

Le fantastique chez Charles Nodier

Perković, Franka

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:978150>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-15**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



Sveučilište u Zadru

Odjel za francuske i frankofonske studije
Francuski jezik i književnost; smjer: prevoditeljski (dvopredmetni)



Franka Perković

Le fantastique chez Charles Nodier

Diplomski rad

Zadar, veljača 2020.

Sveučilište u Zadru

Odjel za francuske i frankofonske studije
Francuski jezik i književnost; smjer: prevoditeljski (dvopredmetni)

Le fantastique chez Charles Nodier

Diplomski rad

Student/ica:

Franka Perković

Mentor/ica:

doc. dr. sc. Patrick Levačić

Zadar, veljača 2020.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Franka Perković**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Le fantastique chez Charles Nodier** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, veljača 2020.

Table des matières

1. Introduction.....	5
2. Charles Nodier	6
2.1.Création littéraire.....	8
2.2.Séjour en Illyrie.....	14
2.3.Nodier et Hugo	17
3. Littérature fantastique	21
4. <i>Smarra ou les Démons de la nuit</i>	30
5. <i>Trilby ou le Lutin d'Argail</i>	38
6. <i>La Fée aux Miettes</i>	45
7. Schéma actantiel.....	54
8. Conclusion.....	58
9. Bibliographie.....	62
10. Résumé.....	66
11. Sažetak.....	67
12. Abstract.....	68

1. Introduction

Ce travail de mémoire est consacré au grand écrivain français Charles Nodier et à la littérature fantastique. L'objectif de ce travail est d'élaborer et de présenter ses trois oeuvres appartenants au domaine du fantastique, *Smarra ou les Démons de la nuit*, *Trilby ou le Lutin d'Argail* et *La Fée aux Miettes*, aussi que les analyser en appliquant le modèle actantiel.

Dans le premier chapitre on présente la biographie de Charles Nodier, ainsi que sa création littéraire et les oeuvres les plus importants. Ensuite, on met en relief son amitié avec Victor Hugo, et puis on parle de l'importance de son séjour en Illyrie.

Le deuxième chapitre est dédié à la littérature fantastique en premier lieu. Premièrement on parle du romantisme frénétique et les tendances littéraires de ce temps-là. Quand même, la littérature fantastique est de la plus grande importance et on aborde le sujet du fantastique en tant qu'une hésitation en s'appuyant sur les théories de Tzvetan Todorov. La relation avec les sous genres, l'étrange et le merveilleux, est expliquée, et bien évidemment on analyse le discours et les thèmes du fantastique.

La partie centrale du travail de mémoire s'occupe de trois œuvres fantastiques considérables de Nodier. On commence avec le conte fantastique *Smarra ou les Démons de la nuit* (1821). Dans ce chapitre on présente l'œuvre, en explorant le monde irréel, ainsi que les rêves et les cauchemars. Puisque les notions du rêve et de l'inconscient sont des éléments indispensables de ce conte, on introduit la théorie de la psychanalyse de Freud afin de préciser le sens du rêve. Finalement, on aborde le thème du vampirisme.

Le chapitre suivant est dédié au conte *Trilby ou le Lutin d'Argail* (1822). On présente l'œuvre en soulignant le thème de l'amour tragique et interdit entre le lutin et la femme déchirée entre la moralité et le désir. De suite, on explique l'importance de l'exorcisme et de la répression dans le conte.

L'œuvre dernière dont on s'occupe est *La Fée aux Miettes* (1832). Dans ce chapitre on présente l'ouvrage en introduisant le fou romantique, Michel le charpentier ; on parle de son relation avec la Fée aux miettes/princesse Belkiss et de sa recherche de la mandragore qui chante. On aborde le sujet de la folie, qui occupe la place centrale du conte, ainsi que parler de la mandragore en tant que symbole fondamental. Pour conclure, on explique les thèmes de la rédemption et de l'individuation dans le cadre du conte.

2. Charles Nodier

Nodier est né à Besançon le 29 avril 1780, fils de l'avocat Antoine Melchior Nodier et de Suzanne Paris qui était sa servante. Il n'est légitimé qu'à l'âge de onze ans. Son père étant le professeur de la rhétorique, l'éducation de jeune Nodier est presque complètement privée. En 1791 Nodier écrit un discours patriotique de sa ville natale et l'année suivante il devient le membre de la Société des Amis de la Constitution, „ il est introduit, en dépit des règlements, à la Société populaire“ (Pingaud, 1918: 186). Toutefois, la Révolution française marque profondément son enfance et tout au long de sa vie Nodier déclare ses sentiments royalistes, car il était fortement opposé au pouvoir de l'Empire. Pendant la Terreur, il habite chez ami de son père, le naturaliste Girod de Chantrans,“ ancien officier de génie, forcé de quitter Besançon par suite du décret“ (Sainte-Beuve, 1840: 382), qui lui donne des leçons de mathématiques et d'histoire naturelle. Alors c'est là que jeune Nodier commence ses études entomologiques. En 1794 Nodier part à Strasbourg afin d'étudier le grec auprès l'éditeur d'un Anacréon allemand, Euloge Schneider, qui est bientôt guillotiné. De son retour à Besançon, il prononce un éloge de Joseph Bara et de Joseph Agricola Viala, „ces deux martyrs dont Robespierre et Barère créent alors la légende“ (Pingaud, 1918: 186) sur l'invitation de la société populaire dont il devient le membre, club jacobin de la ville. La situation politique étant plus stable, Nodier fait son retour à Besançon en 1796 et suit les cours de l'École centrale en s'appliquant aux sciences naturelles. Dès 1797 il est adjoint au bibliothécaire de la ville. Son père voulait qu'il devienne avocat, mais Nodier était déjà intéressé par des romans : le roman *Les souffrances du jeune Werther* de Goethe avait une grande influence sur lui. L'année suivante Nodier fonde le club nommé La Société des philadelphes, et publie en 1798 une *Dissertation sur l'usage des antennes chez les insectes*. Du plus, il écrit un essai autobiographique intitulé *Moi-même*.

En 1799 il est impliqué dans une affaire politique, “il s'agissait d'un complot contre la sûreté de l'état ; il a été condamné par contumace” (Sainte-Beuve, 1840: 384), il perd sa place de bibliothécaire-adjoint et son père l'envoie à Paris. Nodier déménage à Paris où il devient le bibliothécaire adjoint et publie *Petite bibliographie des insectes et Pensées de Shakespeare*. L'écrivain commence à donner ses premiers romans : *Les Proscrits*, *Le peintre de Salzbourg*, *Méditations du Cloître* et *Le Dernier Chapitre de Mon Roman*. Il compose également un dictionnaire nommé *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* ; Nodier se tourne “au royalisme en combinant ses nouvelles affections avec les anciennes. Revenu à Paris il fait *La*

Napoléone encore plus républicaine que royaliste’’ (Sainte-Beuve, 1840 : 384) et par conséquent il est arrêté ; ‘‘ce dernier acte lui vaut 36 jours de détention, suivis d’une rélégalion dans sa ville natale et d’une surveillance maintenue pendant plusieurs années’’ (Pingaud, 1918 : 188). À Besançon il publie ses *Essais d’un jeune barde*. Son antibonapartisme l’amène à participer à la conspiration dite de l’Alliance. Puisque ses amis sont arrêtés, il s’enfuit et vit clandestinement jusqu’en 1805 où il s’installe de nouveau à Besançon. Le préfet du Doubs Jean de Bry devient son protecteur. En 1806 il publie *Les Tristes, ou Mélanges tirés des tablettes d’un suicide*.

