
Fantastique Onuphrius ! Humour et réflexivité de la chose fantastique chez Théophile Gautier

Valentin Trabis¹¹⁷
Université Paris-Sorbonne (France)

RÉSUMÉ

Théophile Gautier est l'un des auteurs français les plus cités par Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*. Todorov s'intéresse plus particulièrement à « La Morte amoureuse », récit emblématique de l'écrivain romantique. Pourtant, Gautier est l'auteur de dizaines de récits que l'on pourrait qualifier, suivant la vulgate todorovienne, de *fantastiques*, et dont certains demeurent encore largement ignorés par la critique. La présente étude analyse la catégorie esthétique du fantastique au prisme de la nouvelle « Onuphrius », nouvelle qui ne se contente pas de se présenter comme fantastique (pour rappel, son titre complet est « Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann ») mais développe une critique parfois acerbe de cette même catégorie. En outre, l'humour, omniprésent dans la nouvelle, oblige à questionner toute une tradition de la critique qui définit le récit fantastique comme un simple récit de la peur.

¹¹⁷ Valentin Trabis. Université Paris-Sorbonne. A soutenu, en 2016, un mémoire de littérature comparée intitulé *L'indicible dans le récit fantastique. De Gautier à Lovecraft*; en 2017, un mémoire intitulé *Poétique de l'élément aquatique dans les récits à effets de gothique et de fantastique. De Maupassant à Lovecraft*. Est détenteur depuis 2017 du grade de master dans le domaine arts, lettres, langues de l'université Paris-Sorbonne, spécialité littératures comparées (mention très bien). Ses recherches portent sur les littératures fantastiques au tournant du XIX^e siècle.

INTRODUCTION

Dans une lettre datée du 26 juillet 1832, Théophile Gautier écrit, à propos de sa nouvelle « Onuphrius » : « Quoique fantastique, je ne crois pas que cela soit déplacé même dans le plus grave recueil; il y a une idée philosophique dessous » (Gautier, 1985 : 31). L'auteur du *Capitaine Fracasse* est ainsi l'un des premiers écrivains français à s'inscrire dans la tradition naissante des « fantastiqueurs » – terme qu'il a lui-même inventé pour désigner Hoffmann. « Onuphrius Wphly », nouvelle parue en août 1832 dans *La France littéraire*, est à inscrire dans ce contexte d'apparition de ce qui sera nommé, à la suite de Michel Viegnes (2006 : 13), non pas *genre* mais « catégorie esthétique », le fantastique touchant des arts aussi divers que la peinture, le cinéma, voire la musique... Mais dès sa naissance, le terme de *fantastique* est indubitablement associé à la littérature. Il apparaît pour la première fois, dans son acceptation artistique, en tant qu'adjectif dans les traductions des *Fantasiestücke* (littéralement « morceaux de fantaisie ») d'Hoffmann par Jean-Jacques Ampère et Loève-Weimars, entre 1828 et 1829. Il faut alors le comprendre comme un synonyme d'*étrange*, *irréel*; il est en outre fortement lié à l'exercice de l'imagination. Devant l'engouement provoqué par l'œuvre d'Hoffmann – notamment chez les romantiques français –, le terme se popularise. Si bien qu'en 1833, Gautier croit nécessaire de renommer « Onuphrius Wphly » « Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann ». Outre quelques essais remarquables au début du XX^{ème} siècle (Lovecraft, 1927), c'est véritablement à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle que le champ littéraire s'empare de l'objet fantastique : Pierre-Georges Castex (1951), Tzvetan Todorov (1970), Irène Bessière (1974), plus récemment Denis Mellier (1999) et Arnaud Huftier (2004)... Tous s'appliquent à définir les frontières de cette catégorie. On ne reviendra pas sur chaque définition donnée, chacune ayant ses forces et ses faiblesses; il convient simplement d'avoir à l'esprit que la pluralité des approches révèle la difficulté qu'il y a à essentialiser le fantastique. Mais paradoxalement, parler *du* fantastique, n'est-ce pas déjà opérer une catégorisation ? On retiendra par conséquent qu'à son apparition, le fantastique est lié à un questionnement sur le réel tel que la raison le préfigure; que tout son enjeu est de s'interroger sur la capacité qu'a cette dernière à appréhender

le réel; qu'il surgit dans le familier et le rend inquiétant¹¹⁸. Ces éléments de définition nécessairement incomplets appellent une réflexion – et c'est là tout l'intérêt d'« Onuphrius ». La nouvelle met en scène un jeune homme à l'imagination débordante et lecteur d'Hoffmann, qui sombre lentement dans la folie après qu'il a assisté à toute une série d'événements plus invraisemblables les uns que les autres. L'intérêt du récit réside dans la double tension qu'il instaure entre fantastique d'une part et critique du fantastique d'autre part.

Dès lors, dans quelle mesure, sous la double apparence d'un hommage et d'une amusette, « Onuphrius » apporte-t-il une réflexion plus grave et profonde sur le fantastique ?

