

## LES "VISAGES" DU MOURIR DANS LES *RÉCITS FANTASTIQUES* DE GAUTIER

La figure-clé du fantastique est l'entre-deux, cet interstice qui sépare la norme de sa contrepartie. Dans ce type de littérature la séparation entre ce monde-ci et l'autre ne respecte pas la logique quotidienne et sans cesse on franchit la ligne au point qu'on finit par ne plus bien savoir si l'on est encore dans le monde des vivants ou sur les traces d'un monde de morts. Sa balance est donc la voie de l'incertitude, le lieu des probabilités égales. Le récit fantastique présente à la fois le mensonge possible et la possible vérité et fait de leur jeu réciproque son mobile. Les règnes de l'organique et de l'inorganique, si clairement préservés par des frontières, dans l'esprit de l'homme commun, entrent dans une relation perpétuellement réversible car le vivant peut revêtir les apparences de la mort et la mort, soudain, peut s'irriguer d'un sang vif. La vie et la mort, dans ce jeu d'échanges et de renversements, perdent leur cohérence, leur évidence et jusqu'à leur réalité. Domaine, par excellence, des limites et de la déraison la mort qui s'affiche, avec son étrange extériorité et cette "enveloppe-traison", semble avoir perdu, en s'objectivant, son intelligibilité. Ce corps, reflet de l'homme, capable encore de ressemblance et de similitude mais déjà en deça du modèle, espèce de copie et d'illusion, hantera l'esprit de Gautier: chez lui il deviendra suspect de recéler de la vie. On n'abolit donc pas l'ambiguïté car si, d'un côté, la mort présente certaines apparences d'un être vivant et organisé, que rien ne paraît distinguer extérieurement de l'individu humain, de l'autre elle relève du non-vivant. Cette vie d'outre-tombe se trouve donc à cheval sur deux mondes.

Certes, sous le registre de la mort, de nombreux textes de Gautier auraient pu trouver place dans cette étude mais nous avons restreint notre analyse aux *Récits Fantastiques* (1). De ce contexte on a exclu les "expériences-limites" de la mort comme le sommeil, l'évanouissement ou tout autre situation vécue qui recrée provisoirement de semblables équivoques. On s'intéressera, surtout, à la "matérialité" de la mort, soit, à l'étude des épisodes textuels où la mort est représentée, où elle se met en scène.

Mais si on prend le verbe "mourir" dans le sens de perdre la vie — cet acte de passage de vie à trépas — nous voyons que cette oeuvre de Gautier écarte le récit pathétique de l'agonie qui chez maints auteurs s'étale pour être contemplé et se donner en exemple. L'auteur n'emplît pas les pages de ces textes par la "figurabilité" de la mort, en nous proposant une représentation plus ou moins originale. La transmutation de la vie en mort, ce motif romanesque qui traverse toute l'histoire littéraire et envahit à peu

près tous les genres romanesques, épîtres, mémoires, romans, lettres, etc, semble, dans cette oeuvre de Gautier, surgir d'un arrière-fond de nuit parfois avec la violence d'un météore. On bien la victime expire derrière les rideaux - et le lecteur n'accompagne pas ses derniers soupirs - telle miss Alicia dans *Jettatura* ou bien, Gautier met en marche une machine infernale qui rend la mort vide d'images, caricaturale, en somme, par l'excès dans l'anéantissement. La mort, dans ces cas, lui permet des "grossissements scéniques", tout en lui offrant la possibilité de se débarrasser de ces heroïnes-obstacles, en les renvoyant là d'où elles ne devraient être jamais sorties. Sans stoïsme, ni heroïsme, voilà qu'Angéla dans *La Cafetière* et Arria Marcella sont happées par une indéchiffrable inexistance. Par un coup de théâtre, leur beaux corps se réduisent à des débris, à des vestiges informes, comme dans une vision apocalyptique. De la jeune femme si belle qu'Octavien a désirée il ne reste "qu'une pincée de cendres mêlée des quelques ossements calcinés (...) et que des restes informes"(2).

