

La peur du temps chez Théophile Gautier

Marjan SEPANJI*

Doctorante en Littérature française, Université Sorbonne Paris Nord,
Paris, France.

(Date de réception : 29/07/2019; Date d'approbation : 28/06/2020)

Résumé

Cet article a pour objectif d'étudier les aspects fantastiques des contes de Théophile Gautier, écrivain du XIX -ème siècle, dans lesquels le temps a une grande importance. Le fantastique de Gautier provoque l'incertitude, la peur et le suspens chez le lecteur. L'auteur dévoile sa peur devant l'écoulement du temps et la mort. Le temps va alors exercer une puissante influence sur l'imagination de ce dernier. Nous essaierons de voir si Gautier montre-t-il son angoisse devant le passage du temps ? et comment a-t-il pu maîtriser la fuite du temps. Pour étudier le monde imaginaire de Gautier, nous présentons la méthode critique de Gilbert Durand dans son ouvrage, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*, paru pour la première fois en 1960. Ce dernier présente sa démarche dans le domaine de la critique d'imaginaire. Nous avons le projet de montrer un monde d'images matérialisées qui tourne autour d'un axe : celui de la peur face à l'écoulement du temps. Nous allons montrer que Théophile Gautier trouve un lien avec le temps dans ses contes et il aspire à la vie éternelle et enfin il parvient à dominer le temps à travers les visages du temps.

Mots-clés : angoisse, morte, écoulement du temps, symboles thériomorphes, images chaotiques.

* **E-mail:** sepanji_mr@yahoo.fr

Introduction

L'importance du temps présente toujours dans l'imagination de l'homme. Le temps occupe toujours l'esprit de l'homme chez qui tout devient cohérent lors qu'il s'agit de considérer l'imagination comme un fait quasi-réel propre à toute approche perfectible : la supériorité du temps sur l'existence éphémère. La hantise de la mort et le temps sont deux termes principaux chez Gautier et sa peur de la destruction est liée sans doute à son angoisse personnelle.

En effet le temps en limitant l'existence annonce sa présence. La vie, depuis la naissance à la mort, se définit dans le temps. Le rapport de l'homme à la notion du temps a toujours été subtil et fin : pendant la jeunesse l'homme ne fait pas beaucoup d'attention au passage du temps et il essaie de créer un lien délicat avec le temps, mais ce lien se transforme petit à petit en lien dominant-dominé et l'homme sent la fuite du temps et à la suite la peur, l'anxiété, le désespoir.

Il est à signaler que nous avons étudié une petite partie des contes fantastiques de Gautier pour analyser les figures de l'imaginaire. Ces cinq contes fantastiques sont : Deux acteurs pour un rôle, Le Chevalier double, La Morte amoureuse, Pied de momie et Le Club des hachichins dans lesquels le temps a une grande importance.

Cet article propose de réaliser une exploration du monde imaginaire de Théophile Gautier à l'aide de la méthode critique de Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Introduction à l'archétypologie générale.

Quant à la méthode de ce dernier, il convient de dire que la base et le principe de sa pensée sont profondément liés aux théories de l'épistémologue et la critique thématique de Gaston

Bachelard qui insiste sur le rôle important de la rêverie et de l'imagination dans la création des œuvres littéraires. Bachelard et Durand ont toujours eu un regard particulier sur l'image. D'après eux, les images poétiques ont un système qui est défini par l'imaginaire basé sur les images originelles sans lesquelles les manifestations de la vie et des valeurs vitales seraient impossibles. Ces images sont inspirées par les matières fondamentales, par les mouvements principaux et par les quatre éléments de la nature : feu, eau, terre et air.

La théorie de l'imaginaire de Gilbert Durand, présente l'importance du temps dans l'imagination de l'homme qu'il appelle les régimes de l'imaginaire. Il y classe les images du temps dans deux grands régimes : « diurne et nocturne ». Le premier régime, le diurne, est le régime de l'Antithèse : il met en scène, d'une part, les images du temps dans leur phase tragique et d'autre part, les images dans leur phase triomphante. Le deuxième présente le régime nocturne qu'il s'agit des images qui tentent à euphémiser la négativité.

Ces deux régimes représentent deux manières de lutter contre le temps et l'angoisse de mort. Le régime diurne oppose deux grandes catégories d'images, l'une qui signifie l'angoisse devant le temps, l'autre, la reconquête par l'ascension vers un au-delà du temps.

Selon Durand, toute pensée repose sur des images qui n'ont rien à voir ni avec la mémoire, ni avec la perception. En effet, la conception de l'anthropologie de l'imaginaire qu'il a construit s'est faite sur cette constatation qu'à l'origine de toute culture, il y a une peur essentielle qui est celle de la fuite de temps, ce que Durand appelle le "Chronos dévorant" et toutes les productions, pratiquement imaginaires et intellectuelles essaient de résoudre ce problème.

