

# **LE FANTASTIQUE GAUTIÉRIEN ET LA MISE EN SCÈNE DU SUBLIME**

## **GAUTIER'S FANTASTIC: A REPRESENTATION OF THE SUBLIME**

### **IL FANTASTICO DI GAUTIER E LA NARRAZIONE DEL SUBLIME**

**Valery RION<sup>1</sup>**

#### **Résumé**

*L'objectif de cet article est de montrer l'utilisation de l'esthétique du sublime dans l'œuvre fantastique de Théophile Gautier, notamment dans la représentation du personnage de la morte amoureuse. Nous nous pencherons sur trois textes qui mettent en scène ce personnage emblématique de la tradition fantastique, à savoir : « La Morte amoureuse », « Arria Marcella » et « Spirite ».*

*Mots-clefs : fantastique, sublime, morte amoureuse, Théophile Gautier*

#### **Abstract**

*The purpose of this paper is to show that Théophile Gautier uses the aesthetic of the sublime in his representation of the well-known fantastic character : the-dead-woman-in-love. We will analyse three main texts illustrating this character: « La Morte amoureuse », « Arria Marcella » et « Spirite ».*

*Keywords: fantastic, sublime, dead-woman-in-love, Théophile Gautier*

#### **Riassunto**

*Lo scopo di quest'articolo è di mostrare l'uso dell'estetica del sublime nell'opera fantastica di Théophile Gautier, particolarmente nella rappresentazione del personaggio della morta innamorata. Considereremo tre testi che mettono in scena questo personaggio emblematico della tradizione fantastica, cioè : « La Morte amoureuse », « Arria Marcella » e « Spirite ».*

*Parole chiavi : fantastico, sublime, morta innamorata, Théophile Gautier*

#### **Introduction**

Le personnage de la morte amoureuse constitue un véritable *topos* de l'œuvre fantastique de Théophile Gautier. Ce personnage récurrent des récits de fantômes au XIX<sup>e</sup> siècle met donc en scène le retour à la vie d'une femme morte pour retrouver son bien-aimé.

---

<sup>1</sup> [valery.rion@gmail.com](mailto:valery.rion@gmail.com), Université de Neuchâtel et Lycée cantonal de Porrentruy, Suisse.

Deux types de revenantes amoureuses se dégagent à la lecture des textes de Gautier. En effet, « Arria Marcella » et « La Morte amoureuse » mettent en scène le retour à la vie de créatures chtoniennes dont le corps est parfaitement conservé. Elles semblent revenir tout droit de l'Enfer. Ce sont des revenantes *stricto sensu*. A *contrario*, le personnage de Spirite, dans la nouvelle éponyme, est une créature céleste, éthérée et dépourvue d'enveloppe charnelle qui vient ou plutôt revient d'un extra-monde à rapprocher du paradis faustien. Il s'agit d'un spectre.

Le véritable intérêt de cette distinction se situe au niveau formel. En effet, Gautier propose une peinture de ce personnage, dans sa version chtonienne, sous la forme d'une allégorie du sublime burkien que l'expression oxymorique d'« horreur délicieuse<sup>1</sup> » définit si bien. Il y a une certaine fascination esthétique de la part de l'amant pour ce personnage qui pourtant incarne l'altérité fondamentale, l'horreur absolue de la Mort. C'est la « beauté méduséenne » dont parle Mario Praz, à savoir « la découverte de l'horreur comme source de plaisir et de beauté<sup>2</sup> ». Même si Spirite conserve quelques caractéristiques inquiétantes, elle est plutôt une créature rassurante et lumineuse. À un changement de type de morte amoureuse correspond un changement de traitement formel. En effet, la question du sublime se retrouve posée dans « Spirite » mais plutôt sous l'angle de sa tradition longinienne, présentant une forme d'élévation de l'âme.

### **Sublime Burkien : « La Morte amoureuse » et « Arria Marcella »**

Examinons en premier lieu le sublime burkien qui se manifeste d'abord dans la représentation d'un cadre architectural particulier, notamment dans « La Morte amoureuse ». En effet, le château de Clarimonde est extrêmement imposant et son architecture piranésienne se déploie devant les yeux du narrateur impressionné et perplexe :

*Enfin le tourbillon s'arrêta ; une masse noire piquée de quelques points brillants se dressa subitement devant nous ; les pas de nos montures sonnèrent plus bruyants sur un plancher ferré, et*

---

<sup>1</sup> Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 1990, p. 116.