En 1808 Nodier commence un cours public de philosophie, belles-lettres et histoire naturelle qui obtient un beau succès. Cette même année il épouse Désirée Charve et devient le secrétaire à Amiens chez sir Herbert Croft, un érudit anglais, prisonnier de guerre qui sera bientôt ruiné. Nodier revient chez la famille de sa femme, à Quintigny. En 1809 il publie l’œuvre nommée *Archéologue, ou Système universel et raisonné des langues* consacré à la philologie. Il s’intéresse aux problèmes différents, dont le plagiat duquel parle *Question de la littérature légale* (1811), un ‘‘livre ingénieux, veine d’études philologiques’’ (Sainte-Beuve, 1840: 397). Il obtient le poste de bibliothécaire de Laybach, capitale des provinces illyriennes du premier Empire. Il s’occupe également du journal tetraglotte *Le télégraphe officiel*. Nodier s’intéresse beaucoup aux provinces illyriennes, surtout à l’histoire d’Illyrie. Comme les Autrichiens s’empare de l’Illyrie, il quitte son poste et s’installe à Paris en 1813 où il commence la collaboration au *Journal de l’Empire*, qui plus tard deviendra *Le Journal des Débats*.

En 1814 Napoléon s’enfuit à l’île d’Elbe et Nodier affirme son allégeance au nouveau roi Louis XVIII. Nodier fait face à une tragédie familiale : son fils est mort en 1816. Pendant les Cent Jours prévus pour le retour de l’empereur, l’écrivain prend refuge chez son ami le duc de Caylus, et il publie, sans nom d’auteur, *Les Philadelphes, Histoire des sociétés secrètes de l’armée*. Après les Cents Jours, il revient à Paris et continue son travail au *Journal des Débats*, et en 1818 il publie un roman, *Jean Sbogor*, qui obtient le succès chez le public. Pendant ce temps, Nodier publie un grand nombre d’articles et écrit des romans : *Thérèse Aubert, Adèle*. Également, il commence à s’intéresser au genre frénétique anglais.

En 1821 Nodier publie un récit fantastique, *Smarra ou les Démons de la nuit*, qui obtiendra un grand succès. Son nouveau fils étant mort, Nodier s’enfuit de plus en plus au monde des livres, fantaisies et rêveries. Pendant ce temps il écrit l’œuvre *Essai sur la théorie des langues* et un conte fantastique *Trilby*. En 1824 Nodier est nommé le bibliothécaire du comte d’Artois à l’Arsenal, où

il tient salon et accueille les romantiques. Il faut noter que Nodier se lie d'amitié avec Victor Hugo, un grand écrivain de l'époque romantique. Étant toujours intéressé à la philologie, en 1828 Nodier publie *Examen critique des dictionnaires de langue française*. L'année suivante il commence la collaboration avec *La Revue de Paris* où il publie en feuilleton ses *Souvenirs et portraits de la Révolution*. En 1830 l'écrivain publie *L'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, son œuvre la plus bizarre, inspiré de Sterne. De plus, Nodier exprime sa fascination des rêves dans *De quelques phénomènes de sommeil*, et ensuite il publie *Bibliomane* et l'œuvre historique *Mémoires de Maxime Odin* (plus tard *Souvenirs de jeunesse*). Pendant ce temps, Nodier publie de nombreuses œuvres, tels que : *De la palingénésie et de la résurrection*, *Mademoiselle de Marsan, ou de contes: Histoire d'Hélène Gillet*, *Le Songe d'or*, *L'Amour et le Grimoire* et également célèbre *Fée aux miettes*. L'année 1833 est très féconde pour Nodier, il publie une grande quantité de textes d'inspiration diverse : des fantaisies (*Hurlubleu* et *Léviathan-le-Long*), des contes fantastiques (*Jean-François les Bas-Bleus*, *La Combe de l'Homme mort*, *Les Fiancés*), des fables (*Trésor des Fèves et Fleur des Pois*, *L'Homme et la Fourmi*), une nouvelle mystique (*Sybille Mérian*), une mise en scène historique (*Le Dernier Banquet des girondins*).” Cette même année il devient le membre de l'Académie française. Quelques années à venir il compose des œuvres comme : *Paul, ou la Ressemblance*, *Inès de Las Sierras*, *La Légende de sœur Béatrix* (1837), *Lydie et la Résurrection* (1838). Il meurt le 27 janvier 1844 au moment où il publie sa dernière œuvre *Franciscus Columna*, beau récit d'amour mystique.

2.1. Création littéraire

Charles Nodier, homme de lettres et académicien français, l'un des chefs de file du mouvement romantique, est surtout connu pour ses contes fantastiques. Ses écrits sont vraiment versatiles : d'une part, il a produit des œuvres scientifiques, philologiques, critiques, et d'autre part il a créé des œuvres d'imagination.

Il est incontestable que la Révolution française a profondément marqué l'enfance et sûrement la vie de l'écrivain. Les générations romanesques et poétiques de la Révolution “n'ont guère eu pour mot d'ordre que la fantaisie”. Nodier faisait partie d'une génération des poètes “jetée de côté et interceptée par un char de guerre, une génération vouée à des instincts qu'exaltèrent et réprimèrent à l'instant les choses, et dont les rares individus parurent d'abord marqués au front d'un pâle éclair égaré” (Sainte-Beuve, 1840: 380). Dès le début de sa carrière littéraire Nodier était,

dans un sens, l'auteur mal compris. Il a acquis l'épithète du précurseur attardé du romantisme et il a été connu principalement pour le cénacle auquel il a présidé. En outre, Nodier continue d'être classé comme écrivain romantique de second ordre au lieu d'être placé dans sa position légitime comme "précurseur important du symbolisme et comme l'auteur considérable. Au cours de sa vie l'écrivain a été bien connu et très apprécié, cependant sa renommée est venue plutôt des parties moins significatives de son travail." (Switzer, 1955: 224).

D'ailleurs, selon Pingaud, il est conclut que "par la date et le caractère de ses principaux ouvrages, Nodier se trouve à la fois le dernier des classiques à l'ancienne mode et le premier, chronologiquement, des romantiques français." (Pingaud, 1918: 186). Donc, certaines œuvres de l'écrivain sont fortement influencées par les classiques et l'âge d'or tandis que les autres fidèlement présentent les tendances romantiques de l'époque, ce qu'on montrera plus tard. Comme cite Vickermann, la littérature de Nodier "oppose sa vision des détails à une idée d'ensemble ; elle parle à l'imagination et non pas à la raison (...) Nodier met donc cette nouvelle littérature dans un parfait contraste avec non seulement un modèle littéraire, mais aussi avec un modèle de connaissance rationaliste tel qu'il est propre à Mme de Staël"(Vickermann, 2001: 90) Ensuite, Nodier essaie "de donner une vie nouvelle à une forme classique à partir d'une expérience vécue qui représente un champ d'intérêt nouveau" (Vickermann, 2001: 92).