Ces régimes représentent deux manières de lutter contre le temps et l'angoisse de mort. Le régime diurne oppose deux grandes catégories d'images, l'une qui signifient l'angoisse devant le temps, l'autre la volonté de vaincre celle-ci et de s'élever au-dessus de la condition humaine. Parmi les premières, on distingue trois types de symboles représentant les visages du temps. D'abord des "symboles thériomorphes", des images animales qui signifient soit l'agitation et le changement, soit l'agressivité et la cruauté. Ensuite viennent des "symboles nyctomorphes", des images de la nuit qui transposent en termes d'obscurité la crainte engendrée par le temps. Il groupe les images de l'impureté, de l'eau triste, mais aussi celle de l'aveuglement. Enfin, des "symboles catamorphes", des images de la chute, mais aussi des images du sang, du vertige, de la pesanteur ou de l'écrasement. Ces symboles disent la déchéance de l'homme, chassé du paradis et devenu mortel.

À toutes ces images du temps valorisées négativement, s'oppose le symbolisme symétrique de la victoire sur le destin et sur la mort. Il constitue le deuxième type d'images du régime diurne. À l'intérieur de celui-ci, Gilbert Durand distingue de nouveau trois catégories de symboles. En premier lieu, des "symboles ascensionnels", par lesquels l'homme atteint à une souveraineté céleste, on trouve ici les images de l'élévation, de l'aile, de l'ange et du géant. Puis, des "symboles spectaculaires", ils regroupent les symboles de la lumière et les organes de la lumière : le soleil, l'œil et le verbe divin. Pour finir, des "symboles diaïrétiques", symboles de la puissance et de pureté qui se composent des armes et des insignes de la victoire, de l'accession à la transcendance : épée, flèche, glaive, etc.

Problématique

Grâce à notre recherche, nous voulons présenter le rôle essentiel que joue le fantastique chez l'auteur. Gautier provoque l'ambiguïté et l'instabilité de sa situation qui suscitent des sentiments de peur. La peur qu'il fasse partage au lecteur témoigne de l'instauration d'un esprit fantastique ; l'auteur dévoile sa peur devant l'écoulement du temps et la mort.

Pour étudier ces concepts chez Théophile Gautier, nous essaierons de voir, d'une part, **s'il montre son angoisse devant le passage du temps dans ses contes fantastiques ? Si oui, pourquoi ?** Et nous montrerons enfin sous quelles formes Théophile Gautier en tant qu'un homme romantique a des réactions devant le temps et aspire à la vie éternelle. **D'une autre part, est-ce qu'il pourrait maîtriser la fuite du temps ? Si oui, comment ?**

Pour répondre à notre question, cet article sera basé sur les symboles de la fuite du temps, traités dans la première partie du régime diurne : les symboles thériomorphes, les symboles nyctomorphes et les symboles catamorphes du temps.

Les visages du temps

Quant à la méthode de Gilbert Durand, derrière l'imagination de Gautier, le temps se représente sous deux catégories : la fuite du temps et la victoire sur le temps.

I. La fuite du temps : « Face au poète impassible, dépourvu de sensibilité et d'imagination, cette partie de sa production littéraire négligée par la critique révélait un Gautier angoissé par la mort et la fuite du temps, hanté par la destruction de la beauté, qui exorcisait ses obsessions au moyen d'une écriture fantastique offrant certains thèmes récurrents révélateurs de ses préoccupations. » (Freeman, 1998 : 221). Dans les contes de

Théophile Gautier, nous pouvons connaître un Gautier tourmenté par la fuite du temps et l'angoisse devant la mort.

Il convient d'ajouter qu'à côté des contes, ce dernier a également fait des poèmes dans lesquels nous décelons la même peur dont *La Montre*, en est un exemple significatif. Ce poème évoque la fuite du temps dont le poète se rend compte plusieurs fois par sa montre. Cette réalisation de sa condition et du temps qui passe et se termine à sa mort, alors que le temps court toujours mais que l'homme n'est plus, insignifiant et sans pouvoir sur le temps :

Le cadran solaire me raille
En m'indiquant, de son long doigt,
Le chemin que sur la muraille
A fait son ombre qui s'accroît. (Gautier, 1890 : 86)

Le temps va alors exercer une influence considérable sur l'imagination de Gautier. Son omniprésence annonce qu'il occupe une place essentielle dans son œuvre. En face de la puissance de vivre que Gautier évoque dans ses contes fantastiques, la mort apparaît comme en sourdine, sans cesse présente. La mort est là, elle est inéluctable, l'indicible en même temps que l'invisible.

II. La victoire sur le temps : Alors comment lutter contre cette fatalité et cette déchéance ? Le temps veut rendre l'Homme son esclave ; il veut à tout prix dévorer l'Homme et le conduire à la mort. Il faut donc inverser les rôles et se dresser devant ce dévorateur impitoyable. Ce symbolisme est en rapport avec

celui qui présente la victoire sur le destin et la mort. Gautier arrive à exorciser toutes les mauvaises forces de son imaginaire à travers l'archétype de l'ascension.

À la recherche du souverain bien, l'être humain se rend compte de l'illusion des biens terrestres et tentera donc de le trouver dans un au-delà du monde. Pour continuer sa quête, il se voit dans la nécessité de s'élever au-dessus du monde (d'une certaine façon) et de lui-même, il doit tenter d'atteindre une autre réalité. Les rêveries du redressement et de la verticalité peuvent prendre différentes formes : elles peuvent s'incarner sous la forme d'objets tels les sceptres, les tours, les trônes, valoriser les images de la gloire, de l'estime comme signe d'ascension sociale, de souveraineté (point de vue privilégié) ; de même les images de la tête et la pensée qui sont, dans le microcosme du corps humain, les correspondants du chef, etc.

