bien par la volonté du protagoniste humain que de sa partenaire surnaturelle. L'espace est une structure textuelle qui évolue parallèlement à cette progression profonde et consubstantielle au cycle de la morte amoureuse : de l'apparition fortuite (le protagoniste se trouve accidentellement dans un espace qui ne lui appartient pas), à l'apparition déterminée par une volonté surnaturelle (c'est l'ultra-monde qui vient chercher l'homme dans un lieu qui fait partie de son espace vital et qui est celui de la plus stricte intimité), jusqu'à l'accès définitif de l'homme à la dimension de la vie spirituelle, fusion totale avec l'au-delà qui clôt le cycle.

Espace topique où se déroule l'aventure bouleversante et inattendue qui constitue l'événement central du récit, la chambre fantastique devient l'espace désiré de la réalisation de l'utopie, dans lequel a lieu l'expérience suprême de la contemplation de l'idéal qui reste le vrai sens profond du fantastique de Gautier.

giovanna.bellati@unimore.it
(Università di Modena e Reggio Emilia)