La présente étude se déploiera en trois mouvements : on cherchera à mettre en lumière une implication réciproque (à savoir que le fantastique éclaire d'un jour nouveau « Onuphrius », et qu'« Onuphrius » éclaire d'un jour nouveau le fantastique) en dévoilant la variété des fantastiques présents dans ce récit; on examinera par la suite les liens entre ce fantastique et l'humour, et l'ironie; on déduira de cette réflexion, pour reprendre les termes de Gautier (1985 : 31), qu'« il y a une idée philosophique dessous » le fantastique d'« Onuphrius ».

« ONUPHRIUS » OU DU FANTASTIQUE CHATOYANT

Gautier livre avec « Onuphrius » une nouvelle s'inscrivant dans la tradition des récits fantastiques hoffmanniens; fantastique mouvementé, tournoyant, chatoyant – d'aucuns diraient *délirant* – où les références intertextuelles abondent.

REFERENCES ET REVERENCES : UNE RICHE INTERTEXTUALITE.

Pour qui veut procéder à un relevé des sources du fantastique romantique et des grands thèmes qui le structurent, « Onuphrius » semble particulièrement bien adapté. Le récit mentionne implicitement ou explicitement de nombreux ouvrages, à commencer par des manuels de sorcellerie : « Il se rappela [...] tous les livres de sorcellerie qu'il avait lus » (Gautier, 1832 : 75), ce qui inscrit le fantastique – du moins celui de Gautier – dans un arrière-plan socio-culturel, lui faisant prendre le

¹¹⁸ On reconnaîtra là le concept freudien d'*Unheimliche*, dont la traduction française habituellement utilisée – inquiétante étrangeté (Freud, 1919) – est assez peu satisfaisante.

relais des croyances et superstitions populaires des siècles précédents (mais ne serait-ce pas là un premier moyen de dénigrer ce fantastique de sorcellerie ?). Si la célèbre formule de Louis Vax (1960 : 72), « la littérature fantastique est fille de l'incroyance », est aisément applicable à un fantastique de type sceptique tel que le pratiquent un Maupassant, un Mérimée, un Henry James, une telle analyse perd de sa valeur lorsque confrontée au fantastique de Gautier, plus tard de Barbey d'Aureville (1977), de Villiers de l'Isle-Adam (1883)¹¹⁹.

Avant de revenir sur le réseau de références à Hoffmann que met en place le récit, on s'attardera sur ses quelques allusions au roman noir anglais. Dans « Onuphrius » se donne à voir, en creux, une histoire du fantastique naissant, et cet historicisme marque la critique française – à l'exception de Tzvetan Todorov (1970) – depuis Pierre-Georges Castex (1951).

Dans *Le Récit fantastique*, Irène Bessière (1974 : 105) écrit : « En Angleterre, la littérature “surnaturelle” naît avec le roman “noir”, ou “gothique” ». De nombreux théoriciens vont dans le même sens en reconnaissant l'influence du roman noir sur la littérature fantastique : ainsi, d'après Jean-Luc Steinmetz (1990 : 44-45), « le genre noir [...] comporte néanmoins des thèmes, il amorce un état de sensibilité sans lesquels le fantastique tel que nous l'entendons ne saurait se concevoir ». Joël Malrieu, quand il traite de la naissance du fantastique, s'attarde sur « L'avant Hoffmann : le roman gothique » (1992 : 7); et pour Valérie Triter (2001 : 7), « Il ne faut pas pour autant sous-estimer d'autres influences majeures, notamment celle de l'Angleterre romantique [...] par la voie du “roman noir” ou “roman gothique” ». Le fantastique de Gautier serait-il l'héritier du gothique des romantiques anglais ? Pour partie sans doute, et « Onuphrius » présente une intertextualité gothique qui, quoique difficilement repérable, parcourt le texte. L'onomastique apporte quelques renseignements sur les lectures de Gautier ; le nom d'*Onuphrius* n'est en effet pas un choix anodin : ainsi Horace Walpole, auteur de *The Castle of Otranto*, que la critique considère comme le premier roman gothique, se fait tout d'abord passer pour le traducteur d'un manuscrit italien du XVI^{ème} siècle, écrit par un certain Onuphrio

¹¹⁹ Cette distinction entre deux fantastiques a été signalée par Pierre Glaudes dans son séminaire « Récit et fantastique au XIX^{ème} siècle », tenu en 2015 à l'université Paris-Sorbonne. Pierre Glaudes y oppose un fantastique dit « sceptique », très critique vis-à-vis des pouvoirs de l'imagination, à un fantastique « palingénésique » qui cherche à réenchâter le monde.

Muralto. En outre, dans la description de son héros, Gautier fait mention de « Ses cheveux [...] aplatis et lustrés à la mode gothique » (1832 : 71); mention derrière laquelle se décèle une référence à l'engouement – certainement connu de l'auteur – que suscita la littérature gothique entre la fin du XVIII^{ème} et le début du XIX^{ème} siècle (Lévy, 1995). Mais la mode de la littérature gothique s'essouffle, et ce n'est pas un hasard si, en France, l'acceptation littéraire du mot *fantastique* naît à ce moment-là, avec la traduction des *Fantasiestücke*. Gautier ne s'y est pas trompé, qui fait d'Onuphrius un héros « à la mode gothique », voué à disparaître donc mais dans le même temps avide lecteur des récits d'Hoffmann – personnage-passerelle entre gothique et fantastique.