Les deux symboles négatifs et positifs "la fuite du temps" et "la victoire sur le temps", montrent les visages du temps. Cela veut dire que l'homme ressent involontairement l'écoulement du temps. Donc, il apparaît dans son esprit un type d'images et de symboles valorisé négativement et positivement. Derrière tous ces symboles, se cache la peur : peur de la mort et du passage de temps. Devant cette peur, l'esprit fait machinalement une action de compensation pour y remédier. Cette compensation se manifeste dans l'esprit de l'homme par des visages imaginaires. Ces visages sont ceux à valeur positive que nous avons déjà citée. Ainsi, l'homme contrôle le temps.

Vu les limites de cet article, nous ne pouvons démontrer que la représentation de la première catégorie de ces visages du temps, c'est-à-dire la fuite du temps.

1. Les symboles thériomorphes

Les symboles thériomorphes, manifestent de la bestialité dans l'imaginaire de Gautier. Ces symboles représentent les images d'animaux qui montrent non seulement leur aspect physique que leurs caractéristiques propres, y compris : mouvements, sauvagerie, violence et attaque. Les images angoissantes se représentent sous forme de symboles thériomorphes.

Gilbert Durand affirme : « De toutes les images, en effet, ce sont les images animales qui sont les plus fréquentes et les plus communes. On peut dire que rien ne nous est plus familier, dès l'enfance, que les représentations animales. » (Durand, 1992 : 71).

Il ajoute que : « L'animal se présente comme un abstrait spontané, l'objet d'une assimilation symbolique, ainsi qu'en témoigne l'universalité et la pluralité de sa présence tant dans une conscience civilisée que dans la mentalité primitive. » (Durand, 1992 : 72).

A présent, nous voudrions montrer comment les images animalisées de l'homme constituent des images chaotiques chez Gautier. Chez cet auteur, l'angoisse devant le passage du temps et la menace de la mort se présentent sous formes d'animaux différents.

1.1 La bestialité de l' « Homme »

L'homme transformé en animal. Ces caractéristiques reviennent à la mentalité de l'homme. Les aspects de cette animalité sont toujours négatifs dans l'œuvre de Gautier. Selon Bachelard : « C'est dans la gueule animale que viennent se

concentrer tous les fantasmes terrifiants de l'animalité : agitation, manducation agressive, grognements et rugissements sinistres. » (Bachelard, 1942 : 78).

L'image de l'animal se fait davantage terrifiante, dans le régime diurne de l'image, lorsqu'il s'agit et qu'il dévore ; sous la plume de Gautier, l'homme apparaît parfois comme un animal dévorateur, guettant sa proie pour choisir le moment propice, afin de se jeter sur elle et la déchiqueter ; par exemple :

« L'aspect de cet homme était des plus bizarres, quoiqu'il fût mis comme un honnête bourgeois de Vienne, jouissant d'une fortune raisonnable ; ses yeux gris se nuançaient de teintes vertes, et lançaient des lueurs phosphoriques comme celles des chats. Quand ses lèvres pâles et plates se desserraient, elles laissaient voir deux rangées de dents très blanches, très aiguës et très séparées, de l'aspect le plus cannibale et le plus féroce ; ses ongles longs, luisants et recourbés, prenaient de vagues apparences de griffes mais cette physionomie n'apparaissait que par éclairs rapides. » (Gautier. a, 1993: 163).

Le tigre est un animal qui se voit à plusieurs reprises dans l'œuvre de Gautier. Dans *Le Chevalier double*, Edwige pense à l'étranger qui était venu dans le château, le regard et le sourire de ce dernier tiennent du tigre et de la vipère : « Cela faisait penser Edwige au corbeau singulier qui se tenait toujours sur l'épaule de l'étranger au doux regard de tigre, au charmant sourire de vipère. » (Gautier. b, 1993: 130).

Dans ce même conte, le recours aux animaux féroces se présente encore. Nous voyons un tigre, prêt à dévorer sa proie. Gautier y a ajouté le serpent et l'oiseau. Le reptile pour sa séduction et l'oiseau pour sa naïveté : « Une grâce scélérate, une langueur perfide comme celle du tigre qui guette sa proie,

accompagnait tous ses mouvements ; il charmait à la façon du serpent qui fascine l'oiseau. » (Gautier. b, 1993: 128).

Une figure de mot, la comparaison est utilisée par Gautier, dans *La Morte amoureuse*, pour expliquer la modification du prêtre : « Je ne plus supporter ce spectacle ; je fermai la fenêtre, et je me jetai sur mon lit avec une haine et une jalousie effroyable dans le cœur, mordant mes doigts et ma couverture comme un tigre à jeun depuis trois jours. » (Gautier. c, 1993: 86).

La même figure montre comment Henrich de Deux acteurs pour un rôle, est attaqué par un être humain. L'assaut n'a rien d'humain, cette force ne pourrait venir que d'un tigre : « Henrich était sans connaissance : on l'emporta chez lui, et, en le déshabillant, l'on vit avec surprise qu'il avait aux épaules de profondes égratignures, comme si un tigre eût essayé de l'étouffer entre ses pattes. » (Gautier. a, 1993: 167).