Nodier est effectivement reconnu comme un styliste savant, élégant et harmonieux ; d'après Sainte-Beuve : "une plume riche, facile, gracieuse et vraiment charmante" (Sainte-Beuve, 1840: 390), quand même, son talent littéraire reste incontestable et toujours apprécié, jusqu'à aujourd'hui. Comme le cite Sainte-Beuve : "de plus en plus, en avançant, le style de Nodier, avec une grâce et une souplesse qui ne seront qu'à lui et qui composeront son caractère, atteindra à peindre de la sorte les mouvements prompts, les reflets soudains, les chatolements infinis de la verdure et des eaux, moins sans doute, dans toute scène, les grands traits saillants et simples qu'une multitude de surfaces nuancées et d'intervalles qui semblaient indéfinissables et qu'il exprime." (Sainte-Beuve, 1840: 391).

Pourtant, une des caractéristiques du personnage littéraire de Nodier, c'est en effet l'universalité ; il s'était essayé dans des domaines différentes, à partir des œuvres scientifiques et philologiques, jusqu'à la littérature fantastique. On va présenter des œuvres les plus importants de Charles Nodier, et alors nous commencerons par la fantaisie autobiographique intitulée *Moi-même* que Nodier a écrit avant sa vingtième année. Dans son article *Le moi romantique de Charles*

Nodier, Pingaud constate qu'il s'agit "d'un badinage dans le goût de Sterne et en même temps une "confession" très caractéristique des procédés de son auteur. Le jeune Nodier y divague avec une fatuité ingénue sur les égarements de son adolescence et les fluctuations de son esprit" (Pingaud, 1918: 187).

Ensuite, le *Peintre de Salzbourg* (1803), l'œuvre que Nodier a écrit quand il avait vingt ans, est plein d'ardeur et de la poésie. Inspiré par le *Werther* de Goethe, il s'agit d'un journal des émotions d'un cœur souffrant ; "les tourments qui déchirent Werther sont peut-être plus intimes et plus inexorables, mais il semble qu'il y ait pour le *Peintre de Salzbourg* quelque douceur, au milieu de ses angoisses, dans l'exaltation poétique de son âme et dans pleurs d'artiste." (Fontaney, 1832: 117).

Le recueil de poésie les *Essais d'un jeune Barde* (1803) est dédié par Nodier à Nicolas Bonneville ; selon Sainte-Beuve, "c'est à lui surtout, à ses *après et sauvages, mais frères et vigoureuses* traductions, comme il les appelle, qu'il avait dû être initié au théâtre allemand. Bonneville avait débuté jeune par des poésies originales où l'on remarque de la verve ; ensuite il s'était livré au travail de traducteur. "(Sainte-Beuve, 1840: 388).

D'ailleurs, *Les Tristes* (1806), un œuvre écrit dans des quarts d'heure de vie errante, s'agit d'un recueil de différentes pièces littéraire, en prose ou en vers ; ces pièces sont originales ou imitées de l'allemand et de l'anglais, " et qui sentent le lecteur familier d'Ossian et d'Young, le mélancolique glaneur dans tout les champs de la tombe. Toujours mêmes couleurs éparses, mêmes plaintes égarées, même affreuse catastrophe. "(Sainte-Beuve, 1840: 393).

L'ouvrage *Questions de Littérature légale* (1812) d'après Sainte-Beuve contient "une quantité de particularités et d'aménités littéraires des plus curieuses relativement au plagiat, à l'imitation, aux pastiches etc. Le livre est d'une lecture fort agréable, fort diverse, et représente à merveille le genre de mérite et de piquant qui recommande tout ce côté considérable des travaux de Nodier." (Sainte-Beuve, 1840: 398).

De plus, *Jean Sbogar* (1818) est, selon Fontaney, plus un poème qu'un roman, à la manière de ceux de Walter Scot et de Byron. La scène de ce roman se passe dans les alentours de Trieste, sous le beau ciel de l'Italie. Il ne s'agit plus des "replis du cœur, c'est la drame qui domine, l'action est pleine, rapide et pressée. On suit les personnages avec l'anxiété ; on court avec eux au dénouement, fasciné, comme la pauvre Antonia, par le regard de cette sombre et mystérieuse figure de Jean

Sbogar.” (Fontaney, 1832: 118). Il faut noter que Nodier même considèrerait ce livre comme son chef-d’œuvre.

Thérèse Aubert (1819) est l’un des romans préférés de l’écrivain. Pleine de douceur et de charme ainsi que de passion, l’histoire suit Adolphe, officier royaliste qui a tout perdu à la Terreur et qui est recueilli par la famille Aubert. Cette histoire est sans doute un critique sévère de l’excès et de la politique de la Révolution.

Ensuite, Nodier a écrit le roman nommé *Adèle* (1820), ‘‘contenant moins de poésie, mais on y trouve plus de détails naïfs et plus de tristesse vraie.’’ (Fontaney, 1832: 117). Ce roman fait partie de la famille de Werther et du peintre de Salzbourg. Le roman s’ouvre avec de l’intérêt et de la vie ; d’après Sainte-Beuve ‘‘le monde rentrant des émigrés en province y est assez fidèlement rendu. Les déclamations même sur la noblesse, sur les inégalités sociales, sur les sciences, ces traces présentes de Jean-Jacques, deviennent des traits assez vrais du moment’’ (Sainte-Beuve, 1840: 392).

L’un des œuvres les plus importants de Nodier dont on va parler plus tard est *Smarra* (1821), il s’agit d’un conte fantastique, un récit de cauchemar ‘‘dont Apulée avait fourni l’idée première, n’est qu’une étude philologique, bien savante et bien profonde ; patiente restitution de la phraséologie antique et surtout précieux trésor de style.’’ (Fontaney, 1832: 118).

Le deuxième œuvre dont on va parler dans ce travail de mémoire est *Trilby* ou le *Lutin d’Argail* (1822), un conte merveilleux de l’amour interdit entre Jeanine, une batelière, et Trilby, un lutin venu du fond des âges. Cette merveilleuse histoire est ‘‘si léger qu’en soit le fond, avec ses merveilleux détails, reste sûrement l’un des chefs-d’œuvre de grâce, d’élégance et de délicatesse.’’ (Fontaney, 1832: 119).

Le Roi de Bohème (1830) est un ouvrage curieux et fantaisiste, l’un des œuvres les plus distingués de Nodier qui s’est fortement inspiré de Sterne. Cette œuvre raconte un voyage en Bohême qui n’arrivera jamais à son terme. Le texte est décomposé en des jeux de mots typographiques inventifs. Malgré son originalité, cet ouvrage passe inaperçu, ‘‘c’était la faute surtout à l’éditeur qui l’avait publié parce qu’il faisait une édition de luxe qui était à peine vendu.’’ (Fontaney, 1832: 119).

L’œuvre dernière qu’on va analyser c’est *La Fée aux Miettes* (1832), le roman dans le domaine du merveilleux; une folle histoire, racontée par un fou dans un hospice de fous. Toute l’action se passe entre un jeune charpentier Michel et une petite vieille naine qui finissent par s’épouser. ‘‘La

vieille fée se métamorphose pendant les nuits en une jeune et charmante princesse Belkiss ; et lorsqu'il aura trouvé la mandragore qui chante, la fée sera pour lui la belle princesse Belkiss durant le jour et la nuit. ''(Fontaney, 1832: 120).

