

UCLA

Paroles gelées

Title

Le discours fantastique de La Morte amoureuse

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9p34b4n1>

Journal

Paroles gelées, 7(1)

ISSN

1094-7264

Author

Maleuvre, Didier

Publication Date

1989

DOI

10.5070/PG771003225

Peer reviewed

Le discours fantastique de *La Morte amoureuse*

Didier Maleuvre

L'étude du conte fantastique ne peut que difficilement éviter d'examiner et de répondre à l'énigme qui la possède, à savoir la définition ultime du phénomène de l'étrange. L'on ne voudra pas, à propos de *La Morte amoureuse*, dresser le bilan thématique des caractéristiques du fantastique qui se profilent dans ce récit et en cela notre approche se revendique de la tradition encore récente instituée par T. Todorov.¹ On approchera donc le texte en dehors de toutes considérations intertextuelles par lesquelles se relieraient les événements qui motivent le conte qui nous occupe à d'autres, tirés du substrat des conventions du récit fantastique au dix-neuvième siècle. A ce propos, cette étude ne consiste non pas à prendre les péripéties de l'intrigue comme la motivation de l'expérience fantastique mais d'envisager au contraire l'expérience de la parole, la grande machine narrative en somme, comme seules génératrices de l'étrangeté. C'est, il faut le croire, au niveau du discours que se déploient l'appréhension et la propagation du phénomène fantastique; ainsi celui-ci ne se produit pas autant en tant que violation des normes du réel que de celles, bien plus imminentes, de la parole. C'est dans cette infraction aux règles narratives du récit classique que s'observent réellement, dans *La Morte amoureuse*, les premiers soubresauts du fantastique (en vertu, d'ailleurs, du simple fait que c'est en définitive la parole seule qui décide et modifie les catégories du réel et de l'irréel, non le fantôme de quelque référentialité transcendante). L'on verra ainsi comment tels éléments conventionnels du discours romanesque à l'instar du titre, du statut narratif du personnage et de là le problème entier de la

représentation en viennent à se présenter comme les seules véritables créatures fantastiques du texte.

La première approche de ce conte de T. Gautier consistera, en connaissance de cause, à postuler la structure qui adjoint le titre à sa narration comme identique à celle qui unit le cadre à sa toile. Selon la proposition que chacun de ces encadrements repose sur l'opposition bien connue du dedans et du dehors, on pourra dès lors considérer le titre comme appareil de cadrage (ou mieux encore de carrure) qui fonctionne dans le contexte d'un système dialogique par lequel dedans et dehors entretiennent un perpétuel rapport d'échange ayant pour but de stabiliser et de justifier leur positionnement respectif. Ainsi de la même façon qu'il est attendu de la narration qu'elle réponde d'une proposition pour le moins perplexe (qu'est-ce qu'une "morte amoureuse"?), le titre déblaie un espace constitué, construit l'aire de déploiement du récit et, par là même, aménage le locus de sa propre justification. Dans le cas qui nous occupe de *La Morte amoureuse*, l'espace établi par le titre se révèle cependant être d'une nature impossible: le syntagme "la morte amoureuse" provoque bien vite un dérèglement du contexte réputé monolithique de notre système de signification; il définit la clôture narrative du récit comme celle d'une trace insignifiante, un interstice infime qui rend le projet d'une justification grandement hypothétique. Le titre opère, en règle générale, selon la convention qui l'autorise à délimiter l'étendue sur laquelle le récit peut se déployer: il détermine le genre, l'espace et les frontières de toute narration. Pour ce qui est de notre conte cependant, ce déploiement est quasiment réduit à un degré zéro d'expansion: "la morte amoureuse" se présente comme une aberration du langage qui interdit l'accès vers toute mimétique. Il introduit brusquement une absence dans nos pratiques de signification en faisant dans un premier temps s'affronter le récit à venir à cette impasse de la signification: la mort ("la morte amoureuse") inaugure sans cesse un véritable renversement de notre système sémantique; le mot soutient le paradoxe irrévérencieux de se poser comme un signifiant dénué de signifié ou, en d'autres termes, de proposer un système représentatif vidé de toute mimétique en vertu du seul fait que la mort ne cesse de se rapporter à une absence, à un pur vide de la compréhension. De cette façon, toute littérature qui prend la mort pour sujet entreprend la gageure de proférer l'indicible, c'est à dire (de façon fort appropriée au regard de la critique) de devenir un métalangage. "La morte" circule librement et sans but, dénouée de

l'attache formelle du signifié, et, irrémédiablement tenue à l'écart de toute fonction référentielle, elle se rabat sur elle-même, destinée à former son propre système de représentation autonome.