Le titre du récit – dans son intégralité – est éclairant : « Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann ». Il place d'emblée le texte sous le patronage du maître allemand. Le récit est parsemé de références à l'auteur de *Der Sandmann*, à commencer par le nom de Jacintha, l'amante d'Onuphrius, qui évoque Giacinta, personnage de *Prinzessin Brambilla* (Hoffmann, 1820). Le passage suivant constitue une énumération de personnages hoffmanniens :

Quand il était seul dans son grand atelier, il voyait tourner autour de lui une ronde fantastique, le conseiller Tusmann, le docteur Tabraccio, le digne Peregrinus Tyss, Crespel avec son violon et sa fille Antonia, l'inconnue de la maison déserte et toute la famille étrange du château de Bohême; c'était un sabbat complet, et il ne se fût pas fait prier pour avoir peur de son chat comme d'un autre Mürr (1832 : 74).

Il n'est pas étonnant que s'y retrouve l'épithète « fantastique » liée au substantif « ronde »; couplé à l'imparfait à valeur durative « voyait », cela accrédite l'idée d'une omniprésence temporelle et spatiale de la figure d'Hoffmann dans la nouvelle.

Gautier évoque en outre deux autres auteurs qui, comme Hoffmann, appartiennent au courant des romantiques allemands : Jean Paul (Gautier, 1832 : 73) – sans pour autant citer d'œuvre – et Chamisso, auteur de *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (Gautier, 1832 : 98), œuvre dans laquelle un homme perd son ombre après avoir conclu un pacte avec le diable. C'est dire l'importance, après le romantisme anglais, du romantisme allemand dans l'élaboration du fantastique de Gautier.

Par son intertextualité foisonnante, « Onuphrius » trace la genèse d'une catégorie. Le gothique et le fantastique (pas seulement celui, romantique, de Gautier) entretiennent des rapports de continuité qu'il

est difficile de nier (Prungnaud, 2015). Cette évolution est reprise par un large pan de la critique française, à l'exception de Tzvetan Todorov qui, structuralisme oblige, écarte délibérément toute considération historique de son propos : pour lui (1970 : 14), « l'analyse littéraire exige qu'on opère des coupes synchroniques dans l'histoire, et c'est à l'intérieur de celles-ci qu'on doit *commencer* par chercher le système ». Cette position est discutable, puisqu'en postulant la rigidité et l'unicité du « genre » de la littérature fantastique (car Tzvetan Todorov considère la littérature fantastique comme « une variété de la littérature ou, comme on le dit communément, [...] un genre littéraire » (1970 : 7), ce qui du reste est assez inexact), elle écarte de fait tout autre médium (peinture, musique, cinéma) du fantastique et toute évolution diachronique de cette catégorie esthétique.

Il serait néanmoins erroné de réduire « Onuphrius » à un hommage appuyé aux grands romantiques anglais et allemands. Sous le prétexte de l'hommage toujours, la nouvelle de Gautier reprend et développe quelques grands thèmes topiques du fantastique romantique.

IMAGE(S) FANTASTIQUE(S).

Le fantastique d'« Onuphrius » est intimement lié aux pouvoirs de l'imagination. C'est grâce à – ou à cause de – celle-ci que le héros fabrique des images. Pour rappel, le terme *fantastique* a pour étymologie le mot grec *phantastikos* qui pourrait être traduit, comme l'indique Valérie Triter (2001 : 3), par « faculté de créer des images vaines ». Cette faculté, débordante chez Onuphrius, explique que la nouvelle fonctionne comme un condensé des grands thèmes fantastiques.

Que la nouvelle s'ouvre sur une illusion des sens n'est pas un hasard; que cet épisode opère une manipulation du temps – ou du moins de la perception temporelle – non plus. Le fantastique donne à voir un réel métamorphosé jusque dans sa temporalité et sa spatialité. Cinq minutes sont transformées en une heure et demie, avec l'étonnement que cela suscite chez le héros dès ses premières paroles : « déjà ! » (1832 : 67), « Impossible » (1832 : 68). Plus tard, le récit opère l'effet inverse, une dilatation du temps : « le temps coulait, les minutes lui semblaient des éternités » (1832 : 78). La métaphore spatialise le temps, l'associant à un fluide s'écoulant de haut en bas.

Force est de constater que les espaces décrits par Gautier sont extrêmement inquiétants. Ils s'animent, deviennent menaçants, comme en témoigne la personnification des décors dans cet extrait :

La nuit était si noire qu'il fut obligé de mettre son cheval au pas. À peine une étoile passait-elle çà et là le nez hors de sa mantille de nuages; les arbres de la route avaient l'air de grands spectres tendant les bras; de temps en temps un feu follet traversait le chemin, le vent ricanait dans les branches d'une façon singulière (1832 : 79-80).

L'espace semble s'étirer pour devenir infini – en d'autres termes, labyrinthique : « il parcourut au hasard une infinité de ruelles et de passages » (1832 : 97). Plus qu'une donnée objective, l'espace devient fantastique quand il est passé au crible de la subjectivité malade d'Onuphrius.