<sup>2</sup> Praz, Mario, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le Romantisme noir*, Gallimard, « Tel », 1998, p. 45.

*nous entrâmes sous une voûte qui ouvrait sa gueule sombre entre deux énormes tours. [...] J'entrevis confusément d'immenses architectures, des colonnes, des arcades, des perrons et des rampes, un luxe de construction tout à fait royal et féerique.*<sup>1</sup>

Le narrateur ne peut qu'«entrevoir confusément» la majestueuse complexité de cette composition monumentale, tenant lieu de demeure au vampire femelle de Gautier. Cette « masse noire » est un élément qui rend le paysage terrible, comme dans la tradition du roman gothique. Cependant, on ne peut nier qu'une forme d'admiration esthétique transparait dans le point de vue de Romuald. Terreur et beauté sont paradoxalement associées dans cette description des impressions du protagoniste. C'est sans doute pour cette raison que Jean Bellemin-Noël n'a pas hésité à employer le terme de « sublime » pour parler de l'architecture de ce manoir :

*[Gautier] n'a pas manqué de décrire le lieu fantastique, à la fois surnaturel et gothique, sublime et risible à force d'outrance, dans lequel se passe l'expérience de la rencontre avec la morte.*<sup>2</sup>

L'environnement est sublime et provoque une certaine forme de terreur car une puissance subliminale s'y cache, un être qui a réussi à revenir parmi les vivants alors qu'il était mort. Par ailleurs, l'auteur de *Plaisirs de vampire* y voit un jeu de la part de Gautier à cause du caractère outrancièrement topique du lieu. Le regard ironique de cet écrivain à l'égard des poncifs du genre se retrouve dans bon nombre de ses récits. Toutefois, il est relativement ténu dans celui-ci et n'est pas aussi manifeste que dans « Omphale » ou « Le Pied de momie ». La métaphore du monstre souligne l'atrocité de ce château qui laisse imaginer de l'extérieur les dédales infinis que son intériorité renferme.

Le voyage de Romuald vers le manoir de Clarimonde se fait sur des chevaux noirs et est marqué par une utilisation particulière de la lumière semblable à celle que l'on peut observer dans *Lénore* la ballade de Gottfried Bürger :

---

<sup>1</sup> Gautier, Théophile, « La Morte amoureuse », in *Contes et récits fantastiques*, éd. A. Buisine, Paris, Le livre de Poche, « classiques de poche », p. 85-86.

<sup>2</sup> Bellemin-Noël, Jean, *Plaisirs de vampire. Gautier, Gracq, Giono*, Paris, PUF, 2001, p. 52.

*Nous traversâmes une forêt d'un sombre si opaque et si glacial, que je me sentis courir sur la peau un frisson de superstitieuse terreur. Les aigrettes d'étincelles que les fers de nos chevaux arrachaient aux cailloux laissaient sur notre passage comme une traînée de feu, et si quelqu'un, à cette heure de la nuit, nous eût vus, mon conducteur et moi, il nous eût pris pour deux spectres à cheval sur le cauchemar.<sup>1</sup>*

Ces flammes brillantes dans la nuit profonde relèvent du traitement de ce que Le Scanff appelle « la lumière fantastique du sublime » :

*Elle fait d'abord partie d'une poétique de la terreur d'origine burkienne qui utilise l'obscurité et les effets contradictoires de la lumière pour mieux accuser l'horreur instinctive qu'inspire le monde nocturne. Par exemple, le clair de lune mais surtout la lumière orageuse des éclairs animent le paysage et le transfigurent en proposant paradoxalement une lumière qui n'éclaire pas mais qui éblouit. [...] La sublimité d'une telle lumière tient au fait qu'elle a la faculté de révéler des aspects inconnus du réel qui prend l'apparence d'une évocation fantastique.<sup>2</sup>*

Le fait que cette lumière révèle des aspects insoupçonnés en plein jour se retrouve dans « Arria Marcella » :