La crise sémantique ainsi inaugurée se poursuit plus loin. La mort en tant qu'agent linguistique subversif ou mieux encore transgressif, se libère et se répand sur tout le langage, à la façon de ces hordes de zombies qui contaminent le genre humain de leur existence "morte-vivante". Ce qui n'était que la marque opaque d'une absence est changée en monstruosité, principe génératif, au moment où la morte tombe amoureuse. Celle-ci, en tant qu'impossible énonciation tente d'échapper à son régime interstitiel en se servant, à ses propres fins, du principe d'association et de reproduction propres au langage. C'est par l'agencement de cette combinaison entreprise avec les autres vocables de la langue, que la mort s'efforce d'ajouter quelque chair à son corps ténu et de profiter de ces associations pour palier à sa terrible désincarnation: elle se fait "amoureuse". En tant que pièce d'une structure mimétique devenue folle, le mot, jusqu'alors dénué de toute instance, crée sa propre scène de représentation; elle transforme son vide informe en un théâtre qu'elle peuple déjà d'une fiction, le début d'un récit, "amoureuse". C'est donc à double titre que la créature exerce sa tératologie: en premier lieu en tant qu'énonciation inconcevable qui se fait néanmoins chair et, en second lieu, parce qu'elle procède à cette conception en solitaire. C'est en vain que l'on se fabriquera une représentation langagière capable de rendre compte de cette obscénité génético-linguistique sinon celle du "it" anglais qui tente tant bien que mal de contenir la monstruosité absolue, l'étrangeté et l'indescriptible scandaleux, tous constitués dans "la morte amoureuse".

Le conte fantastique, ainsi introduit en tant que combinaison impossible, ouvre une aire entière de langage jusqu'alors insoupçonnée et où toutes les unités discrètes s'accouchent du rien et reconfigurent des possibilités sémantiques par le biais de résolutions transgressives: l'on ne peut dès lors concevoir "la morte amoureuse" que comme une seule et unique énonciation qui rend impossible tout effort tendant à une lecture référentielle. C'est au mieux qu'on la transcrira comme "lamorteamoureuse", vocable scandaleux qui ne laisse pourtant qu'entrevoir l'énorme monstruosité de son concept. "Lamorteamoureuse" exige d'être acceptée telle quelle: elle ne saurait souffrir aucun arrangement, aucune tentative d'interprétation. A la manière de Dieu ou de la beauté, elle est simplement la chose en elle-même.

Elle fournit du même coup au fantastique son point de départ et sa raison d'être: elle (on serait tenté de faire usage du "it") se manifeste au point où la représentation, paradoxalement débarrassée de toute mission mimétique, devient un appareillage de mise en scène ne donnant en spectacle que sa propre fonction.

"Lamorteamoureuse" en tant que produit de signifiants repliés sur eux-mêmes, se trouve être, de plus, en parfaite conjonction avec les propositions du mouvement de l'art pour l'art dont T. Gautier comptait parmi les plus fervents représentants. L'une des conclusions les plus pertinentes à notre étude qu'entraîne cette approche esthétique se traduit par le postulat qui maintient la supériorité du signe sur la chose: le poète du Parnasse manie les formes moins comme signifiants purs que formulations désincarnées qui atteignent à l'art au moment où ils se divestissent de leur référentialité. En cela, "lamorteamoureuse" se comporte de la même façon que le poème parnassien: tous deux partagent le même procès d'auto-imitation qui puise son sens de son seul contenu formel, de là leur monstruosité.

De même le titre se prête très mal à toute lecture allégorique ou figurée tel qu'elle apparaît par exemple dans *The Fall of the House of Usher* dont la double entente fameuse joue à la fois sur l'effondrement littéral de la demeure et la ruine symbolique de la dynastie des Usher. A l'opposé, "La morte amoureuse" égare toute tentative d'éluclation herméneutique et s'accroche farouchement à son incohérence, frayant ainsi paradoxalement une première ouverture vers une possibilité de signification. Ce faisant, la représentation est contrainte à reconnaître à composer avec l'illégitimité de sa position; elle se sait à présent vacillante. Alors qu'elle cherche à rendre visible ce qui se trouve au-delà du champ du concevable (une morte amoureuse?), elle souligne, en vertu du parti pris occidental pour tout ce qui relève du visuel et de l'oculaire dans l'entreprise littéraire, le vieux mensonge qui fonde le projet mimétique. Au lieu de le porter comme sa tare fatale pourtant, elle l'expose comme son oriflamme et sa gloire, mieux encore, son genre.

Enfin, en tant que proposition quasi loufoque, "la morte amoureuse" se présente au lecteur fort à la façon d'une plaisanterie. Elle réalise à ce propos la même bouffée soudaine de non-sens au sein du parler de signification. Un coup d'oeil à l'examen de Freud à cet égard² peut, dans le cadre de cette étude, se montrer fructueux. Selon le schéma d'analyse qu'il dresse, les plaisanteries nous renvoient au