Selon Fontaney, l'ouvrage suivant intitulé *Les Souvenirs de la Révolution* (1840) présente 'une galerie de portraits d'après nature, sinon tous d'une parfaite ressemblance historique, au moins tous peints de main de maître. Parmi ces tableaux, que distinguent surtout l'harmonie des tons et la suavité du coloris, il y a telles figures, celle entre autres du colonel Oudet, que l'on ne saurait comparer qu'aux merveilleuses têtes de Murillo etc. ''(Fontaney, 1832: 120).

Les Souvenirs de la Jeunesse et *les Souvenirs de la Révolution* sont, en fait, une série de récits ou de scènes de personnages historiques que Nodier écrivait pendant dix ans et qui était publiée dans la *Revue de Paris*. Ainsi les *Souvenirs de la Révolution* sont une suite d'épisodes non connectés qui ne sont pas des 'mémoires au sens classique de ce mot, mais des fragments dont le narrateur fixe à son gré les dates initiale et finale et où il affiche tantôt par prétention, tantôt par dissimulation volontaire, son dédain de la chronologie.''' (Pingaud, 1918: 196). L'ouvrage nommé *Souvenirs de Jeunesse* (1832) est dédié à Lamartine ; il s'agit d'un des plus intimes de ses livres, 'celui qui est le plus sien, celui qu'il aime le mieux''. Dans ce livre on trouve ''les situations personnelles qu'il avait prêtées déjà aux personnages de ses autres ouvrages.''' (Fontaney, 1832: 121). L'auteur nous présente un seul personnage qui lui raconte sa vie avec quelques femmes. D'après Pingaud, ''Les *Souvenirs de Jeunesse* sont des idylles tragiques, dont il se donne sous un pseudonyme comme le héros et qu'il place au milieu de circonstances et de paysages se rattachant à sa propre vie.'''(Pingaud, 1918: 196). Les *Souvenirs de Jeunesse* se composent de quatre nouvelles comme suit :

'Séraphine est plutôt un souvenir d'enfance que de jeunesse, dans *Clémentine* on trouve un jeune homme inquiet et tourmenté, avec sa fougue indomptable, la nouvelle est pleine de poésie passionnée et d'exaltation fantastique. Dans *Amélie* on trouve un jeune homme aimant avec tout ce qui lui reste d'amour, mais il est abattu, découragé, désespérant du bonheur. Séraphine, Clémentine, Amélie, doux fantômes ! Avec quelle religieuse tristesse, avec quelle mélancolie profonde et touchante le poète évoque ces ombres chères, et les faire apparaître et glisser devant nous si pâles et si belles.''' (Fontaney, 1832: 121).

Mademoiselle de Marsan (1832), l'ouvrage qui fait en quelque sorte suite aux *Souvenirs de Jeunesse*, est beaucoup moins intime. L'histoire suit le narrateur Maxime qui prend contact avec

les carbonari et un groupe de résistance tyrolien à Venise. Puis il tombe amoureux de mademoiselle de Marsan qui est en effet la femme d'un résistant. Selon Fontaney "Mademoiselle de Marsan n'est guère qu'un roman de l'école d'Anne Radcliffe, un roman criblé de trappes et de souterrains, écrit seulement comme écrit Charles Nodier, d'un style auquel nous ne sommes pas habitués dans ces sortes d'ouvrages. Considéré sous ce point de vue, c'est un essai curieux et vraiment bien original."(Fontaney, 1832: 122).

En 1838 et 1839 Nodier écrit son conte mystique nommé *Lydie* et sa nouvelle *La Neuvaine de la Chandeleur*, dans lesquels il parle de la "vie en province en exilé du paradis perdu et de la vie future en chrétien impatient de la connaître. Là il dit que le bonheur est dans la "foi du sentiment, peut-être la plus sûre" que "savoir c'est tromper peut-être, croire c'est la sagesse" comme "aimer, c'est toute la vertu"(Pingaud , 1918 :199-200). En outre, dans cet ouvrage l'écrivain développe la thématique de l'inceste "tout en faisant jouer les correspondances entre Age d'or, enfance, paradis et province. " (Roux, 1980: 106) Quand même, il est clair que Nodier respecte toutes les traditions de la province (folklore, légendes, coutumes, chansons, superstitions...) dans lesquelles il puise la source pour ses contes, y compris *La Neuvaine de la Chandeleur*. Comme cite Castex " *La Neuvaine de la Chandeleur* est une courte nouvelle où se rejoignent le mysticisme religieux et le mysticisme sentimental. Le récit est plein de grâce et d'émotion, mais le fantastique n'intervient guère que comme un ornement ; la tradition locale de la neuvaine éclaire de sa poésie mystérieuse une simple histoire d'amour. " (Castex, 1951: 165).

Pour Nodier, la poésie et la religion sont inséparables dans les traditions provinciales. De plus, Nodier ne distingue pas la religion du merveilleux : "tous deux demandent une foi sincère de la part de ceux qui en parlent et de ceux qui les écoutent ; tous deux récompensent celui qui croit, tous deux ont pour ennemi "cet esprit d'examen qui a tout détruit ou qui détruira infailliblement tout ce qu'il n'a pas détruit encore" (Clause, 1985: 9).

En outre, d'après Sainte-Beuve *Le dernier chapitre de mon roman* (1803) est une "réminiscence spirituelle très égayée d'une génération légère, il rappelle trop son modèle par des côtés non-seulement scabreux, mais un peu vulgaires" Ensuite, dans cet ouvrage "la mélancolie était raillée, et il y était fait justice des Werthers à la mode, de façon à rassurer contre les autres écrits de l'auteur lui-même."(Sainte-Beuve, 1840 :390). Nodier puise la source dans les traditions libertines du 18^{ème} siècle que de l'antiquité frugale, " le narrateur évoque l'Age d'or en prononçant

l'éloge du bal masqué dans des formules dignes des théories du carnaval élaborées par Bakhtine'' (Roux, 1980 :107).

Et finalement, *Les Rêveries littéraires, morales et fantastiques* (1832), selon Fontaney ''sont en général d'ingénieux et spirituels paradoxes, développés avec une apparence de candeur et de conviction qui séduisent et entraînent irrésistiblement'' ; l'écrivain nous présente son monde plein de la fantaisie et de l'imagination, et en lisant on '' se surprend ensuite bien étonné de tout le chemin qu'il vous a fait faire dans le pays des rêves et des utopies.'' (Fontaney, 1832: 122).

Après avoir fait la revue des ouvrages divers de Nodier, on peut remarquer ''ce qui les caractérise principalement et les classe surtout à part, c'est d'abord la profonde individualité dont ils sont empreints, et puis les qualités éminentes de leur style.'' Il est évident que Nodier se révèle en fait lui-même dans ses ouvrages; il a trouvé le moyen de s'exprimer à travers ses personnages, ses héros sont en fait le reflet de son caractère et de ses passions comme le cite Fontaney : '' Ses héros et ses héroïnes sont tous botanistes, bibliomanes ou philologues ; ils sont conspirateurs ; ils sont proscrits ; ils sont poètes ; ils sont exaltés, mystiques ; ils sont parfois exagérés et visionnaires ; ils sont tous un peu ce qu'est ou ce que fut leur auteur. En vérité, jamais écrivain ne s'est peint ainsi lui-même à chacune des pages de ses livres.'' (Fontaney, 1832 :122-123). Castex trouve que ,,Nodier cachait un temperament passionné, une sensibilité toujours à vif et souvent meurtrie. Sa vie intérieure transparaît dans ses fictions, son univers fantastique exprime un romantisme profond. ,, (Castex, 1951: 122). Ensuite, il ajoute que Nodier fut réceptif aux modes littéraires plus que les autres écrivains (Goethe, Lewis, Maturin, Byron, Walter Scott, Hoffmann...). Nodier nous confie ,, à travers la diversité de ses inventions, ses rêves juvéniles, ses hantises, enfin ses aspirations à la sagesse et à la vérité mystique.'' (Castex, 1951: 123)

2.2. Séjour en Illyrie

Le séjour en Illyrie était d'une grande importance pour la vie et la création littéraire de Charles Nodier qui était nommé le bibliothécaire de la Bibliothèque municipale de Ljubljana. Pendant son séjour de neuf mois en Illyrie, Nodier a également pris la rédaction du journal *Télégraphe*, et on peut constater que cette période passée en Illyrie était vraiment agréable pour l'écrivain. Il était entré en rapport avec beaucoup d'hommes de lettres et de savants, et par conséquent sa activité littéraire était très féconde.