La place dévolue à l'épisode du rêve d'Onuphrius est significative : environ un quart de la nouvelle y est consacré. Le rêve brouille les frontières entre mimétique et imagination; il est produit pendant le sommeil, cette phase de la vie inconsciente souvent comparée à la mort. Le brouillage entre vie et mort est d'autant plus frappant que Gautier insère dans le rêve – ou plutôt le cauchemar – un enterrement vivant, grande hantise qui se retrouve dans toute une littérature du XIX^{ème} siècle¹²⁰. Pendant son sommeil, Onuphrius alterne entre vie et mort, comme en atteste la proposition redondante « de nouveau je redevins cadavre » (1832 : 84). Cette immersion est d'autant plus frappante qu'elle utilise un procédé fréquemment employé par le récit fantastique¹²¹, à savoir la narration intradiégétique. Onuphrius devient ainsi le narrateur de son rêve, gage d'une plongée dans sa subjectivité.

Si la folie d'Onuphrius est dès le commencement de la nouvelle admise et attribuée à ses rêveries diurnes, c'est son rêve qui achève de le faire plonger dans le délire : « Depuis cette nuit fatale, il resta dans un état d'hallucination presque perpétuel qui ne lui permettait pas de distinguer ses rêveries d'avec le vrai » (1832 : 89). Par son imagination débordante, par la mise en crise du réel, le brouillage entre « ses rêveries » et « le vrai », Onuphrius ne fait que provoquer sa propre mort. Cependant, si le lecteur connaît les raisons de la folie du héros, celle-ci demeure inexplicable pour la science (voir le tableau présenté en

120 Voir Edgar Allan Poe qui écrit, dans "The Premature Burial": "The boundaries which divide Life from Death are at best shadowy and vague. Who shall say where the one ends, and where the other begins ?" (1844 : 57).

121 Voir des œuvres comme « La Chevelure » de Maupassant ou *The Turn of the Screw* de Henry James.

fin de nouvelle). Ainsi se retrouve l'idée fréquente – comme dans l'épisode des médecins de *La Peau de chagrin* (Balzac, 1831) – que le rationalisme scientifique ne peut rendre compte de tout le réel.

Le récit est saturé de personnages largement repris et popularisés par la littérature fantastique. C'est d'abord le cas d'Onuphrius, jeune artiste à la fois mort et vivant durant son enterrement prématuré, mais c'est aussi le cas du diable dont l'existence est acceptée par le jeune héros, et qui semble persécuter ce dernier tout le long de la nouvelle. Deux couleurs – deux stéréotypes – lui sont associées : le rouge et le vert; ainsi les périphrases suivantes le désignent tour à tour : « l'homme aux yeux verts » (1832 : 95), « le dandy à barbe rouge » (1832 : 95). Son regard satanique réunit vices – « tant de méchanceté dans cette prunelle » (1832 : 93) – et prédation – « son regard de lynx et de loup-cervier plongeait au plus profond de leur cœur » (1832 : 93) –; c'est « l'œil d'un vampire » (1832 : 93), être de la frontière entre vie et mort que l'on retrouve sous les traits de Clarimonde dans « La Morte amoureuse ». Conjointement au diable, la nouvelle développe de façon remarquable la figure du double inquiétant, et il n'est pas étonnant de voir ce motif lié à celui du miroir : « en examinant plus attentivement, il trouva que le second reflet ne lui ressemblait en aucune façon » (1832 : 90). Certes, le thème du reflet est exploité avant Gautier par Chamisso (1814). Mais dans « Onuphrius », la nouveauté vient de ce que le persécuteur d'Onuphrius semble naître de lui-même et s'émanciper comme un double malfaisant. Héros à la personnalité dédoublée en ce sens, Onuphrius annonce le schizophrène, fou nettement plus inquiétant que notre héros toutefois.

« Onuphrius » se présente ainsi comme un récit reprenant à son compte les grands thèmes hoffmanniens qui sont aujourd'hui considérés comme fantastiques. Cependant, accumuler tous ces ingrédients suffit-il à faire d'une nouvelle un texte fantastique ?

HUMOUR ET FANTASTIQUE : L'IMPOSSIBLE ENTENTE ?

UNE SURENCHÈRE GROTESQUE

Du fait de l'accumulation des lieux communs fantastiques, « Onuphrius » tombe volontairement dans une forme de caricature monstrueuse du fantastique hoffmannien. Une première forme de grotesque se dégage des nombreuses hypotyposes qui parsèment le

texte, tendant à dynamiser les descriptions en y opposant le trivial et l'élevé, comme dans l'extrait suivant :

Les maisons valsaient autour de lui; le pavé ondait, le ciel s'abaissait comme une coupole dont on aurait brisé les colonnes; les nuages couraient, couraient, couraient, comme si le Diable les eût emportés; une grande cocarde tricolore avait remplacé la lune (1832 : 97).

L'alliance, au sein d'un même énoncé, du diable et du ciel – éléments sublimes au sens burkien, puisqu'ils représentent une forme, l'un de puissance, l'autre d'infinité face à la petitesse de l'homme (Burke, 2015) – à la cocarde tricolore, élément rappelant la Révolution Française, contribue à créer une hybridité à la fois ridicule et inquiétante.