*La lune illuminait de sa lueur blanche les maisons pâles, divisant les rues en deux tranches de lumière argentée et d'ombre bleuâtre. Ce jour nocturne, avec ses teintes ménagées, dissimulait la dégradation des édifices. L'on ne remarquait pas, comme à la clarté crue du soleil, les colonnes tronquées, les façades sillonnées de lézardes, les toits effondrés par l'éruption ; les parties absentes se complétaient par la demi-teinte, et un rayon brusque, comme une touche de sentiment dans l'esquisse d'un tableau, indiquait tout un ensemble écroulé. Les génies taciturnes de la nuit semblaient avoir réparé la cité fossile pour quelque représentation d'une vie fantastique.<sup>3</sup>*

Ce « jour nocturne », oxymore qui révèle sa sublimité, efface les affres du temps et permet à la cité de Campanie de littéralement renaître de ses cendres, comme le fera plus tard le personnage

---

<sup>1</sup> Gautier, Théophile, « La Morte amoureuse », éd. citée, p. 85.

<sup>2</sup> Le Scanff, Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 143-144.

<sup>3</sup> Gautier, Théophile, « Arria Marcella », éd. citée, p. 304.

d'Arria. Il y a donc ici une forme de mimétisme entre le paysage fantastique et sublime et l'apparition.

Le paysage d'horreur que je viens de décrire n'est pas le seul élément marqué par l'esthétique du sublime dans les récits de mortes amoureuses. Tant il est vrai que le personnage a une influence sur l'environnement qui l'entoure – il n'apparaît pas dans n'importe quelles conditions ni dans n'importe quel cadre – il semblerait que le paysage relevant du sublime se répercute également sur l'apparence des personnages de mortes amoureuses.

Tout se passe comme si le personnage était lui-même emblématique du changement de paradigme en matière d'esthétique qui bouleverse les milieux artistiques du XIX<sup>e</sup> siècle que Michel Crouzet résume ainsi : « L'impératif de bouleverser et de ravir remplace celui de séduire et de corriger [...]. À la beauté rassurante, il faut opposer tous les modes d'une beauté tourmentée qui questionne et agresse chacun<sup>1</sup> ». En effet, l'amour que suscitent les mortes-amoureuses est inmanquablement lié à une forme de crainte voire de terreur, inhérente à leur nature fantomatique et à leurs apparitions plus ou moins fulgurantes. Madame de Staël, à propos de *La Fiancée de Corinthe*, hypotexte important pour l'étude de ce personnage, évoque déjà un « mélange d'amour et d'effroi, une union redoutable de la mort et de la vie<sup>2</sup> », de laquelle émane une « volupté funèbre dans ce tableau où l'amour fait alliance avec la tombe, où la beauté même ne semble qu'une apparition effrayante<sup>3</sup> ». La fascination exercée par les personnages de mortes amoureuses sur leurs amants rejoint parfaitement, de ce point de vue la définition du sublime, tendance que confirment les formulations oxymoriques utilisées par Madame de Staël pour caractériser le personnage de Goethe. Non seulement, elles subjuguent leurs amants grâce à leur extraordinaire retour parmi les vivants qui est manifestement au-delà de l'entendement du commun des mortels, mais elles les impressionnent d'autant plus car l'être aimé ressent un certain danger en leur présence, lié à sa propre survie. En effet, bon nombre de ces mortes amoureuses, malgré des intentions louables, représente un péril mortel pour les protagonistes. Il s'agit d'un des principes

---

<sup>1</sup> Crouzet, Michel, « Le Sublime » in *La Poétique de Stendhal. Essai sur la genèse du romantisme*, Paris, Flammarion, 1983, p. 159.

<sup>2</sup> Madame de Staël, *De l'Allemagne*, T. I, éd. S. Balayé, GF-Flammarion, 1968, p. 242-243.

<sup>3</sup> *Ibid.*

définatoires de la notion de sublime, comme le résume Le Scanff en citant abondamment Burke :

*Si le sublime est bien « la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir », alors c'est dans les passions liées à la « conservation de soi », dans « tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur » que l'on trouvera l'origine et la source du sublime, c'est-à-dire le plus haut degré dans la sensibilité esthétique. La terreur est ainsi le fondement et « le principe essentiel du sublime ».<sup>1</sup>*

La sensation de plaisir qui résulte d'une émotion violente est par définition paradoxale puisqu'elle est inséparable du sentiment de terreur ressenti. Le personnage de la morte amoureuse reproduit ce paradoxe dans l'espace fictionnel. Elle fait peur mais son amour est indispensable à sa victime, qui se complaît dans ce plaisir ambivalent rappelant l'« horreur délicate ». De fait, même si Clarimonde dévore littéralement Romuald, ce dernier n'en est pas moins triste lorsque Sérapien la réduit en poussière. En outre, le nom même de ce vampire évoque un oxymore, « clair-immonde », qui synthétise parfaitement cette ambivalence. Le sentiment amoureux tend donc à être une forme de sécurité pour le soupirant, qui ne croit pas qu'une amante puisse lui faire du tort, bien qu'elle soit un vampire ou un fantôme et que le danger soit réel.