plaisir enfoui d'une incohérence bouleversant le langage, plaisir qui se trouve normalement refoulé par les objections de la raison critique. En ce sens, et pour autant que l'on s'intéresse à leur mode d'irruption, le calembour et cette "morte amoureuse" irréductible semblent identiques en apparence et en comportement. Ils divergent cependant quant à leurs fonctions. Alors que le premier cherche à créer l'effet d'humour sous forme d'énergie d'abord contenue puis soudainement libérée, le second vise à conserver cette même énergie par condensation jusqu'à la rendre douloureusement dense et insupportable (l'on serait presque tenté de dire "rancie"). Freud distingue de plus deux étapes distinctes dans le calembour: un premier moment perplexe d'incompréhension est suivi d'un second temps marquant l'illumination à la source de l'effet comique. L'humour se produit par la découverte heureuse que les mots rendent nécessaire une méta-lecture capable de substituer un sens comique au non-sens. Le fantastique tel qu'il est présenté par le titre cependant diffère de la plaisanterie en cela qu'il interdit toute métalinguistique d'interprétation et se concentre sur le premier moment du calembour jusqu'à s'y contenir tout entier jusqu'au point de rupture. L'incompréhension se démarque alors de façon infiniment plus considérable que sa contrepartie — l'illumination — qui est censée lui succéder. C'est cette confusion, cette perplexité qui finit en fait par envahir tout l'espace du texte: *La Morte amoureuse* s'achemine par retard indéfini de l'illumination finale, ce qui a pour effet de faire de la lecture une activité purement épistémologique. "La morte amoureuse" indique que le récit met certes en place une activité de dépistage, qui n'est cependant pas animée par un élan d'élucidation mais qui se poursuit au contraire pour sa seule jouissance, son hallucination. Cela rend dès lors fragile l'hypothèse d'un système d'interprétation figurée ou métalinguistique. L'on doit comprendre le signifiant comme le seul actant du texte et "lamorteamoureuse" comme son seul appareil épistémologique qui ne cherche pas à contourner le signifiant (afin de toucher à la chose perçue), mais qui, au contraire, vient perpétuellement s'y heurter sans espoir de l'outrepasser. Le fantastique se formule, à bien des égards, comme un jeu de mots auquel serait interdite toute chance d'interprétation métalinguistique. Le conte doit se lire ainsi tel qu'il nous est présenté, dans les limites de son calembour sans joie, un titre qui n'apporte aucune résolution mais qui fait des problèmes de perception et de représentation sa matière première:

représentation en cela que "lamorteamoureuse" ouvre un vide dans notre système de signification et, se faisant, plonge sa fonction mimétique vers un état de crise; problème de perception en cela qu'il se nourrit du phénomène épistémologique d'incompréhension généralisée plutôt que du code herméneutique de reconnaissance. Le mot sans chose ne peut avoir recours à aucune parole pour se dissimuler: sa monstrosité est étymologiquement une monstrance.

L'ouverture du conte rebrousse quelque peu chemin: après avoir si ostensiblement démantelé, par l'agence du titre, le diagramme jakobsonien (en faisant du message le seul code de référence possible, c'est à dire de "lamorteamoureuse" son propre miroir), le paragraphe d'introduction se montre fort soucieux de réparer et de remettre en circulation le réseau usuel de communication jusqu'alors bien malmené. Le fonctionnement langagier du message est généreusement mis en scène, flanqué des deux identités pronominales traditionnelles du discours en guise de protagonistes: "*Vous me demandez, frère, si j'ai aimé.*"³ Le schéma de communication est plus loin pleinement réinstitué alors que les péripéties du récit sont présentées sous forme de résumé à l'ouverture du récit, comme s'il s'agissait de les saisir dans la capsule du message représenté en diagramme:

J'ai été pendant plus de trois ans le jouet d'une illusion singulière [...] Un seul regard trop plein de complaisance jeté sur une femme pensa causer la perte de mon âme; mais enfin, avec l'aide de Dieu et de mon saint patron, je suis parvenu à chasser l'esprit malin qui s'est emparé de moi. (77)

L'histoire s'interprète de plus comme la mise en place d'une structure de répétition par laquelle une narration qui bégaye se condamne à la réitération incessante de son propre récit (d'abord sous sa forme condensée, puis entière). De même, suivant l'exemple fourni par le contexte diégétique général basé sur la répétition, l'intrigue s'articule sur le mouvement de rotation du jour et de la nuit, effet qui produit à l'intérieur du discours, la même sensation d'un leitmotiv à rebours et irrémédiable. Ceci est de plus entériné par la structure vocative du récit constitué comme un dialogue (la figure langagière même du désir de répétition) entre "Vous, mon frère" et le narrateur, plan qui fait de l'histoire l'organe de la réponse ("Vous me demandez...") à une question inaudible: il s'agit en fait de la structure même du refoulement que mime le paragraphe d'introduction, de la même

façon que l'objet réprimé resurgit par la force d'une pulsion (une question) informulée.

Ainsi, de même que cet instinct de répétition force, au sein même du discours, le narrateur à une forme de refrain, il le contraint à revenir sur les lieux de son récit et de fouiller dans les cendres de son passé les poussières même de Clarimonde (puisque'il est clair que ces deux font partie d'un même ensemble métonymique): "J'ose à peine remuer la cendre de ce souvenir" (77) et "Son beau corps tomba en poussière; ce ne fut qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés." (115)