Dissoutes, vouées à l'inexistence, par manque de cadavre, ces heroïnes n'auront aucune chance de retrouver leur intégrité et de recommencer ainsi d'autres vies dans un éternel retour à travers les temps et les espaces. La mort reste ici la négation même du "mourir" car rien ne subsiste: ni visage, ni forme. Sans support physique, sans cadavre — ce simulacre antagoniste de la vie — on ne peut plus regarder en face la mort. Avec un banal cadavre "en chair et en os" on réussit à avoir une perception directe de la mort. Sans cadavre, il n'y a pas de mort et surtout pas de résurrection car la résurrection des morts sera celle des corps. Il semble, donc, que dans le fantastique, conçu par Gautier, si le corps est marqué par le sceau de la destruction terrifiante, s'il se dissout en une sorte de résidu monstrueux, manifestation du "dissemblable", il ne pourra désormais revenir à l'existence car il est le déni de la propre mort. Alors que s'il est, en quelque sorte, encore soutenu par le réel, s'il est l'expression du "semblable", quoique déjà donné comme marque de la différence, il se montrera rebelle à disparaître et on pourra le voir surgir "ailleurs", se lever de son cercueil et marcher. Le caractère fantastique repose, précisément, sur cette persistance à revenir, à se reconstruire. Nous ne nous attarderons donc pas à la particularité des façons de mourir, signalées plus haut.

Mais il arrive aussi que, parfois, la mort se laisse pressentir déjà dans la fragilité, puis dans la maladie des personnages. Chez miss Alicia la maladie du corps fait son chemin petit à petit jusqu'aux confins de la mort. Toutefois, le récit de cette mort, biologiquement reconnue, sera voilé, presque occulté des yeux du lecteur. De celle qui n'est plus, nous n'avons qu'une suite d'instantannées discontinus car c'est à partir des tâtonnements de Paul d'Aspremont que sera fait tout ce travail de reconnaissance de la mort de miss Alicia. Retranché derrière sa cécité et en retard sur l'événement tragique,

le personnage découvrira à travers une espèce de translucidité la mort de sa bien-aimée. Ce type de démarche vacillante impose ainsi l'économie du récit, le refus de toute théâtralité de la mort. Celle-ci s'exprimera, donc, avec peu de moyens. La mort, pour avoir été annoncée, n'en est pas moins mise à distance.

Au terme de cette sélection on sera ainsi amené à privilégier l'épisode de la mort de Clarimonde. Drapée dans les plis de son suaire, énigmatiquement morte et vivante elle sera l'enjeu et l'objet d'une quête du "je" narrateur. Remarquons, tout de suite, que Clarimonde morte fait retour, se réactualise en une enveloppe charnelle tant qu'elle possède un corps dans sa tombe - simulacre qu'exhibe la parenté et la confusion. Ce n'est que lors de l'acte de l'exorcisme pratiqué par l'abbé Sérapion sur son beau corps que le spectre de sa présence cesse d'être. Corrigeons-nous: Clarimonde reviendra, effectivement, une toute dernière fois mais pour annoncer à Romuald que rien ne sera plus désormais comme avant:

"Malheureux! malheureux! qu'as-tu fait? Pourquoi as-tu écouté ce prêtre imbécile? n'étais-tu pas heureux? et que t'avais-je fait, pour violer ma pauvre tombe et mettre à nu les misères de mon néant? Toute communication entre nos âmes et nos corps est rompue désormais. Adieu, tu me regretteras"(3).

La transgression ou le passage de l'au-delà vers ce monde-ci sera coupé car tout signe de "matérialisation" a disparu. On se trouve en présence de cette "mort irréversible" dont parle Schapira(4) et que nous avons écartée.

Il est connu que chez Gautier la femme est la figure dominante dans ce jeu avec la mort et dans *La Morte Amoureuse* c'est Clarimonde qui exprime le désir de vivre, par excellence, d'où le rôle vraiment central de la fameuse scène de résurrection. Clarimonde emploiera toute son énergie à maintenir son corps. Ainsi confessera-t-elle à Romuald:

"Que de peine mon âme, rentrée dans ce monde par la puissance de la volonté, a eue pour retrouver son corps et s'y réinstaller! Que d'efforts il m'a fallu faire avant de lever la dalle dont on m'avait couverte!"(5).

Dans sa volonté de revivre, elle n'hésitera pas à s'approprier vampiriquement du sang de son amour pour animer son corps d'une vie apparente. Tout converge, en elle, vers un fondamental instinct de conservation, une vitalité farouche de vivre. Avant le retour obligé à poussière, elle aura presque les teintes chaudes et vivaces de la femme idéale, la juste mesure de la vie et de l'amour. Car il faut, en effet, l'élan de l'amour pour que cela ait

lieu. Un rapport intense s'établira ainsi entre Eros et Thanatos, entre Volupté et Mort.

Si la femme est la figure centrale de l'acte du "mourir" chez Gautier, son rêve d'artiste le conduira à une surestimation du corps féminin et à mettre en valeur la beauté même de la mort que, pourtant, certains indices corporels paraissent nier. Car l'histoire du "mourir" dans cette nouvelle (comme dans bien d'autres) est finalement un jeu entre l'être et le paraître.