L'horreur délicate burkienne se retrouve donc dans la peinture des personnages de Clarimonde et d'Arria Marcella. Il est intéressant de voir que ces deux créatures possèdent des caractéristiques infernales. Arria Marcella est tout d'abord qualifiée de « larve plus hideuse qu'Empouse et Phorkyas<sup>2</sup> » par son père. Il y a en outre une comparaison récurrente de la froideur marmoréenne de leur peau avec celle d'un serpent : « cependant son bras nu, qu'Octavien effleura en soulevant sa coupe, était froid comme la peau d'un serpent ou le marbre d'une tombe<sup>3</sup> ». Il s'agit d'un attribut typique du personnage méduséen. Sylvie Thorel souligne en effet

---

<sup>1</sup> Le Scanff, Yvon, *op. cit.*, p. 28.

<sup>2</sup> Gautier, Théophile, « Arria Marcella », éd. citée, p. 321.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 309.

qu'il s'agit « d'un motif associé à la figure de la Gorgone<sup>1</sup> ». La tête de Méduse est hérissée de serpents, ce qui rend la comparaison avec cet animal inquiétante. Romuald ressent pour sa part une impression similaire au contact de la peau de Clarimonde :

*Comme j'allais franchir le seuil, une main s'empara brusquement de la mienne ; une main de femme ! Je n'en avais jamais touché. Elle était froide comme la peau d'un serpent, et l'empreinte m'en resta brûlante comme la marque d'un fer rouge. C'était elle.<sup>2</sup>*

Cette comparaison ophidienne peut certes renvoyer à Méduse mais également à Nahash, le serpent de la tentation. Cette interprétation est renforcée par l'opposition que l'on constate à la fois dans « Arria Marcella » et dans « la Morte amoureuse » entre l'Église et les personnages de mortes amoureuses.

Dans « Arria Marcella », l'héroïne est réduite en cendres par une formule d'exorcisme prononcée par son père, l'« austère » Arrius Diomédès, dont la demeure est « semblable au cloître des couvents ». Il appartient « à la secte toute récente [...] des disciples du Christ<sup>3</sup> » et joue peu ou prou le même rôle que Sérapion, l'abbé de « La Morte amoureuse » qui anéantit également la femme vampire à la suite d'une pratique proche de l'exorcisme. Ce personnage d'opposant, souvent le père de la revenante<sup>4</sup>, qui vient frapper d'un interdit moral la relation surnaturelle, est récurrent dans les récits de mortes amoureuses gautiériennes.

### **Spirite et le sublime longinien**

Spirite est elle aussi une figure ambivalente qui prépare Guy à la mort malgré toute sa bienveillance, d'où la naissance de ce

---

<sup>1</sup> Thorel, Sylvie, « Scènes capitales », *Revue des Sciences Humaines*, n°290, 2008, p. 92.

<sup>2</sup> Gautier, Théophile, « La Morte amoureuse », éd. citée, p. 77.

<sup>3</sup> Gautier, Théophile, « Arria Marcella », éd. citée, p. 320.

<sup>4</sup> On lira avec profit sur cette question l'article de Gwenhaël Ponnau, « Des Mortes amoureuses à Spirite : la sublimation du fantasme », *Op. cit. : Revue de littératures française et comparée*, Presses universitaires de Pau, n°1, 1992, pp. 223-234 (notamment p. 228). L'auteur inclut dans son analyse d'autres histoires de mortes amoureuses de Gautier qui reprennent ce motif mais que nous n'analysons pas ici : « Le Pied de momie », « Omphale » ou encore « La Cafetière ». Cette question est également évoquée par Nathalie David-Weill, *Le Rêve de pierre : La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Librairie Droz, 1989, p. 76.