Ensuite, nous allons faire une analyse de la bestialité des membres du corps, c'est-à-dire le physique de l'homme, dans l'imagination de Gautier. Dans les passages suivants, les membres du corps ont été animalisés. Cette animalisation crée aussi un sentiment d'angoisse. Ce fragment tiré de *Pied de momie*, nous montre comment une main devient un oiseau hideux : « Ses mains, maigres, fluettes, veinées, pleines de nerfs en saillie comme les cordes d'un manche à violon, onglées de griffes semblables à celles qui terminent les ailes membraneuses des chauves-souris, avaient un mouvement d'oscillation sénile, inquiétant à voir. » (Gautier. d, 1993: 142).

Les membres du corps, devenus des animaux, ne sont pas immobiles, ils bougent, sautent, se déplacent, renforçant ainsi la frayeur : « Les doigts étaient fins, délicats, terminés par des

ongles parfaits, purs et transparents comme des agathes ; le pouce, un peu séparé, contrariait heureusement le plan des autres doigts à la manière antique, et lui donnait une attitude dégagée, une sveltesse de pied d'oiseau ;» (Gautier. d, 1993: 144). Un autre exemple vient confirmer ce constat : « Au lieu d'être immobile comme il convient à un pied embaumé depuis quatre mille ans, il s'agitait, se contractait et sautillait sur les papiers comme une voltaïque. » (Gautier. d, 1993: 147).

1.2 La bestialité de l'« Air »

Nous allons étudier dans ce chapitre la force de l'air et du vent qui, par leur puissance néfaste arrive à dompter la force de l'homme et à le transformer en animal. Nous allons montrer comment Gautier a manifesté ces éléments dans son imagination. Ainsi dans *Le Chevalier double*, nous assistons à un changement bizarre. Le temps mauvais et hivernal devient un animal dévorateur : « Le temps était clair et froid : comme une mâchoire de loup cervier aux dents aiguës et blanches, une découpe de montagnes couvertes de neiges mordait le bord de la robe du ciel ; les étoiles larges et pâles brillaient dans la crudité bleue de la nuit comme des soleils d'argent. » (Gautier. b, 1993: 129). Le narrateur, dans le même conte, prête un caractère bestial au vent lorsqu'il dit : « Maître, regardez comme la neige tombe, comme le vent siffle et fait ployer jusqu'à terre la cime des sapins. » (Gautier. b, 1993: 132).

Les figures de style sont un moyen efficace pour exprimer le changement des éléments naturels en animaux. Dans *Le Club des hachichins*, l'air froid, par métaphore, "siffle" comme un animal : « Une bise âcre, chargée de particules glacées, vous fouettait la figure, et ses sifflements gutturaux faisaient le

dessus d'une symphonie dont les flots gonflés se brisant aux arches des ponts formaient la basse : il ne manquait à cette soirée aucune des rudes poésies de l'hiver. » (Gautier. e, 1993: 171).

1.3 La bestialité de l'« objet »

Gautier ne se borne pas seulement à nous donner des images transformées de l'air, du vent et de l'homme. Ces objets aussi, sous sa plume deviennent des animaux ou des êtres humains qui créent l'angoisse et suscitent la peur chez le lecteur. Dans *Le Club des hachichins*, les drogués, arrivés à la phase "Fantasia", sombrent dans des illusions et voient les objets sous forme d'animaux divers. Dans un extrait de ce conte, nous voyons que les drogués voient des figures bizarres et sont témoins de la transformation des habits humains en des couvertures monstrueuses : « Peu à peu le salon s'était rempli de figures extraordinaires, comme on n'en trouve que dans les eaux-fortes de Callot et dans les aquatintes de Goya : un pêle-mêle d'oripeaux et de haillons caractéristiques, de formes humaines et bestiales. » (Gautier. e, 1993: 180).

Dans le même conte, nous voyons une combinaison entre les formes bestiales, résultant de la transformation des objets. Dans l'extrait que nous allons citer, la transformation bestiale n'est pas complète. Nous voyons d'abord un mélange confus : « Plus loin se démenaient confusément les fantaisies des songes drolatiques, créations hybrides, mélange informe de l'homme, de la bête et de l'ustensile, moines ayant des roues pour pieds et des marmites pour ventre, guerriers bardés de vaisselle brandissant des sabres de bois dans des serres d'oiseau. » (Gautier. e, 1993 : 182).

Peu à peu, la transformation se complète et dans certains passages nous voyons que les objets se complètent ; ils se présentent à nous sous une autre forme. En voilà un exemple, tiré du même conte : « Les pierres gluantes et flasques s'affaissaient comme des ventres de crapauds. » (Gautier. e, 1993: 189). Toutes ces images amorcent et accentuent le sentiment de détresse et de panique chez le lecteur. Dans *La Morte amoureuse*, le pouvoir néfaste de Clarimonde et sa séduction sont tellement forts qu'ils arrivent à bestialiser les choses, y compris les voûtes : « 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 nous entrâmes sous une voûte qui ouvrait sa gueule sombre entre deux énormes tours. » (Gautier. c, 1993: 92). Cette gueule d'animal évoque « **le Kronos grec**¹, symbole de l'instabilité du temps destructeur. »

Selon l'atmosphère régnant sur le conte, Gautier utilise différents animaux pour approcher les objets et les bestiaux. Dans *Le Chevalier double*, l'action dramatique se noue pendant la nuit. C'est pour cette raison que le narrateur parle de "tours", de "girouettes", de "vent" et de "feu", en les animalisant : « Il faisait un terrible temps cette nuit-là : les tours tremblaient dans leur charpente, les girouettes piaulaient, le feu rampait dans la cheminée ». (Gautier. b, 1993 : 127).