Mais la mort-illusion, au delà d'un corps, a besoin d'un encadrement, d'un décor et des objets qui visent à renfoncer l'effet général de cet état-limite. Ces différents aspects du récit ponctueront ainsi notre analyse du "mourir" dans cette nouvelle de Gautier.

Loin de se circonscrire au moment crucial de la belle scène de tension entre mort et vie, accomplie dans l'espace privé d'une chambre, la mort se laisse pressentir par delà ces frontières étanches. A l'arrière plan une expérience anticipée de la mort est en marche et oriente Romuald vers la direction qu'il devra prendre: le chemin du château où gît Clarimonde. De ce fait, l'épisode de la chevauchée fantastique à travers une forêt habitée de présences impalpables instaure déjà un climat préalable de suspicion mortelle et d'inquiétante étrangeté. On ne peut s'empêcher de pressentir la mort dans ces chevaux noirs, surgis d'on ne sait où, mais surtout dans l'insécurité enveloppante de cette forêt, parcourue par une nuit glaciale et opaque qui palpète d'une vie invisible et qui semble conspirer contre le héros. Une animation sournoise et irrationnelle saisit cet espace de solitude. De cette opacité sort, de temps en temps, une vie malveillante et d'un équilibre instable. Le cri guttural de l'écuyer, les piaulements des choucas hurlant à la mort, les jeux de lumière et d'ombre qui piquent l'horizon sortis des yeux phosphoriques des chats sauvages, peuplent ce cadre d'une vie fantomatique et écrasante d'angoisse. Cette "forêt-passage" indique les limites de l'autre monde et est perçue comme l'espace entre la vie et la mort et, de ce fait, vrai prélude au seuil de la mort qui sera bientôt franchi par Romuald. Il est d'ailleurs lourd de sens que la course folle s'interrompe soudain à l'entrée du château de Clarimonde. La ligne névralgique de ce seuil est symboliquement installée "sous une voûte qui ouvrait sa gueule sombre entre deux énormes tours"(6). Franchie cette porte, le personnage entre véritablement dans le royaume de la mort. Les images sont d'abord crépusculaires. Elles s'agitent avant de prendre forme. De cette agitation de l'ombre s'avance un vieillard vêtu de velours noir dont la noble tranquillité du geste et la litanie de la parole diront la certitude de la mort:

"Trop tard! fit-il en hochant la tête, trop tard! seigneur prêtre"(7).

Mais c'est le décor de la chambre ou, plutôt, certains objets de ce

décor, dont le regard du personnage s'approprie en premier lieu, qui, tout en lui révélant la mort, lui sont aussi nécessaires pour surmonter la peur insidieuse de la séduction et du mystère de la femme. Romuald se sert d'eux comme de détours défensifs pour s'esquiver au désir interdit de voir la charmante créature ensevelie - unique objet de fascination. Ils offrent, à son regard, un moment de pause et de répit pendant lequel l'esprit tend à se recomposer. La femme morte sera affrontée par détours, par paliers, par une suite d'instantanés et jamais globalement. Et, tout d'abord, le regard du héros s'abîme dans les objets rituels de l'art funéraire, à savoir: un "prie-Dieu", une "urne ciselée" dans laquelle "trepait une rose blanche fanée" et plus particulièrement dans cette "flamme bleuâtre" qui "jetait par toute la chambre un jour faible et douteux"<sup>(8)</sup>. Cet éclairage crépusculaire, en demi-teinte, participe de la création d'une atmosphère insolite et surtout il contribuera largement à façonner la métamorphose de Clarimonde, à dessiner le climat équivoque et fantastique de la scène de résurrection:

"Je ne sais si cela était une illusion ou un reflet de la lampe, mais on eût dit que le sang recommençait à circuler sous cette mate pâleur"<sup>(9)</sup>.

La lumière n'est pas seulement l'élément qui souligne ou dissout les objets et le corps de Clarimonde mais elle prépare également l'esprit aux transfigurations les plus surprenantes. Dans cette narration, somme toute avare de détails à l'endroit du décor, et qui joue constamment avec les registres de la mort et de la vie, les signes de la toilette carnavalesque que Clarimonde aurait portée la veille, prennent, eux-aussi, un aspect double en opposant le côté satanique au religieux. Contrairement à la tradition chrétienne de la "bonne mort", Clarimonde n'aura pas mis en ordre sa vie. La mort est arrivée à l'improviste, d'où le caractère désorganisé de la chambre et de ses toilettes. Les références au carnaval, à la fête, rendent palpables le caractère dérisoire de cette mort. Tous les deux jouent avec la confusion et l'illusion. Dans la fête carnavalesque, comme dans la mort de Clarimonde, les signes se renversent, le changement est la loi, la fin est un début, la mort un jeu. Dans les deux cas, on peut, en toute impunité, jouer avec la mort, pour rire, car elle est un leurre. Dans le bric-à-brac de l'entassement des vêtements dans la chambre de Clarimonde un "masque noir" se détache, venant renforcer l'incertitude et l'ambiguïté de la créature mais aussi du spectacle.