sentiment paradoxal d'« horreur délicate » propre au sublime burkien. De par sa nature spectrale, elle provoque naturellement un sentiment de crainte chez Guy : « Quoique Malivert fût brave et qu'il l'eût prouvé en mainte occasion, il ne put s'empêcher de sentir le duvet se hérissier sur sa peau, et le petit frisson dont parle Job lui parcourut la chair<sup>1</sup> ». Dans son essai *Le Négatif*<sup>2</sup>, Jean-Louis Cabanès rapproche la référence à ce même passage de la Bible, mais dans *Le Génie du christianisme*, d'une forme de sublime de terreur d'obéissance burkienne, « d'un noir sublime inconnu de l'Antiquité<sup>3</sup> » pour reprendre les termes de Chateaubriand.

Mais même s'il y a des traces de peur chez Guy de Malivert, elles sont relativement ténues et ce sont davantage des sentiments de curiosité et de confiance qui l'habitent lors des apparitions de Spirite. C'est d'ailleurs ce personnage qui ouvre progressivement les portes d'un autre monde, d'un paradis sublime à Guy de Malivert. Cette sublimité transparaît à travers le portrait que Gautier fait de Spirite :

*La figure de Spirite était vraiment sublime. Sa tête, qu'elle avait relevée et un peu renversée en arrière, montrait son visage illuminé des splendeurs de l'extase. L'inspiration et l'amour brillaient d'un éclat surnaturel dans ses yeux, dont les prunelles d'azur disparaissaient presque sous la paupière supérieure. Sa bouche à demi entr'ouverte laissait luire un éclat de nacre. [...] La femme diminuait en elle et l'ange augmentait, et l'intensité de lumière qu'elle répandait était si vive que Malivert fut contraint de détourner la vue.<sup>4</sup>*

Cet extrait s'ouvre sur l'adjectif « sublime » pour qualifier Spirite et le chatoyement de cette prodigieuse lumière céleste finit par éblouir littéralement Guy de Malivert. Les isotopies de la luminosité et de la brillance dominant clairement ce passage. Cet éclat revêt une teinte blanche tout au long de la nouvelle lors des apparitions de Spirite, blancheur qui est ici soulignée par la couleur nacré de sa bouche. Je rejoins de ce point de vue l'analyse de Catherine Grall :

---

<sup>1</sup> Gautier, Théophile, *Spirite*, éd. P. Laubriet, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 64.

<sup>2</sup> Cabanès, Jean-Louis, *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 86.

<sup>3</sup> de Chateaubriand, François-René, *Le Génie du christianisme*, T.1, Paris, GF-Flammarion, 1966, p. 346.

<sup>4</sup> Théophile Gautier, *Spirite*, éd. citée, p. 183.



*Le blanc recouvre des valeurs symboliques qui s'articulent volontiers avec le sublime : ainsi de la pureté, du sacré ou de l'infini – mais il peut aussi figurer une lumière quasi aveuglante.<sup>1</sup>*

Il y a dans les apparitions successives de Spirite, la volonté d'habituer Guy à l'existence d'un autre monde et de le lui faire progressivement entrevoir. Comme le relève Pierre Hartmann :

*Il y aurait dans le sublime comme l'avènement inopiné et la découverte saisissante d'un autre monde, transcendant à celui où évolue ordinairement l'humanité. L'ouverture subite et quasi magique à la présence d'un autre monde qui contredit l'étroitesse des règles de celui-ci deviendra l'une des composantes majeures de la théorie du sublime à partir de Kant, après que Boileau [traducteur et commentateur de Longin], pourtant peu suspect de quelque considération mystique que ce soit, aura ouvert la voie.<sup>2</sup>*

Hartmann évoque ici la tradition longinienne du sublime qui a davantage trait à une forme de « dépassement de soi<sup>3</sup> », d'« élévation de l'humanité au-dessus d'elle-même<sup>4</sup> », et d'accès à un autre monde qui transcende les règles du nôtre. C'est précisément ce que raconte *Spirite*. Guy de Malivert quitte progressivement le monde matériel pour vivre une histoire d'amour avec un esprit nommé « Spirite ». Lorsqu'il meurt à la suite d'une attaque d'un groupe de bandits, il peut enfin rejoindre Spirite là où elle l'attendait.