¹ Kronos le dieu grec : est un des titans de la mythologie grecque. Il est le fils d'Ouranos (le Ciel) et Gaïa (la Terre), il dévore les enfants que lui donne sa sœur titanide Rhéa.

2. Les symboles nyctomorphes

Les ténèbres sont à l'intérieur de nous, comme en témoigne le divertissement qui nous pousse à en sortir, et à l'extérieur, ce qui nous fait chercher le repos et la lumière à l'intérieur. À l'intérieur de l'homme, la connaissance est obscurcie par les passions, la concupiscence nous aveugle. Si nous n'avons nulle lumière en nous-mêmes, l'espace physique, le monde ne nous offre pas davantage de soutien : l'homme est égaré et cherche partout avec inquiétude et sans succès dans des ténèbres impénétrables.

Nous avons vu que le temps a une caractéristique d'agressivité animale, un visage de la sauvagerie sous le nom des symboles thériomorphes. L'angoisse devant l'écoulement du temps pourrait apparaître comme des images placées sous les signes des ténèbres.

La fuite du temps et l'angoisse de l'homme devant cette fuite accélérée sont symbolisés par les images des ténèbres et de l'eau triste. Ces symboles affirment leur isomorphisme avec ceux que nous venons d'étudier : Les symboles thériomorphes.

2.1 La Situation des ténèbres

La vision ténébreuse exprime toujours une réaction dépressive. « L'approche de l'heure crépusculaire a toujours mis l'âme humaine dans cette situation morale. » (Durand, 1992 : 98)

Les ténèbres entraînent la cécité, la mutilation oculaire ou l'aveuglement. Dans *La Morte amoureuse*, la nuit et l'ombre causent la méprise, les objets se confondent et on n'arrive pas à

distinguer les choses : « L'ombre d'un nuage couvrait entièrement la ville ; ses toits bleus et rouges étaient confondus dans une demi-teinte générale, où surnageaient çà et là, comme de blancs flocons d'écume, les fumées du matin. » (Gautier. c, 1993: 88). C'est pour cette même raison que le bon sens populaire appelle l'heure crépusculaire, l'heure "entre chien et loup". Plus la nuit est profonde, plus la peur causée est intense :

« 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 nuit, nous eût vus, mon conducteur et moi, il nous eût pris pour deux spectres à cheval sur le cauchemar. » (Gautier. c, 1993 : 92).

L'obscurité fait naître la peur et le trouble : « La scène nocturne dont j'avais été témoin, me jeta dans un trouble et un effroi qui parurent sur ma figure, quoi que je fisse pour m'en rendre maître. » (Gautier. c, 1993 : 98).

Dans *Le Chevalier double*, la terreur et la nuit cohabitent, elles sont inséparables, liguées l'une à l'autre. L'ombre fait grandir démesurément les objets et éveille l'imagination. Celle-ci fait sortir les animaux imaginaires de leur terrier : « La noire terreur habite dans cette forêt, où les rochers affectent des formes monstrueuses, où chaque arbre, avec ses racines, semble couvrir à ses pieds un nid de dragons engourdis. Mais Oluf ne connaît pas la terreur. » (Gautier. b, 1993: 133).

« L'eau en même temps que boisson fut le premier miroir dormant et sombre. » (Durand, 1992 : 98) : La boisson noire appelle la mort, la lourdeur et l'oubli, comme cet extrait du *Pied*

de momie peut l'affirmer : « Je bus bientôt à pleines gorgées dans la coupe noire du sommeil ; pendant une heure ou deux tous restèrent opaque, l'oubli et le néant m'inondaient de leurs vagues sombres. » (Gautier. d, 1993: 146).

2.2 L'eau triste

Nous étudions dans cette partie de notre travail sur l'élément de l'eau. Durand explique : « L'eau sombre est devenir hydrique. L'eau qui s'écoule est amère invitation au voyage sans retour (..) L'eau est épiphanie du malheur du temps, elle est clepsydre définitive. » (Durand, 1992 : 94). Chez le symbole nyctomorphe, l'eau n'est pas source de vie (comme dans le régime nocturne), elle s'allie à la puissance destructrice du feu et ruine tout sur son passage. Il faut se tenir au milieu, non pas lécher la terre ni tenter de s'élever jusqu'à Dieu par nos propres forces (ne pas se tenir debout mais assis, immobile dans une assiette sûre). Le régime diurne, régime des antithèses, se reconnaît parfaitement ici : à cet état de noirceur, de précarité et de bassesse succédera l'avènement de la lumière, de la stabilité, de la hauteur.