Pour Denis Mellier (1999 : 236), « le grotesque repose sur le mélange des émotions contradictoires [...]. On ne sait plus si le code relève du tragique ou du comique, si le mode est simplement satirique ou plus profondément fantastique ». Cette analyse peut pour partie s'appliquer à « Onuphrius » puisque le lecteur y oscille entre rire et inquiétude. En effet, le récit fonctionne comme un miroir à la fois déformé par les visions d'Onuphrius – et il n'est pas anodin que ses yeux soient décrits « comme les miroirs courbes ou à facettes qui trahissent les objets qui leur sont présentés, et les font paraître grotesques ou terribles » (1832 : 72) –, d'où l'aspect comique et fantasque du texte, mais aussi comme un miroir déformant : c'est finalement le réel qui est tout entier contaminé par les visions (hallucinées ?) d'Onuphrius. Par exemple, peu avant de sombrer définitivement dans la folie, le jeune héros rencontre un jeune dandy qu'il pense être le diable; tout porte à penser qu'il délire, jusqu'à ce passage qui mêle l'ironie à l'inquiétant :

– Vraiment, dit le jeune homme en refourrant sous les basques de son habit une demie-aune de queue velue qui venait de s'échapper et qui se déroulait en frétilant, me prendre pour le diable, l'invention est plaisante ! Décidément, ce pauvre Onuphrius est fou (1832 : 96).

Certes, Onuphrius est fou; mais sa folie créatrice lui révèle bien des choses angoissantes que ses voisins tout à fait sains d'esprit ne soupçonnent même pas. Et si les mésaventures d'Onuphrius prêtent à rire, le dénouement, même s'il est minimisé par l'intervention du narrateur, est nettement moins humoristique.

Une autre forme de grotesque – au sens de dégradation de la représentation – se développe dans le récit, l'orientant vers le non-sens. Le zeugma, figure fréquemment employée par Gautier, entre dans cette rhétorique de l'absurde. Ainsi, au moment de déclamer ses vers,

Onuphrius est victime du dandy à barbe rouge qui lui fait avaler de la poésie mièvre du XVIII^{ème} siècle sous forme de bouillie gélatineuse. La synesthésie de ce passage (le goût pour l'ouïe) est d'autant plus grotesque qu'elle est naturellement expliquée et acceptée par Onuphrius, même si « personne, cependant, n'avait l'air de s'en apercevoir » (1832 : 96).

DE L'HUMOUR À L'IRONIE DE LA CHOSE FANTASTIQUE

Il n'est pas rare de confondre récit fantastique et récit de la peur. Ainsi, François Raymond et Daniel Compère expliquent dans *Les Maîtres du fantastique en littérature* que la littérature fantastique doit « amener le lecteur à s'identifier au personnage principal et à partager sa peur » (1994 : 10). Or, rien chez Gautier ne justifie cette affirmation : à aucun moment le lecteur n'est amené à s'identifier à Onuphrius, et cela en raison de l'humour qui parsème le texte mais aussi de la narration à la troisième personne. Les fréquentes interventions du narrateur tiennent le lecteur à distance du héros, rendant tout escapisme difficile. Est-ce à dire qu'« Onuphrius » n'est pas un récit fantastique ? Il emprunte de nombreux thèmes topiques du fantastique romantique, mais sa dimension comique entraîne un questionnement concernant les définitions du fantastique qui se fondent sur la peur comme effet du texte fantastique. L'humour – en tant qu'alliance de deux éléments contradictoires : le sérieux et le non-sérieux –, même s'il est grinçant dans « Onuphrius », amène le rire mais jamais la terreur ni l'horreur.

Si le récit brouille les frontières du réel, faisant hésiter – pour reprendre un terme todorovien – le lecteur sur le statut de la réalité, il est en revanche frappant de constater que le héros de la nouvelle n'hésite jamais sur la nature des événements : « Le coup dans le coude s'expliquait tout naturellement » (1832 : 76). Ce contraste entre le lecteur et le personnage sert de fondation à l'humour de Gautier. À ce titre, citer Rabelais en ouverture revient à se placer d'emblée dans une tradition du rire tout en annonçant dans le même temps le délire paranoïaque d'Onuphrius. En outre, le processus de rationalisation de la croyance face à l'événement fantastique est subverti : habituellement, le héros cherche à se convaincre que le diable n'existe pas au moyen de sa raison; ici, Onuphrius en vient à admettre l'existence du diable à cause de ses lectures (manuels de sorcellerie, contes d'Hoffmann, etc.) et de la religion :

Qu'y avait-il au fond de déraisonnable dans cette supposition ? L'existence du diable est prouvée par les autorités les plus respectables, tout comme celle de Dieu. C'est même un article de foi, et Onuphrius, pour s'empêcher d'en douter, compulsa sur les registres de sa vaste mémoire tous les endroits des auteurs profanes ou sacrés dans lesquels on traite de cette matière importante (1832 : 75).

L'absence d'hésitation du personnage accentue l'effet de distanciation vis-à-vis du lecteur, effet propice à la dérision. Toute identification du lecteur au héros de la nouvelle paraît impossible, même « dans le cas d'une lecture naïve » (Todorov, 1970 : 38). C'est donc par une admirable mise en abyme que Gautier raille Onuphrius : la non-distanciation du lecteur Onuphrius vis-à-vis des textes religieux, ésotériques et fantastiques devient distanciation du lecteur d'« Onuphrius » vis-à-vis du récit de Gautier et, du même coup, des textes précédemment évoqués.