Au delà de ce goût hérité du fantastique gothique, pour le corps immonde, se lit l'équivalence qui fait se juxtaposer le locus du récit à celui du corps, l'un tout couvert des cendres de l'autre, démarche qui a pour objet de faire du discours à la fois une nécrophilie (retour au cadavre) et une gestation (le récit y est contenu) dont la naissance constituerait la trace même du texte. Le récit s'annonce de là comme le désir irrépressible de retourner sur le lieu interdit et de passer le tisonnier de par le corps de l'aimée ou, en d'autres termes, de faire d'une perte et d'un manque (ces cendres répugnantes mêlées à celles du souvenir) une formidable machine à produire des histoires (définition possible du refoulement). Par ce retour, il tente de renverser et d'abolir l'imposition violente du symbolique que Père Sérapion institue au moment de jeter son eau bénite sur le corps de Clarimonde, et par lequel il s'efforce d'imprimer un ordre univoque à la polysémie scandaleuse de son existence "morte-vivante". Le texte fonctionne dès lors doublement sous le régime du refoulement: en premier parce qu'il se marque comme la réponse réticente ("j'ose à peine remuer la cendre de ce souvenir...") à une question mise en marge du texte et qui, cependant, n'en est pas moins impérieuse (formulée depuis un point imaginaire par l'instance ombrageuse du "frère"); en second lieu parce que chaque lecture s'efforce de faire ressortir Clarimonde de ses cendres (grâce à leur rapport métonymique avec "la cendre de ce souvenir") avant que la terreur du symbolique (Sérapion) n'abolisse son incohérence.

L'exposition du schéma de communication à l'introduction du récit, où sont à présent affichés narrateur et narrataire, fait aussi partie d'une stratégie que l'on peut facilement relier à un de ces réflexes qui conditionnent le récit fantastique. Il s'agit souvent en effet de contrebalancer l'assaut iconoclaste du genre (que le titre ici hurle à qui

veut l'entendre) en réintégrant de la façon la plus timorée les conventions du texte classique. Ainsi *La Morte amoureuse* se voit contraint de légitimer l'irréel (*lamorteamoureuse*) en entremêlant et consolidant le récit de ces détails dits "réalistes" qui sont en fait le produit composite de codes culturels fonctionnant comme autant de citations qui reconstruisent en filigrane la culture dans laquelle ils ont vu le jour.⁴ En particulier le texte met en oeuvre un code référentiel relatif au protocole de la cérémonie religieuse d'ordination et, de façon plus large, aux multiples détails de la vie de curé de campagne. L'effet principal est bien entendu de se garantir la complicité culturelle du lecteur mais aussi de dresser l'illusion d'un "heimlich" du discours réaliste traditionnel, et cela, on l'a compris, pour plus tard mieux le subvertir car cette voix officielle est bien vite menacée. A l'endroit même où elle s'efforce d'inscrire une présence, cette autre face cachée du discours substitue un vide; l'endroit idéalement repu de description est irrémédiablement troué de silences: le blason à Clarimonde s'annonce comme une formulation rendue d'emblée impraticable par sa nature superlative, et, conséquemment, inexprimable. De là le récit se voit contraint de contrecarrer son propre projet: "Ni les vers du poète ni la palette du peintre n'en peuvent donner une idée." (80)⁵ Le personnage relève du domaine de la contradiction qui fait qu'aucun système sémantique à sens unique ne peut en rendre compte: ses mains sont à la fois charnues ("des mains patriciennes [...] aux doigts longs et potelés" p.81) et désincarnées ("d'une si idéale transparence qu'ils laissaient passer le jour" p.81). Sa présence, qui donne lieu à une dépense descriptive considérable sous forme de blason ("rien ne m'échappait: la plus légère nuance, le petit coin noir au coin du menton... je saisis-sais tout avec une lucidité étonnante" p.81) est irréconciliablement antagoniste à sa nature impensable ("elle ne sortait certainement pas du flanc d'Eve, la mère commune" p.80). Elle est à la fois surdéterminée par le bloc narratif qui tente de nous la (dé)-montrer, et transparente, présente et absente, patente et impondérable. Le fantastique de *La Morte amoureuse* assume la simultanéité d'une réalité et d'une illusion conjointes. Ou, plus exactement, elle fait usage des ornements de ce qu'elle s'efforce de subvertir, c'est à dire du discours "réaliste", pour mieux y revenir et glisser de l'irréel à sa place. Le texte se déplace concurremment vers l'avant et l'arrière: de l'arrière parce qu'il lui faut ancrer le texte à un mimésis décodable et de l'avant en tant qu'elle s'efforce précisément d'en débarrasser le récit.

Cette prescription narrative à sens contraires n'est pas sans supposer certains effets sur le récit, dont une des conclusions qui s'impose est qu'il est à présent impossible de lire le conte selon un mode optionnel. La lecture de *La Morte amoureuse* n'oblige pas à un choix entre une épistémologie du surnaturel et celle du réel. C'est là qu'il faudra renoncer à l'analyse de ce conte par T. Todorov en tant que celle-ci divise le texte en noyaux d'options portant sur l'objectivité des phénomènes, confinant ainsi le texte à une idéologie du choix (d'où Todorov tire son fameux doute) que le conte ne semble pas entériner. Au contraire, la prose de T. Gautier ordonne, par sa double acceptation du réel et de l'irréel, le démantèlement des catégories cognitives qui font de la pensée un domaine entièrement régi par l'antithèse.