À cette époque-là, Napoléon cherchait à contrôler les côtes Adriatiques. C'est pourquoi il organis les provinces illyriennes, dont Ljubljana était la capitale, par le traité de Schönbrunn du 14

octobre 1809. Les provinces étaient formées de la Carniole, l'Istrie, parties de la Croatie et de la Carinthie, avec la Dalmatie, l'ancienne république de Raguse (Dubrovnik) et les Bouches de Cattaro. "À la tête des provinces illyriennes était le gouverneur général qui résidait à Ljubljana." (Maixner, 1924: 252).

De plus, Maixner a déclaré qu'il était évident que le régime français était vraiment supérieur au régime autrichien, et donc la population, sauf le haut clergé et l'aristocratie qui étaient intéressées à l'ancien régime, s'est rapidement adaptée aux nouvelles circonstances. À Ljubljana, les Français ont publié le journal tétraglotte, le *Télégraphe officiel des provinces illyriennes*, qui devait remplacer le *Kraglski Dalmatin-Reggio Dalmata*, journal officiel du gouvernement français, qui a paru à Zara (Zadar) de 1806 à 1810. (Maixner, 1924: 253).

Quand même, le journal *Télégraphe* n'était pas très répandu, même en Illyrie, et lorsque Nodier en avait pris la rédaction, le journal s'était vraiment amélioré. "Les autorités françaises décidaient de confier la rédaction du *Télégraphe* à un journaliste de profession, et ils ont choisi Charles Nodier qui était nommé, par arrêté du 20 septembre 1812, le bibliothécaire de la Bibliothèque municipale de Ljubljana" (Maixner, 1924: 254).

Nodier est arrivé à Ljubljana avec sa femme et sa fille. Il est intéressant que le même jour de son arrivée un accident s'était produit : il avait par accident démis le bras à sa fille. Ce début pas si heureux a laissé une impression sur l'écrivain qui est resté superstitieux toute sa vie. Ensuite, le 7 janvier, Nodier s'est installé dans ses fonctions, et il occupait sa place jusqu'à la fin d'août, avant son départ pour Trieste avec l'armée française. Son séjour en Illyrie durait huit mois à Ljubljana et un mois à Trieste. Il faut noter que le journal *Télégraphe*, sous la rédaction de l'écrivain, s'est complètement changé ; Nodier y publiait des articles intéressants sur l'Illyrie et même les nouvelles politiques. (Maixner, 1924: 256).

Comme l'indique Maixner " D'après ce qu'il dit dans le *Télégraphe*, et plus tard dans le *Journal des Débats* et la *Quotidienne*, Nodier est entré à Ljubljana en rapport avec beaucoup d'hommes de lettres et de savants slovènes et croates. " (Maixner, 1924: 257). Il est clair que les expériences et les rapports acquis en Illyrie ont considérablement influencé l'écrivain.

Toutefois, Nodier continuait de publier ses articles, même quand il était obligé de se déplacer à Trieste, et par ailleurs, le *Télégraphe* de Ljubljana est devenu le journal officiel de Trieste. Selon Maixner : "La position de l'écrivain était plus que difficile : sans nouvelles de ce qui se passait dans les autres provinces de l'Empire, il devait dissimuler la défaite de l'armée, amplifier ses

succès passagers, défendre une situation qu'il savait d'avance perdue. Malheureusement, l'habileté littéraire de Nodier ne suffisait plus à camoufler l'écroulement du vaste empire. Bientôt, l'écrivain arrivait en France. '(Maixner, 1924: 259).

Cependant, le séjour de neuf mois en Illyrie était considérablement fécond pour l'activité littéraire de Nodier. Il est incontestable que 'les connaissances qu'il acquit dans ce pays, les notions qu'il a prit de sa langue et de sa littérature, ont vraiment élargi son horizon d'idées, et une vaste production littéraire en est résultat. ' De plus, Nodier a publié au *Télégraphe* de nombreux articles sur l'Illyrie. Maixner pense que Nodier avait 'un plan d'organiser une 'académie libre'' qui grouperait autour du *Télégraphe* tous les savants et écrivains illyriens et de cette façon il s'établirait une statistique de l'Illyrie utile aux Illyriens et plus encore aux officiers et fonctionnaires français désireux de connaître le pays. La réalisation complète de ce plan était interrompue par le départ prématuré des Français.' (Maixner, 1924: 260).

Bien qu'il soit rentré en France, son intérêt pour l'Illyrie n'est pas affaibli. Selon Maixner, parmi les œuvres de Nodier, trois portent plus ou moins l'empreinte illyrienne : *Jean Sbogar*, histoire romanesque d'un bandit sentimental, *Smarra*, description curieuse d'un cauchemar, et le roman *Mademoiselle de Marsan*, où la couleur locale est cependant bien pâle. Nodier a également écrit un article sur le roman *Les Morlaques*, de la comtesse Orsini-Rosemberg, et un article particulièrement intéressant sur la ville de Ljubljana dans lequel il cite : 'La population de Ljubljana est tout au plus de vingt mille âmes. La langue nationale est le slave-vindique qui diffère en peu de chose du croate et de l'istriens proprement dit. Le séjour prolongé qu'y ont fait les Français pendant l'usurpation de Bonaparte y a rendu la langue française très familière...'' (Maixner, 1924: 261-262).

En conclusion, dans son article Maixner trouve que ' parmi les nombreux Français que les guerres de l'Empire avaient amenés en Illyrie, Charles Nodier mérite une place spéciale. Même si l'écrivain continuait ses travaux en France, il a, quand même, contribué à faire connaître les pays yougoslaves, ce qui donne droit de le considérer comme un précurseur des slavistes modernes.' (Maixner, 1924: 263).

2.3. Nodier et Hugo

Deux grands hommes du romantisme français, Charles Nodier et Victor Hugo, étaient amis, mais leur relation était fort compliquée. Nodier a considérablement influencé jeune Hugo, pourtant leur amitié avait beaucoup des hauts et des bas en raison de leur orientation politique différente ; Nodier était royaliste tandis que Hugo était partisan de Napoléon. Sur le champ littéraire les deux écrivains également avaient des tensions et des dissentiments, tout ce qui a affecté leur amitié au cours des années.