*Spirite* est un texte dans lequel les références littéraires sont nombreuses. Tout se passe comme si la littérature, réservoir infini de fantaisies, fonctionnait comme un truchement entre les deux mondes, permettant l'acclimatation progressive des personnages et du lecteur à un univers dont les règles transcendent celles du monde tel que nous le connaissons. Il en va d'ailleurs de même pour le sublime auquel, selon Longin, seul le verbe permet d'aboutir. Comme le relève Baldine Saint-Girons :

---

<sup>1</sup> Grall, Catherine, « Sur les traces d'une sublime blancheur », in Patrick Marot (dir.), *La Littérature et le sublime*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007, p. 287.

<sup>2</sup> Hartmann, Pierre, *Du Sublime*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 29.

<sup>3</sup> Saint-Girons, Baldine, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005, p. 12.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 17.

*Longin se concentre sur le sublime, dont la révélation, sans cesse recommencée, a pour médium privilégié non la vision intelligible et sensible, mais le logos, discours, style ou « dire ».*<sup>1</sup>

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Spirite raconte son histoire grâce au procédé de la dictée médiumnique. C'est en effet Guy qui retranscrit les épisodes de la vie et de la mort de Lavinia, nom terrestre de Spirite. C'est par le *logos* que Guy se familiarise à l'autre monde et découvre les témoignages écrits de Spirite. Il s'agirait ici de la mise en scène d'une allégorie de l'inspiration, telle une muse, mais sous la forme d'un esprit.

Le dénouement swedenborgien de ce récit n'est d'ailleurs pas si éloigné de la représentation d'une forme de paradis inspiré à mon sens du *Second Faust* et le sublime de cette scène est par ailleurs largement exacerbé. La référence faustienne est présente explicitement lorsque le narrateur décrit l'apparition de Spirite<sup>2</sup>. Après la mort de Guy en Grèce, les deux amants sont réunis dans l'extra-monde. La vision de ce firmament témoigne également d'une démesure propre à l'esthétique sublime. En effet, « une autre source du sublime est l'infini<sup>3</sup> » nous dit Burke, même si, dans *Spirite*, le sublime n'a pas grand-chose à voir avec l'horreur délicate. Gautier fait une tentative de représentation de l'extra-monde à la fin de *Spirite* qui repose sur cette idée de sublimité de l'infini : « une immense profondeur, non pas le ciel qui arrête les yeux humains, mais le ciel pénétrable aux seuls yeux des voyants<sup>4</sup> ». Guy et Spirite se réunissent « au centre d'une effervescence de lumière qui semblait partir du fond de l'infini<sup>5</sup> » pour former un ange d'amour ressemblant à une perle, dans un passage d'un extraordinaire lyrisme, tout comme Marguerite et le Docteur Faust sont à nouveau rassemblés dans l'ultime scène dans le ciel du second volet de la tragédie de Goethe, après qu'elle l'a délivré de l'emprise de Méphistophélès. Faust est d'ailleurs ébloui par sa nouvelle nature et la pénitente, anciennement Marguerite, demande la permission de le guider dans ce nouveau monde, ce à quoi *Mater Gloriosa* répond : « Viens, élève-toi

---

<sup>1</sup> Saint-Girons, Baldine, *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, éd. citée, p. 28.

<sup>2</sup> Gautier, Théophile, *Spirite*, éd. citée, p. 85.

<sup>3</sup> Burke, Edmund, *op. cit.*, p. 116.

<sup>4</sup> Gautier, Théophile, *Spirite*, éd. citée, p. 234.

<sup>5</sup> *Ibid.*

jusqu'aux sphères supérieures ! Dès qu'il pressentira ta présence, il te suivra<sup>1</sup> ».

Gautier s'est sans doute inspiré de ce paradis goethéen pour imaginer le sien. En effet, le mot « sphère » est un vocable abondamment utilisé dans *Spirite*, notamment par le baron de Féroë qui met en garde Guy de Malivert en ce qui concerne un voyage qui transgresserait les limites de ces sphères :

*Nul ne revient du fond de cet abîme sans en garder sur le front une pâleur qui ne s'efface pas, l'œil charnel ne contemple pas impunément ce qui est réservé à l'œil de l'âme ; ces voyages hors de notre sphère causent d'inexprimables lassitudes et inspirent en même temps des nostalgies désespérées.*<sup>2</sup>