Cette double certitude (pour l'opposer à l'incertitude de Todorov) est logée au cœur de la structure narrative du conte. Elle ne fait pas qu'atteindre le personnage de Clarimonde (puisqu'elle est à la fois lisible et indescriptible) mais contamine la rhétorique même du texte. L'identité de notre "lamorteamoureuse" ne se définit pas en termes d'hésitation hallucinée mais au contraire comme doublement caractérisée: "Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être *tous les deux*"(80). Elle échappe à toute réduction taxinomique binaire, jouissant d'une identité à la fois plurielle et unique et, comme il l'est fort expressément établi, étant à la fois "une illusion singulière et *diabolique*"(77), c'est à dire double. Cette préférence en faveur du mode cumulatif ("et") au détriment de l'alternatif ("ou") informe tout un relais de tropes qui ne tardent pas à constituer la thématique entière du texte. Le temps ne se reconnaît plus par exemple selon ses unités d'opposition traditionnelles; ses extrémités sont au contraire confondues dans une même durée: "chaque minute qui s'écoulait me semblait une seconde *et* un siècle".(82) De même le proche et le distant se replient l'un sur l'autre dans la formation d'un espace impossible: "si près que j'aurai pu la toucher, quoique en réalité elle fût à une assez grande distance"(79) et plus loin, à propos du palais que Clarimonde habite: "quoiqu'il fût à plus d'une lieue, il paraissait tout proche."(89) Cette affirmation de double certitude (qui interroge le fondement idéologique de l'antithèse) infiltre aussi le rapport entretenu entre le sujet narrateur et sa parole. Romuald affirme rhétoriquement le statut de son récit comme également vécu et fictif: "Ce sont des événements si étranges que je ne puis croire qu'ils me soient

bien arrivés.”(87) Le texte ne cesse de formuler le même trope qui consiste, dans un même temps, à confirmer et à infirmer sa parole jusqu’à intimer au lecteur l’impératif d’abandonner toute lecture en forme d’oppositions dialectiques (qu’on reconnaît comme les piliers mêmes du texte classique). Le lecteur est invité donc à croire, en même temps que Romuald, à la véracité et à la fiction simultanées des événements (cet avant et arrière du texte dont il est fait mention plus haut):

D’abord je pensai que j’avais été le jouet d’une illusion magique; mais des circonstances réelles et palpables détruisirent bientôt cette supposition. Je ne pouvais croire que j’avais rêvé, puisque Barbara avait vu comme moi l’homme aux deux cheveux noirs. Cependant personne ne connaissait dans les environs un château auquel s’appliquait la description.(99)

Le narrateur en vient finalement à traduire cette double certitude par une métaphore architecturale, image viable d’une structure qui a besoin de chacun de ses constituants pour se soutenir, c’est-à-dire, dans le cas de l’écriture, pour maintenir son discours: “Deux spirales enchevêtrées l’une dans l’autre et confondues sans se toucher jamais représentent très bien cette vide bicéphale que fut la mienne.”(108) La narration nécessite ses deux pôles opposés pour se perpétuer et maintenir son discours. Bien plus, elle compte sur leur incompatibilité pour exister. L’on doit dès lors se figurer *La Morte amoureuse* comme à la fois une brèche et un repli de sens: le conte fait se juxtaposer de façon isométrique le réel et l’irréel (à la manière de spirales) tout en introduisant cependant un vide dans notre système sémantique qui doit d’ordinaire son fonctionnement à l’étanchéité, à l’irréversibilité et à la stabilité de ses catégories (les vertus cardinales du mythe logocentrique). Le récit produit à la fois une inflation et une pénurie de significations, fonctionnant à la fois comme excès (repli) et comme aporie (brèche). Il demande dans tous les cas que soit abandonnée cette pensée de l’antithèse qui s’est montrée incapable d’empêcher l’embolie du sens et son échec ultime. Il s’agira sûrement de reconstituer tout l’appareillage cognitif selon que le réel et l’irréel ne constituent qu’un seul et même ensemble dans la mécanique de perception.

C’est sur celle-ci qu’il faudra dorénavant recentrer notre appréciation. Il est facile à ce propos de considérer *La Morte amoureuse*

comme une progression visant à la dislocation du sujet par rapport à tout l'ensemble de sa perception — conséquence qui procède directement du démembrement de la parole, si l'on s'en tient au cousinage du spéculaire et du linguistique dans l'imaginaire occidental. L'expérience du fantastique se présente sciemment comme toute entière catalysée par le régime oculaire: "Un seul regard [...] jeté sur une femme pensa causer la perte de mon âme"(77). La première rencontre avec Clarimonde n'affirme pas tellement le fantastique-en-tant-qu'objet que la prépondérance du fantastique-en-tant-que-sujet voyant (c'est-à-dire, parlant) duquel découle véritablement l'inquiétante étrangeté. L'oeil du sujet se constitue comme la force principale qui plonge le récit dans l'irréel, attirant ainsi avec lui le système de la représentation, en tant que fondation du visuel romanesque, au coeur même de l'"unheimlich", de l'étrange: "Ce fut comme si des écailles me tombaient des prunelles. J'éprouvai la sensation d'un aveugle qui recouvrait la vue."(79) Cette nouvelle vision institue pour le récit une modalité différente du témoignage, et donc de la représentation, qui interdit, comme on l'a vu, le prolongement du discours classique. Le sujet féminin, la courtisane tentatrice Clarimonde n'est évidemment pas étrangère à toute cette perversion.^o Son rôle est d'imprimer une lumière qui déréalise le monde; son nom se condense autour de rébus ayant tous à voir à la fonction oculaire. C'est ainsi sans peine que Clarimonde en tant que "clar(té) du monde" peut se reformuler en "cla(i)ri(m)monde" ou "clarté immonde". Le fondement latin d'"immonde" nous ramène exactement au coeur du propos: l'étymologie nous rapporte à "impropre" que l'on interprétera dans le sens où "lamorteamoureuse" diffère presque imperceptiblement d'elle-même, comme si elle débordait sa propre définition. Clarimonde est à la fois elle-même et autre, elle outrepassse ses propres contours et, ce faisant, marque un glissement et une perversion de la définition du personnage comme institution du discours classique. Enfin le nom en tant que performateur de l'effet fantastique ne demeurerait qu'à un état de latence s'il ne contenait pas le projet d'un gigantesque empiètement sur le monde selon la règle qui donne à tout phénomène fantastique le droit de se généraliser et de s'épandre (thème du double, du vampirisme, de l'invasion, etc...). Clarimonde se fond facilement en "Clari(n)onde", vaste marée qui se répand sur tout l'espace de l'expérience visuelle qu'elle mêle de sa lumière perverse et paraxiale (il est dit d'autre part que la lumière provient d'elle