Dans sa nouvelle, Gautier explore les rapports entre folie et imagination. L'imagination délirante d'Onuphrius est certes « une folle qui se plaît à faire la folle » (Malebranche, 1688 : 4), mais une folle sympathique, ou tout du moins susceptible de provoquer le rire. Jamais le héros ne paraît dangereux ou inquiétant (contrairement au fou chez Maupassant qui provoque le malaise du lecteur¹²²); il excite au contraire la pitié amusée du lecteur. Sa folie semble dès le commencement admise; cependant elle est sujette à des commentaires souvent ironiques du narrateur qui parfois la minimisent (en témoigne la litote suivante (1832 : 72) : « Pour un fou, ce n'était pas trop mal raisonné »). Ainsi que l'écrit Gautier, la folie d'Onuphrius n'est pas loin du génie : « Il eût été capable, sans cette tendance funeste, d'être le plus grand des poètes; il ne fut que le plus singulier des fous » (1832 : 99). Au fond, en faisant de la folie l'ingrédient de l'inspiration romantique, Gautier ne cherche-t-il pas à faire comprendre que le fou s'approche plus de la vérité que les lecteurs incapables d'accepter ce qui contredit leur raison ? Cette lecture séduisante doit toutefois être nuancée par la chute de la nouvelle qui maintient une ambiguïté concernant cette folie sympathique, car si celle-ci prête à rire, elle est aussi la cause de la mort du héros.

L'humour corrosif de Gautier s'exprime pleinement dans « Onuphrius » au moyen de l'ironie déployée, laissant entendre un discours second sur la société et sa superficialité. Le jeune héros romantique semble en effet incompris par un milieu social obnubilé par

122 Voir « Un Fou », « La Chevelure », etc.

l'apparence et la légèreté. Suite à la fuite de ses idées, il se rend à une soirée; Gautier écrit : « inférieur à lui-même, il était au niveau des autres; on le trouva charmant et beaucoup plus spirituel qu'à l'ordinaire » (1832 : 94). En ce sens, Onuphrius peut être étudié sous l'angle de l'exception : seul contre tous, il demeure marginalisé jusque dans la mort, jusque dans les statistiques exhibées sur le tableau final du docteur Esquirol.

L'ironie de Gautier entraîne un questionnement portant non plus sur la nature du fait fantastique mais sur la véracité du récit fantastique.

UNE RÉFLEXION SUR LE FANTASTIQUE : QUAND L'ÉCRITURE FAIT RETOUR SUR ELLE-MÊME.

Sous l'aspect d'un hommage à Hoffmann, « Onuphrius » développe une réflexion sur ce qui fait le fantastique, et ce qui fait la fiction, donnant au récit une dimension méta-littéraire. Plus que fantastique, c'est un récit méta-fantastique que livre Gautier en 1832.

LE STATUT AMBIGU DU NARRATEUR

Quel est le statut du narrateur d'« Onuphrius » ? Il est difficile de le dire avec exactitude. Le début du récit accrédite la thèse d'un narrateur hétérodiégétique à focalisation externe. Ce dernier s'efface au profit de ses personnages, sans pour autant dévoiler leurs pensées. Cependant, un premier « je » apparaît – « S'il eut été seul, je crois qu' [...] il aurait attesté le nom du Seigneur plus d'une fois » (1832 : 69) – qui, s'il valide l'hypothèse de la focalisation externe (puisque le narrateur exprime un doute vis-à-vis des pensées Onuphrius), annonce la participation du narrateur au récit en tant que personnage – secondaire certes, mais personnage quand même. Cette prédiction est avérée avant l'épisode du rêve qu'Onuphrius raconte au narrateur : « En voici un qui l'avait frappé, et qu'il m'a raconté plusieurs fois depuis. » (1832 : 81). Mieux encore, le narrateur intervient directement dans le récit au terme du rêve; la fin de cet épisode coïncide en effet avec son intrusion dans l'univers fictionnel : « Onuphrius en était là de son rêve lorsque j'entrai dans l'atelier : il criait effectivement à pleine gorge; je le secouai, il se frotta les yeux et me regarda d'un air hébété; enfin il me reconnut » (1832 : 89). Force est alors de constater que le narrateur est homodiégétique : il est un ami d'Onuphrius qui se contente de restituer

son histoire. Dès lors, la focalisation externe semble aller de soi, même si le narrateur s'efface à nouveau. Pourtant, la fin de la nouvelle brouille une fois de plus les frontières entre les focalisations : dans la description suivant sa fuite de la soirée sont employés des verbes de perception qui font entrer le lecteur dans les folles pensées d'Onuphrius – « il croyait voir » (1832 : 97), « il entendait » (1832 : 97) – de sorte que le lecteur est amené à se demander si le narrateur n'est pas un dédoublement du héros. Il n'en demeure pas moins qu'en brouillant les frontières entre les focalisations, Gautier accorde un rôle non négligeable au narrateur dans l'élaboration de son fantastique. Entre absence et présence, le narrateur contribue à donner au texte sa dimension surprenante, et l'ambiguïté qu'il instaure vis-à-vis de la véracité (ou non ?) des événements décrits.