Néanmoins, *Spirite* le rassure et souhaite le guider afin qu'il puisse apprivoiser l'extra-monde : « J'espère qu'avec mon aide, vous gravirez les échelons lumineux<sup>3</sup> », un peu comme Marguerite le fait pour Faust, en reconnaissant la difficulté qu'a l'œil humain de s'adapter au sublime du nouveau monde : « Permettez-moi de le guider et de l'instruire ; Car le nouveau jour l'éblouit encore<sup>4</sup> ». Cette notion d'élévation de soi au-dessus de l'humanité afin de concrétiser une vision de l'autre-monde est caractéristique de la tradition longinienne du sublime. Guy et Faust ont effectivement accès à une réalité métaphysique insoupçonnée du commun des mortels.

### **Conclusion**

« Ce que la révélation sublime découvre à la limite de l'informe et au risque du chaos, c'est l'événement de la naissance<sup>5</sup> », ou plutôt de la re-naissance ou résurrection en ce qui concerne les personnages de mortes amoureuses. Ce retour à la vie n'est la plupart du temps que temporaire. L'apothéose finale que constitue la réunion de Guy et *Spirite* en une perle est en ce sens l'un des principaux traits distinctifs de la nouvelle par rapport aux autres histoires de mortes amoureuses. En effet, chez Gautier, à chaque fois qu'une défunte

---

<sup>1</sup> von Goethe, Johann Wolfgang, *Le Faust de Goethe*, trad. Gérard de Nerval, Paris, Fayard, 2002, p. 401.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>5</sup> Rogozinski, Jacob, « Le Don du monde », in *Du Sublime* (collectif), Belin, 1988, p. 197.

revient à la vie et réussit à passer une ou plusieurs nuits avec son amant, un personnage s'interpose pour frapper l'amour d'un interdit moral, le rendant impossible, et œuvre ainsi à son annihilation.

Les protagonistes, privés à tout jamais de l'objet de leur désir, font preuve d'une certaine mélancolie à l'égard de leur expérience surnaturelle. Les mortes amoureuses inspirent à leurs amants une nostalgie correspondant au « sublime, qui donne le regret des choses inconnues, entrevues par l'âme à des hauteurs désespérantes<sup>1</sup> », pour reprendre les termes de Balzac dans *Béatrix*.

*Spirite* est le seul récit de morte amoureuse gautiérienne qui propose un dénouement différent. En effet, le programme narratif conventionnel est marqué par la disparition de la revenante et la séparation des amants, ce qui n'est pas le cas de la nouvelle la plus tardive de Gautier. Cela s'explique par la présence d'une autre forme de sublime, de tradition longinienne. Dans *Spirite*, l'amour est d'une essence distincte de celle des autres récits. Le personnage d'opposant, que l'on retrouve habituellement dans les contes de Gautier – comme Arrius Diomédès dans « Arria Marcella » ou l'abbé Sérapion dans « La Morte amoureuse » –, est remplacé en quelque sorte par le baron de Féroë, qui est en fait un adjuvant. Il semble avoir un contact privilégié avec le monde des esprits, fait profiter à Guy de son expérience et joue peu ou prou un rôle d'intercesseur entre Guy et Spirite. L'initiation de Guy à l'autre monde s'opère graduellement. Les apparitions de Spirite se succèdent régulièrement et progressivement sans effrayer Guy, contrairement à celles des autres mortes amoureuses qui sont généralement fulgurantes, semblables à l'éclair, pour utiliser une métaphore traditionnelle du sublime burkien.

Spirite constitue le seul véritable exemple de fantôme dépourvu d'enveloppe corporelle. C'est tout l'enjeu de ce récit : attribuer une forme de beauté à un être désincarné, représenter ce qui ne peut l'être. Seul le sublime peut répondre à ce besoin. En effet, pour reprendre les termes de Philippe Lacoue-Labarthe :

*Le sublime vaut essentiellement pour la présentation du métaphysique, par différence avec le beau, qui n'est que la présentation du physique.*

---

<sup>1</sup> de Balzac, Honoré, *Béatrix*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », t. VII, p. 705.