Quand même, la première rencontre entre deux écrivains était le résultat d'un article paru dans le journal *Quotidienne*. Il s'agissait d'un article dans lequel Nodier faisait honneur au jeune écrivain en le comparant à Sir Walter Scott. Ensuite, en 1824 Hugo parlait dans une lettre à son patron de "l'amitié de frères qui les unissait". Pourtant, la situation a changé quelques années plus tard. Et alors, Charles constate que "avant l'année 1827, il y avait une amitié des plus franches entre les deux écrivains ; mais la Préface de *Cromwell* jeta quelque froideur entre eux." (Charles, 1932: 568).

D'abord, Wilson dans son article *Charles Nodier, Victor Hugo and Les feuilles d'automne* constate que Charles Nodier et le jeune romancier Victor Hugo devenaient amis sous le signe du roman fantastique. De plus, le revue royaliste romantique *Muse française*, les rassemblements du dimanche au salon de l'Arsenal, le couronnement de Charles X : tout cela servait à renforcer leur amitié. Cependant, Napoléon, les ouvrages *Cromwell* et *Hernani* l'ont successivement affaibli, et les *Orientales* l'ont presque cassé.

Ce qu'il faut remarquer, Charles cite que "vers la fin de 1827 Nodier collaborait à la rédaction du *Mercur* au XIX^{ème} siècle, et alors cette revue où l'on essayait d'être impartial, était antipathique à Victor Hugo en 1827 et dans la première partie de 1828. C'est qu'un article sur l'intrigue de *Cromwell* y était paru, sans signature, dont nous pensons que Nodier en était l'auteur, autre point que nous nous croyons très fondé à avancer." (Charles, 1932: 569). Est-il possible que Nodier a vraiment critiqué son disciple en secret ?

Par ailleurs, à la fin de 1827, la France était au cœur d'une crise politique et littéraire. Dans son article *Le moi romantique de Charles Nodier*, Pingaud constate que la préface de *Cromwell* annonçait l'arrivée d'une nouvelle poétique et sûrement, une nouvelle littérature. Ensuite, Sainte-Beuve a remplacé Nodier au milieu intime d'Hugo. À partir de 1829, Hugo fréquentait rarement les soirées du dimanche de l'Arsenal, et attirait chez lui les amis communs. "Les temps du Précurseur étaient passés, le Maître infallible était né ; il allait offrir à ses disciples des modèles

de poésie lyrique dans les *Orientales* et de poésie dramatique dans *Hernani*.” Bien qu’il ait l’air détaché concernant des querelles d’école, Charles Nodier jugeait l’entrée en scène de Victor Hugo, quand il était clair que, dans le manifeste à la mode, son nom était mentionné comme par hasard et servait seulement à identifier deux citations sans grande portée. (Pingaud, 1918: 189).

Charles Nodier se sentait “devancé par un égoïste qui prétendait faire dater tout de lui. Il finit par laisser échapper quelques protestations explicites, bien que discrètes, contre cette condamnation à la solitude, prélude de l’oubli.” Nodier s’exprimait dans un article inséré dans la *Quotidienne* et Hugo s’est reconnu en certain poète dont les vers étaient “cadencés sous la dictée d’une coterie ou prônés par un parti” et qui avait laissé proclamer son “glorieux avènement” le jour même où il conquérait une “célébrité d’industrie, qui a produit des poésies orientales bien inférieures à celles de Byron et de Thomas Moore”. Hugo a répondu à cette “attaque” par une longue lettre où “il déclarait n’en pas vouloir son frère d’armes, c’était laisser la porte ouverte à une nouvelle intimité. Il n’y avait donc pas rupture entre eux ; seulement leurs relations perdaient pour longtemps leur caractère de cordialité.” (Pingaud, 1918: 190).

En février 1827, Hugo a exprimé son bonapartisme dans l’œuvre *À la colonne de la Place Vendôme*. Les royalistes étaient vraiment choqués, y compris bien sûr Nodier, qui était ultra royaliste. Ce n’était pas facile pour lui d’oublier la *Colonne*. En ce qui concerne l’attitude politique de Nodier, il avait constamment peur de la révolution et de la dictature, résultant de la confusion de la révolution. Quand *Cromwell* est apparu en décembre 1827, “le père de l’église romantique” est resté silencieux. (Wilson, 1965: 21).

Et même, selon Wilson, le régicide d’Hugo est un héros, pas un méchant ; destiné à être très différent de son point de vue monarchique et catholique. Aussi pour compléter l’inconfort de son ami, Hugo caractérise son héros finalement par des paroles prétendument prononcées par Napoléon : “enfin, un de ces hommes carrés par la base” comme les appelait Napoléon, le type et le chef de tous ces hommes complets. Il nous semble que jeune Hugo a intentionnellement provoqué son ami Nodier.

De plus, selon Pingaud “Charles Nodier prenait une position intermédiaire entre les classiques dont il voulait rafraîchir les sources d’inspiration et les romantiques, qui lui semblaient entraînés par le prestige d’un écrivain de génie dans une voie dangereuse.” (Pingaud, 1918: 192).

La relation entre les deux écrivains n’était que fortement compliquée, d’après Pingaud : “Ainsi se prolongeait quelques années entre Hugo et lui une rivalité latente se traduisant par des coups

fourrés, intermittents, alternant avec des retours passagers et peu sincères aux cordiales relations d'autrefois. Le plus jeune, en pleine possession de sa popularité, n'était pas homme à oublier le moindre atteinte portée à son amour propre." (Pingaud, 1918: 193).

Ensuite, avec *Hernani* Hugo large encore plus le fossé entre les deux romantiques. Il semblait que "le père de l'église romantique" a été invité à l'une des lectures de *Hernani* au nouveau cénacle, mais Hugo ne pensait pas que son ami soit si sensible concernant les questions politiques. Pourtant, dans une lettre à Lamartine, Nodier a exprimé sa colère à propos des théories d' Hugo, "portées à leur dernière expression de témérité", et sa tristesse que lui semblait la fin d'une amitié. (Wilson, 1965: 22).

En ce qui concerne les questions de l'art et de la politique, et en même temps le respect de la monarchie comme un sujet hors débat, Hugo a non seulement fait les plus grandes concessions au "père de l'église romantique-royaliste", mais il a encore surpassé le premier romantisme à la Nodier. C'est à cause de cela que c'était difficile pour lui d'étouffer la voix du romantisme réformé dont il était le chef généralement acclamé. (Wilson, 1965: 23).

D'après Wilson, il y a deux éléments essentiels du bonapartisme d'Hugo à la fois : hostilité à la monarchie et le désir de l'Europe unie. Pourtant, en 1831 Hugo voyait Napoléon en tant que le véritable héros de la Révolution ; le génie qui a terminé l'ancien régime de l'Europe et a ouvert les portes d'Europe unie avec Paris comme capitale. La liberté, le progrès, le peuple, la république étaient les termes dont Hugo s'occupait ; les révolutions "ces glorieux changements d'âge de l'humanité (Wilson 1965: 25-26).

En ce qui concerne *Les feuilles d'Automne*, Nodier en parle comme un pur ouvrage d'art presque entièrement détaché des actualités sociales et politiques, et Hugo affirme dans le préface que les feuilles d'automne qui suivent sont "un pur ouvrage d'art, des vers sereins et paisibles, un regard mélancolique, un volume de véritable poésie, une sereine étoile de poésie etc"(Wilson, 1965: 27). En 1841 et 1844, "on voit fraternellement assis au bureau de la compagnie, comme directeur et chancelier, l'ancien et le nouveau porte-drapeau du romantique. En 1844, celui-ci tiendra un des quatre coins du drap funéraire." (Pingaud, 1918: 194).