Les larmes, « aspect secondaire de l'eau nocturne » (Durand, 1992 : 106) selon Gilbert Durand, peuvent mener au désespoir. Dans le même sens, Bachelard déclare que : « L'eau serait liée aux larmes par un caractère intime, elles seraient l'une et l'autre la matière du désespoir. » (Bachelard, 1942 : 124-125)

Ce désespoir, dans *La Morte amoureuse*, se combine avec les larmes coulées après la mort de Clarimonde : « De grosses larmes débordaient de [s] yeux [du majordome] et coulaient le long de ses joues sur sa barbe blanche. » (Gautier. c, 1993 : 92).

Dans le même conte, le prêtre laisse verser ses larmes au chevet de la morte ; les larmes, dans ce contexte de tristesse, sont le signe physiologique et la « substance de la mort » : (Durand, 1992 : 102). « [Il] reprit [sa] position, penchant [sa] figure sur la sienne et laissant pleuvoir sur ses joues la tiède rosée de [ses] larmes. » (Gautier. c, 1993 : 93).

L'eau claire, source de vie, de rires et de joie est remplacée dans *Le Chevalier double*, par une inquiétante stymphalisation de l'eau, sous forme de larmes. « La rêverie naturelle gardera toujours un privilège à l'eau douce, à l'eau qui rafraîchit, à l'eau qui désaltère. L'eau pure et claire est, en effet, un appel aux pollutions. » (Bachelard, 1942 : 177).

Cette eau apparemment claire et limpide a le pouvoir de percer la pierre, élément dur et ferme : « Du coin de sa paupière une grosse larme roule sur le duvet de sa joue, une seule, mais qui ne tarit jamais ; comme cette goutte d'eau qui suinte des voûtes du rocher et qui à la longue use le granit, cette seule larme, en tombant sans relâche de ses yeux sur son cœur, l'a percé et traversé à jour. » (Gautier. b, 1993: 127).

« Les larmes peuvent être l'aspect secondaire de l'eau nocturne et jouer le rôle de motivation subalterne. » (Durand, 1992 : 106). Les lignes ci-dessous révèlent les traits essentiels desquels Gilbert Durand a parlé : « Quant aux loups, leurs griffes s'émousseront sur cette bonne armure, et du bout de mon épée fouillant la glace, je découvrirai au pauvre renne, qui geint et pleure à chaudes larmes, la mousse fraîche et fleurie qu'il ne peut atteindre. » (Gautier. b, 1993: 132).

3. Les symboles catamorphes

Les symboles catamorphes présentent non seulement des images de chute, mais le vertige, le sentiment de lourdeur ou d'écrasement. Ces symboles renvoient au sens du péché et surtout, à celui de manger la chair des animaux. Ces symboles expriment la chute de l'homme du Paradis, le transformant en mortel.

Ces symboles sont la troisième partie du régime diurne à valeur négative. Les images concernant le sang appartiennent également aux symboles catamorphes. Dans cette partie nous allons étudier d'abord les images du sang, les images de la chute et ensuite celles du vertige.

3.1 L'image du sang

Le sang, symbole de vie mais aussi, suivant le contexte, de mort, est étudié dans la constellation des symboles nyctomorphes, il ressemble à l'eau sombre qui s'écoule, figurant une invitation au voyage sans retour. Nous allons procéder à l'analyse de l'image du sang dans les contes de Gautier. Le sang, dans ses écrits est toujours l'image de la mort. Il suscite la peur et déstabilise l'homme. Le sang symbolise la mort, il coule d'abord sous forme de petites gouttes, apparemment sans aucun danger, mais, peu après il coule à flots, amenant la mort inévitable. Voici un extrait du Chevalier double, attestant cette image : « Les gouttes de sang, suintant à travers les écailles imbriquées des armures et tombant toutes tièdes sur la neige, y faisaient de petits trous roses. Au bout de peu d'instantes l'on aurait dit un crible, tant les gouttes tombaient fréquentes et pressées. Les deux chevaliers étaient blessés. » (Gautier. b, 1993: 136).

Dans *La Morte amoureuse*, Clarimonde séduit Romuald qui veut être prêtre. Elle veut l'obliger à renoncer à Dieu. Celui-ci se trouve dans un purgatoire. D'un côté le Royaume de Dieu et de l'autre l'Enfer, symbolisé par la beauté de la séductrice. L'angoisse de la belle, le jour de la cérémonie de prêtrise, est si forte que Clarimonde pense qu'elle est sur le point de perdre tout son sang et qu'elle va s'évanouir : « Le sang abandonna complètement sa charmante figure, et elle devint d'une blancheur de marbre ; ses beaux bras tombèrent le long de son corps, comme si les muscles en avaient été dénoués, et elle s'appuya contre un pilier, car ses jambes fléchissaient et se dérobaient sous elle. » (Gautier. c, 1993: 83).