En outre, Spirite n'aspire jamais à vivre dans le monde de Guy. Elle apparaît dans l'unique but de l'avertir de son amour, de leur possible réunion dans l'extra-monde et du fait qu'elle l'aimait lors de sa vie terrestre sans qu'il ne la remarque jamais. Il s'agit d'un sentiment plus idéal, plus spirituel, dépassant de très loin la seule attirance physique observée dans les autres récits. L'amour de Spirite et Guy est affranchi de toutes contingences terrestres, alors que celui d'Arria et Octavien, ou encore de Romuald et Clarimonde, est profondément ancré dans le matérialisme. Arria et Clarimonde, créatures chthoniennes, terminent d'ailleurs leur existence surnaturelle sous forme de poussière. Seul l'amour sublimé est capable de s'élever au-dessus de notre monde comme le relève Jiří Šrámek :

*Pour que l'amour impossible s'éternise et qu'il soit mis à l'abri de tout danger qui risque de le corrompre ou de le supprimer, il faut qu'il soit transféré en dehors du monde matériel. En fait, ce n'est que dans la dernière histoire de « morte amoureuse », Spirite, que la condition est remplie. Alors que Romuald-prêtre rencontre en Clarimonde un personnage qui descend dans le monde d'ici-bas, Spirite invite Guy dans un autre monde, elle l'élève, pas à pas, jusque dans les hauteurs de l'amour suprême.<sup>1</sup>*

Il s'agit de la seule nouvelle qui met en scène une élévation du personnage au sens propre, une forme d'éducation au sublime, une « *paideia*<sup>2</sup> », grâce à laquelle Guy de Malivert accède à des sphères qui se situent au-delà de son entendement. *Spirite* représente donc en ultime analyse le triomphe de l'amour sur la mort puisque le décès de Guy est perçu comme une forme de délivrance qui lui permet d'accéder enfin au paradis et de rejoindre sa bien-aimée.

Cet article est dédié à Daniel Sangsue, professeur à l'université de Neuchâtel, à l'occasion de son départ à la retraite.

### **Corpus**

Gautier, T., « La Morte amoureuse », « Arria Marcella », in *Contes et récits fantastiques*, éd. A. Buisine, Paris, Le livre de Poche, « classiques de poche »  
Gautier, T., *Spirite*, éd. P. Laubriet, Genève, Slatkine Reprints, 1979

---

<sup>1</sup> Šrámek, Jiří, « Les «Mortes amoureuses» de Théophile Gautier », *Études romanes de Brno*, 13, volume XXII, 1992, p. 17.

<sup>2</sup> Voir le chapitre 1 intitulé « l'éducation au sublime » de l'ouvrage de Baldine Saint-Girons, *Le Sublime de l'antiquité à nos jours*, éd. citée.

**Littérature secondaire :**

- Balzac, H. (de), *Béatrix*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », t. VII
- Bellemin-Noël, J., *Plaisirs de vampire. Gautier, Gracq, Giono*, Paris, PUF, 2001
- Burke, E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 1990
- Cabanès, J.-L., *Le Négatif. Essai sur la représentation littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2011
- Chateaubriand, F.-R. (de), *Le Génie du christianisme*, T.1, Paris, GF-Flammarion, 1966
- Crouzet, M., « Le Sublime » in *La Poétique de Stendhal. Essai sur la genèse du romantisme*, Paris, Flammarion, 1983
- David-Weill, N., *Le Rêve de pierre : La quête de la femme chez Théophile Gautier*, Genève, Librairie Droz, 1989
- Du Sublime* (collectif), Belin, 1988
- Goethe, J.-W. (von), *Le Faust de Goethe*, trad. Gérard de Nerval, Paris, Fayard, 2002
- Hartmann, P. *Du Sublime*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997
- Le Scanff, Y., *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007
- Marot, P. (dir.), *La Littérature et le sublime*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2007
- Ponnau, G., « Des Mortes amoureuses à Spirite : la sublimation du fantôme », *Op. cit. : Revue de littératures française et comparée*, Presses universitaires de Pau, n°1, 1992, pp. 223-234
- Praz, M., *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Romantisme noir*, Gallimard, « Tel », 1998
- Saint-Girons, B., *Le Sublime de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Desjonquères, 2005
- Šrámek, J., « Les «Mortes amoureuses» de Théophile Gautier », *Études romanes de Brno*, 13, volume XXII, 1992
- Staël, G. (de) *De l'Allemagne*, T. I, éd. S. Balayé, GF-Flammarion, 1968
- Thorel, S., « Scènes capitales », *Revue des Sciences Humaines*, n°290, 2008