En conclusion, le fossé entre Hugo et Nodier s'était élargi à travers les années, mais finalement Hugo s'est toujours souvenu de son ami avec la plus grande affection : "parler de lui, c'était évoquer notre jeunesse. Doux temps ! que de sourires !" (Wilson, 1965: 31).

3. Littérature fantastique

D'après Charles Nodier, la pensée humaine se compose de trois opérations successives, de l'intelligence inexplicable qui fonde le monde matériel, du génie divinement inspiré qui devine le monde spirituel et de l'imagination qui crée le monde fantastique (Nodier, 1830: 206) ; on s'oriente vers le monde fantastique et ses éléments constitutants.

Le fantastique provient du latin *phantasticus* et du grec *phantastikos*, et désigne, en fait, le produit de l'imagination humaine. De plus, le fantastique se réfère à une œuvre littéraire, artistique ou cinématographique dans lequel le réel est soumis aux lois surnaturelles, au rêve, à la magie ou à l'épouvante. Le sens du fantastique est lié aux synonymes du surnaturel, du fabuleux, de l'imaginaire, le mythique et de l'irréel. On peut définir le fantastique comme "une révolte, pas toujours hasardeuse et naïve, contre le réaliste, le réel et l'ordinaire." (Ploumistaki, 2004 : 11).

De surcroît, le fantastique n'est pas réservé seulement au domaine littéraire : au 19^{ième} siècle - en France, l'agitation de la terreur se reflète aussi dans l'art. Commençons avec la musique de l'époque, comme le cite Ploumistaki, dans les années 1860 le surnaturel dominait évidemment: "la *Symphonie fantastique* de Berlioz, le *Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin* de R.Wagner, les danses macabres de Weber, les œuvres d'Hoffmann transformées en opéra par Offenbach." Ensuite, dans le domaine littéraire les contes d'Hoffmann étaient d'une grande importance et en ce qui concerne la peinture, "les tableaux de Füssli comme *Le Cauchemar*, ainsi que les dessins de Doré laissent les traces d'une période obscure, fantomatique et mystérieuse, pleine d'allégories et de symboles" (Ploumistaki, 2004: 11).

Il faut qu'on pose la question suivante : le fantastique, comment est-il apparu dans la littérature européenne ? Ploumistaki trouve qu'il y a un principe primordial sur la création littéraire, c'est que la littérature naît de la littérature. D'ailleurs, il est inévitable de recourir vers l'inspiration initiale - en cas de la littérature occidentale c'est la mythologie greco-latine. (Ploumistaki, 2004: 13). Les Français étaient attirés vers l'exotisme et le cosmopolitisme dès le siècle des Lumières. C'était le temps du triomphe des philosophes, dont l'esprit scientifique emportait sur nombre de croyances. Néanmoins, l'esprit critique de l'époque n'arrive pas à répondre à toutes les questions fondamentales concernant la vie et la mort. Et alors, l'intérêt pour la tradition occultiste devenait

plus fort au 19^{ième} siècle : la société était fascinée par le paranormal et l'occultisme et le mysticisme dépassaient la raison. "Le fantastique au sens strict exige l'irruption d'un élément surnaturel dans un monde soumis à la raison. L'horrible et le macabre ont leur place dans le monde naturel" (Vax, 1960: 11). Castex affirme que l'exploration du mystère était au son apogée dans les années 1830, c'était le temps des recherches nouvelles sur le somnambulisme, la sorcellerie, la lycanthropie, la possession, les trances et l'extase mystique. Il ajoute que „telle est la tendance nouvelle parmi ceux qui s'intéressent au monde inconnu: il ne s'agit plus d'atteindre par des méthodes secrètes à une vérité occulte, mais d'élargir le champ de l'enquête scientifique et d'expliquer les anomalies au lieu de les admettre *a priori* ou de les nier contre l'évidence.“ (Castex, 1951: 57)

La situation générale en France au 19^{ième} siècle était tumultueuse; l'alternation des différents régimes politiques, le renouveau de l'ésotérisme, la vulgarisation des sciences, le progrès du monde industriel menaient à l'essor du fantastique. La porte du surnaturel s'ouvre alors, et "foisonnent une myriade de récits et de créatures, qu'on élèvera parfois au rang de mythes, et qui s'avèrent le résultat d'un tâtonnement dans l'obscurité" (Laflamme, 2010: 84) et de plus, même Nodier se demande "Comment douter de la magie, quand le poète est magicien lui-même..." (Nodier, 1830: 216).

Le romantisme frénétique français était un mouvement littéraire en première moitié du 19^{ième} siècle en France, inspiré effectivement par le roman gothique anglais. En outre, en Angleterre, le romantisme frénétique a apparu à la fin du 18^{ième} siècle grâce aux écrivains suivants : Matthew Gregory Lewis (*Le Moine*, 1796), Ann Radcliffe (*Les mystères d'Udolphe*, 1794) et Charles Robert Maturin (*Melmoth, l'homme errant*, 1820). Ainsi, la découverte des romans gothiques anglais a incité l'arrivée du roman frénétique en France.

De surcroît, le courant frénétique en littérature se caractérise par l'exaltation de la sensibilité et de la sensualité, il s'agit du refus des conventions et la recherche des expériences extrêmes. Cette forme du romantisme est fondée sur le goût du mystère, l'occultisme, l'atroce ; et à la recherche d'une émotion forte elle se fonde sur l'esthétique de l'horreur et sur les sensations violentes et épouvantes, c'est le règne du diable. C'était même Nodier qui a choisi le mot pour le

genre. Quand même, le frénétique appartient à l'époque romantique avec l'apport fantastique du roman gothique anglais. C'était un période très sombre et obscur dans toute l'Europe, l'ère Victorienne en Angleterre, et alors en France le temps après la Révolution.

Selon Castex : „L'univers frénétique est habité par des monstres: il ne connaît d'autre instinct que celui de la cruauté, d'autre sentiment que celui de la haine, d'autre plaisir que celui de la torture, d'autre loi que celle de la peur. Les héros frénétiques par excellence, ce sont les vampires qui sortent de leur tombe pour venir sucer le sang des vivants, ou vont, au contraire, inquiéter les morts dans leurs asiles; ce sont les stryges qui rongent le coeur des jeunes gens en proie au mal d'amour. La frénésie est le rythme qui scande au fond de nous-mêmes la danse des esprits impurs. La littérature frénétique fait éclater au grand jour ce tumulte intérieur dont nous percevons parfois les échos étouffés dans nos songes nocturnes. “ (Castex, 1951: 129).

D'après Ploumistaki, les premières traces du fantastique apparaissent en France au 18ième siècle dans le “ récit démoniaque intitulé *Le Diable amoureux* (1772) de Cazotte, ensuite la fantaisie somptueuse *Vathek* (1787) de Beckford et le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki.” Les théories de Swedenborg s'appuient sur les sciences occultes, le satanisme, l'illuminisme. Les mouvements ésotériques ont beaucoup influencé l'état spirituel de l'époque jusqu'à la fin du siècle. Quant à la littérature anglo-saxonne, Shakespeare, Shelley, Wordsworth et Scott écrivaient au sujet du surnaturel. Donc, “le fantastique apparaît dans le préromantisme français, tandis que en Angleterre on parle plutôt du roman noir ou d'horreur. En tous cas, c'était la naissance de l'élément fantastique dans la littérature contemporaine. “(Ploumistaki, 2004: 13).