Il faudrait, enfin, pour achever cette vue du décor, évoquer l'atmosphère de la pièce. Si la mort est généralement associée à la puanteur, à un climat malsain, à la dégradation physiologique et s'accompagne très souvent de sentiments d'effroi ou même de répulsion, ici, au contraire, le héros-narrateur

ressent un climat de séduction et de charme. L'atmosphère est celle d'une chambre nuptiale:

"Cette chambre n'avait rien d'une chambre de mort. Au lieu de l'air fétide et cadavéreux que j'étais accoutumé à respirer en ces veilles funèbres, une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme, nageait doucement dans l'air attiédi"(10).

Intime, douillette, caressante, aux connotations sensuelles, la chambre de Clarimonde, relève d'une véritable mythologie du nid d'amour et non pas de la mort. Saturé par la sensualité de ce décor, Romuald finira par se sentir "ivre et fébril", c'est-à-dire, possédé par la volonté saturante d'un autre être. Entre l'air et le corps de la femme il y a une profonde complicité et une harmonieuse continuité. Comme il y en a entre le corps et le vêtement qui recouvre Clarimonde. Ayant pour fonction de gommer ou de dissoudre le corps mort, ici il apporte à l'oeil un message de vie et de grâce. Il forme un prolongement flou de l'épiderme grâce à sa blancheur et à sa finesse. Il est le voile qui doit enfouir le corps, mais pour être découvert donc rêvé et désiré:

"Elle était couverte d'un voile de lin d'une blancheur éblouissante, (...) et d'une telle finesse qu'il ne dérobaient en rien la forme charmante de son corps et permettait de suivre ces belles lignes onduleuses"(11).

Mais, c'est le corps de Clarimonde, plongé dans ce décor dont il régente l'atmosphère que témoigne l'intolérable ambiguïté du "mourir" dans cette nouvelle. Ainsi, rien n'est plus incertain que le statut de l'immobilité de la femme chez Gautier. La situation peut se renverser et s'altérer sous la menace de quelque pouvoir occulte. Une vitalité suspendue risque, à tout instant, de ranimer la femme et cela au moment le moins attendu. Or, c'est bien ce qu'on pressent derrière la diaphanéité des chairs de Clarimonde: celle-ci possède et ne possède pas les attributs majeurs de la mort. Cette difficulté de délimitation est fortement ressentie par Romuald lorsqu'il prétendra fixer les signes du motif névralgique du froid de la mort qui traverse l'épiderme de Clarimonde:

"Je touchai légèrement son bras; il était froid, mais pas plus froid pourtant que sa main le jour qu'elle avait effleuré la mienne sous le portail de l'église"(12).

Un étrange mixte, presque un camouflage transparaît dans ce corps

à la surface trompeuse. Tout semble glisser spontanément vers ce qui est et ce qui n'est pas dans une continuité équivoque. Tout est alors suspect car la mort s'unit par des affinités subtiles à la vie. Cela explique aussi la qualité du "rose", cette teinte évasive et ambigüe qui colore les lèvres de la femme morte et qui sous la pression d'un baiser de Romuald retrouveront leur palpitation vitale. De même, les chairs de Clarimonde, au lieu de la couleur violacée de la mort retrouveront, à un certain moment, les teintes vives du sang. On peut considérer, finalement, que l'image pertinente qui s'offre à nous n'est pas, celle d'une rigidité cadavérique mais d'un naturel fuyant qui se situe entre être et n'être pas.

Maria do Nascimento Oliveira  
Universidade do Porto

## NOTES

1. Notre analyse se limite ainsi au recueil des **Contes Fantastiques** de la collection Garnier-Flammarion, Paris 1981. Mais notre *corpus* de base sera la nouvelle **La Morte Amoureuse**, publiée dans cette même collection.

2. *Arria Marcella*, p. 270.

3. **La Morte Amoureuse**, p. 150.

4. M. C. Schapira, **Le regard de Narcisse**, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, éd. du CNRS, 1984, p. 75.

5. **La Morte Amoureuse**, p. 139.

6. *Ibid.* p. 131.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*, p.132.

9. *Ibid.*, p.134.

10. *Ibid.*, p.132.

11. *Ibid.*, pp.132-133.

12. *Ibid.*, p.134.