plus qu'elle ne s'y pose). Cette érosion du sens qui fait se confondre l'élément lumineux à l'élément liquide est d'autre part marquée par une insistance prononcée à caractériser Clarimonde selon les termes d'une imagerie de l'eau, en particulier marine. Ses yeux conspirent, en premier lieu, à la mise en place de cette thématique, étant justement évoqués pour leur "prunelles vert de mer d'une vivacité et d'un éclat insoutenable." (80) On l'aperçoit plus tard en Vénus botticellienne (et bien qu'elle se tienne alors sur la terrasse de son palais) dressée au creux "de blancs flocons d'écume" (89) dans "un océan immobile de toits et de combles où l'on ne distinguait rien qu'une ondulation monstrueuse." (90) La vague de lumière tantôt lachée sur le monde paraît se résoudre en une masse aqueuse uniforme qui semble engloutir la créature protéenne pour, en quelque sorte, la retourner à son signifiant également polymorphe, "lamorteamoureuse". En ce sens, et pour expliquer la fascination quasi mystique et terrifiante qu'elle exerce sur Romuald, Clarimonde semble concrétiser le désir primordial qui tend à l'indifférenciation. Le jeune séminariste, à sa vue, a l'impression de retrouver l'essence d'une existence sous-marine première: "Ce fut comme si des écailles me tombaient des prunelles" (79) atteste cette image d'un Romuald changé en créature des mers et qui subit le charme et la tentation du mythe de Jonas, l'engloutissement dans le ventre marin primordial. Cette dernière fortune du faisceau de traits impossibles à fixer et illusoirement recueillis sous le terme générique de "personnage" permet d'identifier *La Morte amoureuse* non plus comme un avatar du code vampirique mais bien plus comme la dégradation et plus tard la perte du concept univoque d'identité: Clarimonde et Romuald semblent fonctionner comme les deux parties errantes d'un même organisme dont la tâche reviendrait au récit de les rassembler. La suggestion tient compte en effet de la caractérologie maternelle attachée à la courtisane: "Clarimonde me regardait d'un air de complaisance maternelle" (106) et ne cesse d'autre part d'avoir pour lui les attentions d'une mère, ici le coiffant, plus tard l'embrassant sur le front (cette relation se replace évidemment dans l'équation éculée de mer/mère que le discours paraît ici exploiter jusqu'à usure). La progression de cette force qui pousse les deux êtres vers cet espace d'indifférenciation qui leur est mitoyen s'observe chez Romuald dans son désir excessif de se débarrasser de ses vêtements et d'abattre tout ce qui, autour de lui, constitue une limite.⁷ La rhétorique du texte reflète parfaitement le parcours de cette symbiose qui fait se confondre les

deux instances du récit; le discours accumule ces instants de flottement narratif où chacun des deux personnages rentrent en parfait alignement pour le même prédicat, non qu'il s'agisse bien sûr d'établir qui l'emporte, mais pour les assimiler, au niveau grammatical, en confondant leurs identités discursives. La proposition verbale s'achemine lentement vers le semblant d'un sujet polyvalent. A titre d'exemple, la scène qui couronne l'ordination du jeune prêtre constitue un paragraphe narratif dont la fonction du sujet est volontairement et indifféremment remise aux deux personnages à la fois: "Jamais physionomie humaine ne peignit une angoisse aussi poignante." (83)⁸

L'instinct vampirique dont témoigne Clarimonde n'est en fait qu'une manifestation possible de l'ensemble indifférencié auquel les deux êtres tendent. A ce titre, le commerce du sang (pour se superposer à celui de sens) s'effectue dans les deux sens(!), Romuald attirant aussi à lui le liquide vital, véritable emblème de l'échange primordial: "Le sang abandonna complètement sa charmante figure et elle devint d'une blancheur de marbre[...] Pour moi, le front inondé d'une sueur plus sanglante que celle du Calvaire." (84) Le vampirisme se traduit désormais comme le symptôme d'une communauté matérielle qui ne fait qu'avancer l'irrésistible progression de Romuald et Clarimonde vers un centre narratif où s'abolit le concept individualisé de la représentation et du personnage mimétique.