Bachelard note dans *L'Eau et les rêves* : « Le sang n'est jamais heureux. » (Bachelard, 1942 : 89). Edgar Alain Poe aussi atteste le caractère néfaste, impur et terrifiant du sang en disant : « Et ce mot sang, ce mot suprême, ce mot roi, toujours si riche de mystère, de souffrance et de terreur... cette syllabe vague, pesante et glacée. » (Poe, 1903 : 43). Contentons-nous de relier le sang comme eau sombre à la féminité. Clarimonde boit à petits coups le sang de Romuald pour continuer à vivre. La vie de la femme se continue au prix de l'avilissement de l'âme de l'amoureux, qui a vendu son âme à la séductrice : « Un matin, j'étais assis auprès de son lit, et je déjeunais sur une petite table pour ne le pas quitter d'une minute. En coupant un fruit, je me fis par hasard au doigt une entaille assez profonde. Le sang partit aussitôt en filets pourpres, et quelques gouttes rejaillirent sur Clarimonde. Ses yeux s'éclairèrent, sa physionomie prit une expression de joie féroce et sauvage que je ne lui avais jamais vue. » (Gautier. c, 1993: 107).

3.2 L'image de la chute

En effet, la chute affecte toutes les dimensions de celle-ci : cognitive (la raison est impuissante et humiliée), spirituelle (sans la grâce l'homme ne peut parvenir au salut), politique et morale (pensons à la raison des effets, à l'image de l'ordre dans le désordre réel), existentielle (le divertissement qui nous empêche de reconnaître notre être véritable).

Durand décrit la chute comme étant la « quintessence vécue de la dynamique des ténèbres. » (Durand, 1990 : 99). Au niveau de l'imaginaire, « la chute (rendue possible seulement à cause de notre lourdeur) est à l'opposé de l'ascension salvatrice, de la montée vers la lumière en ce qu'elle nous projette vers l'abîme qui sera notre perte. » (Xiberras, 2002 : 76). Elle figure aussi l'angoisse devant le temps fuyant puisqu'elle est un mouvement perpétuel et effrayant, elle entraîne l'homme impuissant vers la catastrophe. Dans le schème de la chute, la temporalité est néfaste et mortelle, elle est une épreuve que chaque individu doit subir, dans laquelle chacun est jeté et ne peut prendre prise.

Nous avons déjà dit que les symboles catamorphes révèlent l'angoisse de l'homme déchu, envoyé par Dieu sur la terre où il doit vivre dans la peur du passage de temps et de la mort. « Elles développent toutes une impression psychique qui, dans notre inconscient, laisse des traces ineffaçables : la peur de tomber est une peur primitive. C'est elle qui constitue l'élément dynamique de la peur de l'obscurité ; (...) le noir et la chute, la chute dans le noir, préparent des drames faciles pour l'imagination inconsciente. » (Bachelard, 1942 : 107).

Nous ajoutons que l'homme sent de l'angoisse devant l'écoulement du temps. La chute avec ses images dynamiques peut très bien exprimer cette angoisse. Cette métaphore est dans le même sillage des ténèbres et de l'agitation. La chute devient l'emblème de meurtre et de la mort. L'agonie s'accompagne de

mouvements rapides. Ce schème de la chute n'est rien d'autre que le thème du temps néfaste et mortel.

La mort présumée de Clarimonde, fait souffler un vent dur et les feuilles se détachent des arbres et tombent par terre, métaphore pour la fuite du temps et la peur causée par celle-ci : « Un tourbillon de vent furieux défonça la fenêtre et entra dans la chambre ; la dernière feuille de la rose blanche palpita quelque temps comme une aile au bout de la tige, puis elle se détacha et s'envola par la croisée ouverte, emportant avec elle l'âme de Clarimonde. » (Gautier. c, 1993: 96).

D'après Gilbert Durand, « De nombreux mythes et légendes mettent l'accent sur l'aspect catastrophique de la chute, du vertige, de la pesanteur ou de l'écrasement. » (Durand, 1992 : 124). L'imagination de l'angoisse de l'homme est fournie « par les images dynamiques de la chute. La chute apparaît même comme la quintessence vécue de toute la dynamique des ténèbres, et Bachelard a raison de voir dans ce schème catamorphe une métaphore réellement axiomatique. Nous constaterons d'ailleurs que cette métaphore est solidaire des symboles des ténèbres et de l'agitation. » (Durand, 1992 : 122).

En fragment choisi de Deux acteurs pour un rôle, pourrait confirmer ce constat : « L'Aigle à deux têtes était une de ces bienheureuses caves célébrées par Hoffmann, dont les marches sont si usées, si onctueuses et si glissantes, qu'on ne peut poser le pied sur la première sans se trouver tout de suite au fond, les coudes sur la table, la pipe à la bouche, entre un pot de bière et une mesure de vin nouveau. » (Gautier. a, 1993: 161).

3.3 L'image du vertige

Le cauchemar ou le rêve éveillé sont les autres formes de l'angoisse. Gilbert Durand déclare : « Le rêve éveillé met lui aussi en évidence l'archaïsme et la constance du schème de la chute, chute valorisée négativement comme cauchemar qui aboutit souvent à la vision de scènes infernales. » (Durand, 1992 : 123).

Gautier, dans *La Morte amoureuse*, nous conte une scène de cauchemar. Nous allons voir comment le cauchemar paralyse le narrateur et l'empêche de dire ou de faire quoi que ce soit : « J'étais, tout éveillé, dans un état pareil à celui du cauchemar, où l'on veut crier un mot dont votre vie dépend, sans en pouvoir venir à bout. » (Gautier. c, 1993: 82).