En même temps qu'il crée la fiction, le narrateur fait retour sur celle-ci. Au moyen des métalepses, il modifie le cours de la diégèse, s'attardant sur des détails rarement anodins. Ainsi, après un dialogue entre Onuphrius et Jacintha, il introduit la description du héros – annonçant sa folie future – comme suit : « Avant d'aller plus loin, quelques mots sur Onuphrius » (1832 : 70). Mais l'exemple le plus frappant d'intervention du narrateur est sans doute à trouver dans le dernier paragraphe du texte :

Et Jacintha ? *Ma foi*, elle pleura quinze jours, fut triste quinze autres, et, au bout d'un mois, elle prit plusieurs amants, *cing ou six, je crois*, pour faire la monnaie d'Onuphrius; un an après, elle l'avait totalement oublié, et ne se souvenait même plus de son nom. *N'est-ce pas, lecteur, que cette fin est bien commune pour une histoire extraordinaire ? Prenez-la ou laissez-la, je me couperais la gorge plutôt que de mentir d'une syllabe* (1832 : 100)¹²³.

Cette adresse au lecteur inverse totalement le principe de la *captatio benevolentiae* placée traditionnellement en début de récit puisqu'en plus d'être située à la fin de la nouvelle, elle postule une forme d'indifférence du narrateur vis-à-vis du lecteur. Faut-il en déduire – chose surprenante pour Gautier – que la volonté de véracité prime sur celle de plaisir ? Il s'agit surtout – et paradoxalement – de rappeler au lecteur, tout en affirmant sa véracité, le caractère fictif du récit. En somme, le narrateur transforme l'activité du lecteur en jeu, « le jeu de l'adhésion momentanée à une intrigue qu'il doit accepter, car le narrateur le propose ainsi, comme produit d'une fiction » (Fernandez Sanchez, 1996 : 318). Ce jeu, c'est aussi celui qui caractérise le récit fantastique (Bessière, 1974 : 23-24).

123 Sont soulignés les passages où le narrateur intervient dans la diégèse.

DE L'HOMMAGE À LA CRITIQUE

Il paraît évident que le texte possède une dimension autobiographique, Gautier se projetant pour partie dans ce jeune « romantique forcené » (1832 : 71), dans cet admirateur d'Hoffmann qu'est Onuphrius. Le héros du récit est lecteur mais aussi écrivain : durant son rêve d'enterrement vivant, il compose une « rêverie cadavéreuse : *La vie dans la mort* » (1832 : 84), référence à une des œuvres de Gautier ! Il est de plus peintre, comme l'était Gautier. Dès lors, « Onuphrius » peut se lire comme une métaphore de l'acte de création littéraire. Ce dernier constituerait pour l'auteur une manière de s'affranchir de toute temporalité. Par son œuvre et ses lecteurs, il reste vivant; la hantise de Gautier serait-elle de ne plus être lu ? C'est du moins ce que pourrait laisser penser la phrase suivante, à propos des vers composés quand Onuphrius est enterré : « ce qui me désespérait, c'était de ne pouvoir les réciter à personne » (1832 : 84). Dans cette optique, le diable constituerait le plagiaire qui, en s'attribuant l'œuvre d'un autre, le tue du même coup.

« Onuphrius » se présente certes comme un hommage à Hoffmann; mais, sous cet aspect peut se déceler une critique sous-jacente adressée non seulement au fantastique hoffmannien mais aussi au romantisme. Critique du romantisme tout d'abord, et la chute de la nouvelle est à cet égard exemplaire. Là où le lecteur est en droit de s'attendre à une fin qui mêle le tragique aux effusions de larmes, Gautier conclut ironiquement : finalement, l'amour de Jacintha était feint, et personne ne se soucie plus du pauvre Onuphrius. Par ailleurs, le diable est habillé d'un « gilet écarlate » (1832 : 96), gilet qui rappelle Gautier lui-même lors de la bataille d'*Hermani* ! Le romantisme plonge le lecteur dans un monde d'illusions qui peut le mener à la folie : telle est la critique paradoxale qu'adresse au romantisme l'auteur que l'on considère aujourd'hui comme l'un des premiers romantiques français.

D'un hommage appuyé à Hoffmann, Gautier passe à la critique; reprocherait-il au fantastique de l'auteur germanophone sa facticité ? Dans la phrase suivante : « cette belle imagination, surexcitée par des moyens factices, s'était usée en de vaines débauches » (1832 : 99), les « moyens factices » peuvent représenter non seulement les romans gothiques, avec leurs cortèges de fantômes, spectres et revenants, mais aussi les contes hoffmanniens qui ne se sont pas encore totalement

affranchis de cet héritage et dont les ressorts peuvent paraître à Gautier – malgré toute son adoration pour Hoffmann – un peu « faciles », un peu artificiels. Au même titre qu'Onuphrius, qui croit en ces récits, est raillée une forme de fantastique que l'on pourrait qualifier d'*extérieur*, avec ses cortèges de fantômes, de squelettes et de monstres.