Indépendamment de ce premier glissement, et quoique symptôme de la même usure muette du discours, Romuald est d'autre part la scène d'un éclatement identique du sujet. Car ce n'est pas tant le vampire en Clarimonde qui pousse à la rupture de leur contrat (et par là de celui qui fonde le récit) que plutôt l'ubiquité irréconciliable qu'elle suscite chez le prêtre. L'intégrité de sa propre identité se trouve pour la première fois menacée alors qu'il revêt ses vêtements de courtisan et fait l'expérience du moment de l'"unheimlich" freudien par excellence:⁹ "Je ne me reconnus pas." (106) De la même façon que la narration évolue alors sur l'alternance diurne/nocturne, l'identité de Romuald se répartit sur le va-et-vient d'une identité en dédoublement: "il y eut en moi deux hommes dont l'un ne connaissait pas l'autre." (107) Son être n'est plus que l'effet de tours de ronde incessants où chaque identité apparaît et disparaît comme sur un manège: "Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre." (107) Cet ébranlement dispersif se montre doublement subversif: d'une part parce qu'il bouscule les conventions de représentation classiques qui

font correspondre à un personnage une seule identité, d'autre part parce qu'il donne lieu à la création d'une troisième instance du discours dans laquelle on reconnaît le sujet parlant, le narrateur démystifié, ce "je" hypothétique dangereusement perché au dessus d'un gouffre de la narration. Aussi devient-il très vite clair que ce schéma binaire n'est pas entériné par la rhétorique qui le supporte. L'énoncé nécessite la présence d'une troisième voix — celle de la représentation — pour rendre compte des deux autres. Ce modèle en tryptique ne se met ultimement à nu que lorsqu'il est soumis à la tension d'un discours prêt à éclater et qu'il expulse des fonds de son organisme la mécanique de son fonctionnement: "J'étais décidé à tuer au profit de l'un ou de l'autre un des deux hommes qui étaient en moi ou à les tuer tous les deux, car une pareille vie ne pouvait durer." (113) Ce "je" peu circonspect, qui se met en tête de se dispenser de ses deux satellites, se propose à la lecture comme une instance du discours qui surgirait au moment où il s'agit de détruire la "personne" qui la sous-tend, c'est-à-dire le curé et le courtisan qui se la partagent. Elle s'exprime de ce fait comme la voix de la représentation elle-même, désincarnée et flottante, totalement injustifiable en termes diégétiques, puisque dénuée du mimésis qu'elle cherche d'autre part à annuler ("les tuer tous les deux") chez ses deux autres projections. Ce "je" privé d'alibi mimétique, et qu'aucun personnage du discours ne vient remplir, fonctionne comme un trou noir de l'écriture, en somme la seule "lamorteamoureuse". Ce "je" de la narration vient occuper un espace illégitime du texte, un interstice de la présence narrative qui, une fois désinvesti de la chair de la représentation, révèle sa véritable fondation (sa dépouille): un rien bavard, affamé du vivant de la narration et pendu au dessus du texte dans un isolement absolu. Ainsi lu, *La Morte amoureuse* se révèle être bien plus perturbateur à l'égard des canons de l'idéologie littéraire que son récit, en comparaison bien bénin, semblait le prévoir. Elle impose le constat que toute représentation et en cela, toute parole, ne se perpétue qu'avec absence, distance, altérité et mort. L'émergence de ce "je" final, de ce censeur du discours qui vient trop tard, nous révèle la position ambiguë et quasi impossible du sujet parlant par rapport à son propre discours dont il est à peine capable de contrôler les permutations et les dédoublements. Dès que se conçoit la substitution de l'être par le signe dans une unité du discours, il n'y a plus moyen de cesser la règle de substitution et d'échange ainsi instituée.

On s'intéressera au lieu qu'occupe, dans le discours, le "je" désin-

carné de la représentation. On se souvient que le jeu de dédoublement et d'alternance du personnage de Romuald s'effectue la nuit, à l'instant où Clarimonde vient le tirer de son sommeil. La scène, plusieurs fois répétée, fait bien vite figure de rite, qui se manifeste comme l'ouverture d'un rideau tendu symboliquement entre les deux "je" qui hantent Romuald: "j'entendis ouvrir les rideaux de mon lit et glisser les anneaux sur les tringles avec un bruit éclatant" ou "les rideaux s'écartèrent et je vis Clarimonde." Ce rideau ouvert pour que se puisse réaliser la transmutation des personnages nous apparaît comme le geste de la représentation elle-même, un geste large et vaguement terrifiant qui n'occupe que le flottement d'une draperie. Par elle s'autorise la transmutation et la multiplication des personnages, le dédoublement d'un seul Romuald en plusieurs. A ce propos, on conçoit dès lors très bien le geste absolutiste de Sérapion qui, confronté à l'effrayante obscénité de cette parole polymorphe et librement multiplicatrice, doit y mettre fin en imposant une symbolique univoque. Il s'agit de détruire à travers Clarimonde la révélation du terrible arbitraire du discours et du libre jeu d'un mimésis émancipé de toute référentialité. Rideau (de scène) par ailleurs, le narrateur se signale comme pur symbole mimétique et de façon fort éloquente, c'est Clarimonde qui tire le rideau et provoque de par ce fait la multiplication des figures du discours de la même manière que le désir, incarné par elle, est censé violer l'ordre de la parole.¹⁰ La voix de la représentation se décrit ainsi comme un acte de pur mouvement: celui d'une tirée de rideau et d'une révélation. Elle relève plus d'une praxis que d'un logos, d'un événement (un dévoilement) plus que d'un état. La représentation se trouve restituée dans l'espace presque nul d'une limite et la durée infinitésimale d'une violation: elle nous rapporte au lieu où le discours est rendu possible, en l'occasion ici sur la ligne ténue d'une mitoyenneté.¹¹