Nous pouvons noter que l'auteur dans *Le Club des hachichins*, nous suggère que la prise du hachich conduit à un état de cauchemar. Le titre du chapitre VII : « Le Kief tourne au cauchemar », l'affirme très bien. D'ailleurs, pour Bachelard : « Le vertige est image inhibitrice de toute ascension, un blocage psychique et moral qui se traduit par des phénomènes psychophysiologiques violents. Le vertige est un rappel brutal de notre humaine et présente condition terrestre. » (Bachelard, 1948 : 344).

Le vertige présente aussi le caractère instable de l'homme, son suspense et son agitation : « Alors le vertige s'empara complètement de moi ; je devins fou, délirant. *Daucus-Carota* faisait des cabrioles jusqu'au plafond en me disant imbécile, je t'ai rendu ta tête, mais, auparavant, j'avais enlevé la cervelle avec une cuiller. » (Gautier. e, 1993: 191).

L'homme est toujours tiraillé entre la vie et la mort ; le bonheur et le malheur. Le trouble est inhérent à la vie terrestre. Un instant de négligence peut basculer l'homme dans l'enfer. Le

narrateur de *La Morte amoureuse*, le confirme par ces phrases : « Pour avoir levé une seule fois le regard sur une femme, pour une faute en apparence si légère, j'ai éprouvé pendant plusieurs années les plus misérables agitations : ma vie a été troublée à tout jamais. » (Gautier. c, 1993: 91).

Dans l'ouvrage *Deux acteurs pour un rôle*, la protagoniste sentant la présence du diable, est atteinte d'un vertige harassant : « Autre jour, j'allai vous voir au théâtre de Carinthie, et à chaque instant je craignais qu'un véritable feu d'enfer ne sortît des trappes où vous vous englutissiez dans un tourbillon d'esprit-de-vin. Je suis revenue chez moi toute troublée et j'ai fait des rêves affreux. » (Gautier. a, 1993: 160).

L'intervention du diable n'est jamais anodine, il est là pour nuire ; sa présence est complétée ici par une sensation de froid : « Avez-vous jamais vu le diable, M. Henrich ? Il fit cette question d'un ton si bizarre et si moqueur, que tous les assistants se sentirent passer un frisson dans le dos. » (Gautier. a, 1993: 164).

Conclusion

Tout au long de cet article, nous avons essayé de montrer que Gautier ressent la peur envers la fuite du temps. La richesse de ses contes est plus large et plus contrastée qu'une lecture approfondie de ses ouvrages livre une autre facette de son âme : l'angoisse devant le temps. En effet, l'auteur ne peut contrôler sa peur intérieure de l'écoulement du temps et il le montre à travers l'imagination ; car derrière l'imagination, il y a la fuite du temps et la maîtrise du temps.

Chez Gautier, la mort fait partie du cycle de la vie et la vie reste la valeur suprême. Mais accepter cette donnée inévitable sans se laisser aller à se libérer de la mélancolie implique une immense noblesse qui est le fait d'une acceptation sublime et conquise, d'une volonté de dire oui à la mort qui dans le prolongement de la vie doit être, elle aussi, réussie. Cette extraordinaire attitude est une conquête de l'artiste : c'est par l'écriture et dans l'œuvre qui prennent forme la superbe sérénité et la grande solennité tragique qui veulent être la réponse de Gautier à l'inévitable, qui lui donne la force de réagir. L'art de Gautier a valeur d'antidote contre la réalité destructrice.

Grâce à notre analyse, nous avons pu présenter le rôle essentiel que jouent le fantastique, et l'art chez l'auteur. Donc, en tant que perspective, la question qui nous préoccupe à la suite de cet article est de savoir si l'angoisse existe-t-elle dans d'autres contes de Gautier ? Comment est-elle exprimée ?

Bibliographie

- Bachelard, Gaston. (1948). *La Terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti.
- Bachelard Gaston. (1942). *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. Paris : José Corti.
- Bachelard Gaston. (1990). *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris : José Corti.
- Durand, Gilbert. (1992). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Dunod.
- Freeman G, Henri. (1998). *Relire Théophile Gautier : le plaisir du texte*. Rodopi Bv Editions.
- Gardin, Nanon. (2006). *Petit Larousse des symboles*. Paris : Larousse.

- Gautier, Théophile. (1890). *Emaux et Camées*. Paris : Alphonse Lemerre.
- Gautier, Théophile. (1993) a. *Deux acteurs pour un rôle*. Paris: Booking International.
- Gautier, Théophile. (1993) b. *Le Chevalier double*. Paris : Booking International.
- Gautier, Théophile. (1993) c. *La Morte amoureuse*. Paris: Booking International.
- Gautier, Théophile. (1993) d. *Pied de momie*. Paris : Booking International.
- Gautier, Théophile. (1993) e. *Le Club des hachichins*. Paris: Booking International.
- Poe, Edgar Allan. (1838). *Aventures de Gordon Pym*. Paris : Calmann-Lévy.
- Xiberras Martine. (2002). *Pratique de l'imaginaire, lecture de Gilbert Durand*. Québec : les presses de L'université Laval.