CONCLUSION

L'étude d' « Onuphrius » apporte un éclairage nouveau sur cette catégorie vague et complexe – insaisissable ? – qu'est le fantastique. Gautier lui-même définit sa nouvelle comme fantastique et hoffmannienne. Les références aux manuels de sorcellerie, ainsi qu'aux romans gothiques anglais viennent en outre étoffer un intertexte déjà foisonnant. L'analyse thématique conduit à la conclusion suivante : dans sa manière de jouer avec le temps et l'espace, d'opérer un questionnement sur le réel en traitant de la folie et du rêve, de présenter enfin un *villain* digne des romans gothiques, le tout croisé avec le personnage inquiétant du double et le thème du mort vivant, « Onuphrius » réunit de nombreux *topoi* du récit fantastique.

Néanmoins, « Onuphrius » n'est-il pas, plus qu'une nouvelle fantastique, une caricature de fantastique ? En effet, le lecteur y est confronté à une gradation fantastique de plus en plus grotesque. Mais les liens entre fantastique et grotesque sont ténus, ce dernier donnant à voir l'inquiétante hybridité du réel. « Onuphrius » – et c'est aussi l'une de ses spécificités pour un récit français – est une nouvelle où l'humour est omniprésent. Toute identification cathartique avec le héros y est empêchée. Et quand l'humour devient ironie, Gautier vise une société dans laquelle l'imagination n'a pas sa place, ce qui fait dire à un critique anonyme du *Figaro*, le 7 septembre 1833 : « Onuphrius est une histoire dévergondée, mais d'un dévergondage ironique et byronien ». C'est aussi le rire qui donne à la nouvelle sa dimension réflexive et critique.

À la fois récit fantastique et récit *sur* le fantastique, « Onuphrius » présente un narrateur qui, entre effacement et présence, brouille les frontières entre diégèse et récit. Ses adresses au lecteur incluent ce dernier dans le processus de création de l'œuvre, le faisant entrer dans le jeu de la fiction et lui proposant un dilemme : soit le narrateur raconte la vérité en tant que personnage de la fiction, soit il ment en tant qu'inventeur de fictions. Le personnage d'Onuphrius, largement autobiographique, interroge la portée de la création littéraire. Et si

« Onuphrius » est un hommage au romantique Hoffmann, il n'en demeure pas moins que l'on peut lire la nouvelle comme la critique d'un fantastique extérieur quelque peu factice. Peut-être faudrait-il y voir un manifeste pour un fantastique intérieur, annonçant en cela les grands fantastiqueurs de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle.

Ouvrages cités

- BALZAC, Honoré de. 1974. *La Peau de chagrin* (1831). Paris : Gallimard.
- BARBEY D'AUREVILLY, Jules. 1977. *L'Ensorcelée* (1852). Paris : Gallimard.
- BESSIÈRE, Irène. 1974. *Le Récit fantastique*. Paris : Larousse université.
- BOZZETTO, Roger et HUFTIER, Arnaud. 2004. *Les Frontières du fantastique : approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes : Presses Universitaires de Valenciennes.
- CASTEX, Pierre-Georges. 1951. *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris : José Corti.
- CHAMISSO, Adelbert von. 2003. *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814). Stuttgart : Reclam.
- COMPÈRE, Daniel, et RAYMOND, François. 1994. *Les maîtres du fantastique en littérature*. Paris : Bordas.
- FERNANDEZ SANCHEZ, Carmen. 1996. La dialectique de l'humour et de la mort dans les récits fantastiques de Théophile Gautier. *Bulletin de la société Théophile Gautier* 18, 307-323.
- FREUD, Sigmund. 1985. « L'Inquiétante Étrangeté » (1919). *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*. Paris : Gallimard.
- GAUTIER, Théophile. 1985. *Correspondance générale*. Genève : Droz.
- . 2007. « Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann » (1832). *Récits fantastiques*. Paris : Flammarion.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. 1963. *Prinzessin Brambilla* (1820). Berlin : Aufbau.
- JAMES, Henry. 2010. *The Turn of The Screw* (1898). London : Bibliolis.
- LÉVY, Maurice. 1995. *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*. Paris : Albin Michel.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. 1973. *Supernatural Horror in Literature* (1927). New York : Dover Publications.
- MALEBRANCHE, Nicolas. 1688. *Entretiens sur la métaphysique & sur la religion*. Rotterdam : Reinier Leers.
- MALRIEU, Joël. 1992. *Le Fantastique*. Paris : Hachette.
- MAUPASSANT, Guy de. 1979. *Contes et nouvelles*. Paris : Gallimard.

- MELLIER, Denis. 1999. *L'écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris : Honoré Champion.
- POE, Edgar Allan. 2006. « The Premature Burial » (1844). *The Portable Edgar Allan Poe*. London : Penguin Classics.
- PRUNGNAUD, Joëlle. 2015. *Gothique et décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXème siècle en Grande-Bretagne et en France*. Paris : Honoré Champion.
- PUNTER, David et Glennis BYRON. 2004. *The Gothic*. Oxford : Blackwell Publishing.
- STEINMETZ, Jean-Luc. 1990. *La Littérature fantastique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil.
- TRITTER, Valérie. 2001. *Le Fantastique*. Paris : Ellipses.
- VAX, Louis. 1960. *L'Art et la Littérature fantastiques*, Paris : PUF.
- VIEGNES, Michel. 2006. *Le Fantastique*. Paris : Flammarion.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de. 1983. *Contes cruels* (1883). Paris : Gallimard.
- WALPOLE, Horace. 2004. *The Castle of Otranto* (1764). New York : Dover Publications.