La parole narrative est ainsi présentée comme le seul monstre du texte, son seul véritable fantastique, qui, comme le vampire, se sert de toutes les séductions du vrai et disparaît au contact de l'analyse préférant plutôt mourir que de se laisser cerner (l'eau bénite de Sérapion, le rayon de soleil meurtrier). Comme tout monstre, à la fois vaste calembour et menace, elle permet à l'écriture de prendre place à l'instant même où elle lui promet sa destruction.

Didier Maleuvre is a doctoral student in French at the University of Minnesota.

Notes

1. Tristan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Editions du Seuil, 1970).

2. Sigmund Freud, "Jokes and the Unconscious" in *Standard Edition of the Works of Sigmund Freud VIII* (London: Hogarth Press, c 1966-73), p.171.

3. Théophile Gautier, *La Morte amoureuse* (Paris: Editions Gallimard, 1981), p.77. C'est moi qui souligne. Désormais, toutes les citations de l'oeuvre en question se rapporteront à cette édition-ci.

4. Roland Barthes, *S/Z* (Paris: Editions du Seuil, 1970).

5. Cela est dû, certes, à sa grande beauté qui par définition relève du langage de l'indicible.

6. On ne reviendra pas sur les représentations du corps de la femme au dix-neuvième siècle comme à la fois le siège d'une irrégularité et d'un danger qui méritent surveillance: la fascination et la méfiance le tiennent toujours à distance.

7. On aperçoit Romuald pour la première fois prisonnier des murs étroits du séminaire. Les regards des gens rassemblés à l'église "semblent peser comme une chape de plomb" qu'il brûle de rejeter tandis que Clarimonde lui intime de déchirer "ce funèbre linceul où tu vas t'envelopper." Elle le délivre de la claustrophobie du ventre malade, étroit et étouffant: "Le monde s'était pour moi l'enclos du collège du séminaire [...] Je ne voyais ma mère infirme que deux fois l'an. C'était là toutes mes relations avec le dehors." (81)

8. Le sexe de Romuald est, du même fait, relativisé par les alliances métaphoriques qui le comparent à une vierge fiancée et à Notre Dame des Souffrances elle-même.

9. Sigmund Freud, "The Uncanny" in *Standard Edition of the Works of Sigmund Freud*, volume XVIII (London: Hogarth Press, c 1966-73).

10. Jean-François Lyotard, *Discours. Figure* (Paris: Klincksieck, 1971), p.260: "Le désir ne parle pas, il viole l'ordre du discours."

11. Le terme est emprunté à Roland Barthes, *S/Z* (Paris: Editions de Seuil, 1970).

PAROLES GELEES

UCLA French Studies



Volume 7 ❧ 1989

PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Ce serait le moment de philosopher et de
rechercher si, par hasard, se trouverait
ici l'endroit où de telles paroles dégèlent.

Rabelais, *Le Quart Livre*

Volume 7  1989

Editor: Atiyeh Showrai

Assistant Editors: Cathryn Brimhall
Charles de Bedts

Consultants: Stella Béhar, Guy Bennett, Sarah Cordova,
Paul Merrill, Nancy Rose, Marc-André Wiesmann.

Paroles Gelées was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French at UCLA. Funds for this project are generously provided by the UCLA Graduate Students' Association.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées
Department of French
222 Royce Hall
UCLA
Los Angeles, CA 90024
(213) 825-1145

Subscription price: \$6—individuals, \$8—institutions.

Cover: untitled etching by Hamid Ashki from the University of Kentucky at Lexington and currently an architect for Nadel Partnership, Los Angeles.

Copyright © 1989 by The Regents of the University of California.

CONTENTS

ARTICLES

- A l'écoute de la littérature vivante:
An Interview with Lucien Dällenbach 1
Marc-André Wiesmann
- Le discours fantastique de *La Morte amoureuse* 15
Didier Maleuvre
- La Goutte d'or*: autobiographie et littérature 31
Sarah Cordova
- SPECIAL FEATURE: papers from the "UCLA First Annual
Languages & Literature Conference" 41
- Maupassant nouvelliste:
personnage féminin et adultère 43
Evelyne Charvier-Berman
- Le soleil et l'obscurité:
la connaissance des Antoinettes de Flaubert 51
Cathryn Brimhall
- Les Géorgiques* de Claude Simon:
la particularité de la généralisation 63
Antoinette Sol