D'ailleurs, le but principal des œuvres fantastiques est “de choquer, d'inciter la terreur et de nourrir les sentiments cruels.” Les ouvrages de l'époque présentent les événements étranges, les pratiques de la magie noire et l'épouvante. C'est en effet “un souvenir du merveilleux médiéval qui se transforme avec l'arrivée des *Contes fantastiques* d'Hoffmann. “ C'est avec Hoffmann que le terme *fantastique* est introduit au domaine littéraire ; pourtant il les nommait *Fantasiestücke* et la traduction française est, en fait, les fantaisies. Les œuvres d'Hoffmann et celle de l'école « noire » anglaise ont beaucoup influencé une génération des écrivains français : Charles Nodier, Honoré de Balzac, Émile Deschamps, George Sand, Alexandre Dumas etc. (Ploumistaki, 2004: 14-15). Castex indique que la traduction du mot *Fantasiestücke* par *Contes fantastiques* est

évidemment l'infidélité littérale, mais elle est nécessaire par le génie de la langue française. L'auteur continue „le mot *fantaisies* évoque d'aimables caprices, des visions gracieuses ou riantes, correspondrait assez mal à l'inspiration souvent sombre du conteur berlinois; le mot fantastique suggère beaucoup mieux son univers et désigne son oeuvre avec beaucoup plus de précision. „ (Castex, 1951: 8).

Castex également souligne que le fantastique „se caractérise par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs.“ (Castex, 1951: 8) Aussi, d'après Nodier, „ l'univers fantastique offre un refuge à tous ceux que déçoit et décourage le siècle nouveau; il se transforme d'ailleurs sans cesse au gré du génie individuel, qui le façonne à l'image de son idéal; il répond aux impatiences et aux exigences de la génération romantique. „ (Castex, 1951: 65-65).

Louis Vax trouve que : “Le récit fantastique, au contraire, aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l' inexplicable.” (Vax, 1960: 5-6). Le récit fantastique nous introduit à un monde dans lequel tout est possible, les fantômes effrayants, les monstres terrifiants et les peurs inconscients deviennent réels, ils prennent chair. L'art fantastique introduit des épouvantes imaginaires au sein du monde réel.

Pour Gonzalez Salvador, “le récit fantastique est un discours, sous forme d'interrogation ou de quête, sur les frontières de l'humain et de l'inhumain, de l'humain et du divin” (Gonzalez Salvador, 1980: 83), tandis que Tzvetan Todorov définit le fantastique comme suit :

“Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.” (Todorov, 2015 : 29).

Voici la définition du fantastique que nous donne Tzvetan Todorov, laquelle implique l'existence d'un événement étrange et provoque une hésitation chez le lecteur. C'est en fait l'hésitation entre l'explication naturelle et surnaturelle qui crée l'effet fantastique. D'après lui le

concept du fantastique peut se définir par rapport au réel et au imaginaire, ce qui nous amène aux genres voisins, l'étrange et le merveilleux.

Selon Todorov, le fantastique doit remplir trois conditions essentielles :

‘D’abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l’hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l’œuvre ; dans le cas d’une lecture naïve, le lecteur réel s’identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l’égard du texte : il refusera aussi bien l’interprétation « poétique »’. (Todorov, 2015: 37-38).

De plus, Todorov nous donne trois aspects du texte fantastique, il s’agit de l’aspect verbal, syntaxique-sémantique et le pluriel des niveaux de lecture. Le premier est l’aspect verbal, plus précisément, ce qu’on appelle les ‘visions’, ‘le fantastique est un cas particulier de la catégorie plus générale de la « vision ambiguë ». La condition suivante est plus complexe, elle se réfère d’une part à l’aspect syntaxique (les unités « réactions » qui forment la trame de l’histoire), et d’autre part à l’aspect sémantique (il s’agit d’une thème représentée). Finalement, la troisième condition possède un caractère plus général : il s’agit d’un choix entre plusieurs modes de lecture’’. (Todorov, 2015 : 38).

En outre, Todorov souligne que d’après certains théoriciens le critère du fantastique ne se situe pas exclusivement dans l’œuvre, mais aussi dans l’expérience particulière du lecteur, et que cette expérience doit être la peur. Il cite Lovecraft ‘L’atmosphère est la chose la plus importante car le critère définitif d’authenticité (du fantastique) n’est pas la structure de l’intrigue mais la création d’une impression spécifique. (...) Un conte est fantastique tout simplement si le lecteur ressent profondément un sentiment de crainte et de la terreur, la présence de mondes et de puissance insolites.’ (Todorov, 2015: 39). Todorov n’est pas complètement d’accord avec cet avis parce que, d’après lui le sentiment de la peur est, bien évidemment, souvent liée au fantastique mais il

n'en est pas une condition indispensable. Pourtant, en réalité, la peur est un élément optionnel dans le récit fantastique.

Comme on a déjà mentionné, le fantastique occupe le temps de l'hésitation, dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, ainsi on sort du fantastique pour entrer un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Si on décide que les lois de la réalité sont valides et on permet l'explication des événements insolites, dans ce cas l'œuvre appartient à un autre genre, l'étrange. En revanche, si on décide qu'on doit admettre de nouvelles lois de la réalité, pour que le phénomène soit expliqué, on parle du genre du merveilleux.

D'après Todorov, 'Le fantastique mène donc une vie pleine de dangers, et peut s'évanouir à tout instant. Il paraît se placer plutôt à la limite de deux genres, le merveilleux et l'étrange, qu'être un genre autonome. ' (Todorov, 2015: 46). D'ailleurs, même dans le roman noir ou *the Gothic novel* on distingue deux tendances : celle du surnaturel expliqué (de l' « étrange ») d'une part et d'autre part celle du surnaturel accepté (ou de « merveilleux »). Il a conclu qu'il n'y'a pas de fantastique proprement dit : seulement des genres qui lui sont voisins et plus précisément, l'effet fantastique se produit bien mais pendant une partie de lecture seulement. (Todorov, 2015 :47).

Quand même, Todorov fait une division, voire il sépare le fantastique en sous genres comme suit : étrange pur, fantastique-étrange, fantastique-merveilleux et merveilleux pur. Ces sous-genres maintiennent l'hésitation fantastique, mais s'achèvent soit dans le merveilleux soit dans l'étrange. Le fantastique pur en fait sépare le fantastique-étrange du fantastique-merveilleux ; le fantastique est présenté en tant qu'une frontière entre deux domaines voisins. (Todorov, 2015 : 49).

Todorov explique que dans le fantastique-étrange les événements paraissent surnaturels tout au long de l'histoire, mais à la fin une explication rationnelle arrive. Au cas où le personnage et le lecteur croient à l'intervention du surnaturel, c'est parce qu'ils ont un caractère insolite. La critique a décrit et souvent condamné ce sous-genre sous le nom de « surnaturel expliqué ». (Todorov, 2015: 50). Pour ce sous-genre du fantastique, Todorov nous donne des exemples suivants : dans *Manuscrit trouvé à Saragosse* (Potocki) les miracles sont expliqués en fin de l'œuvre, dans le

Diable amoureux (Cazotte) une solution est proposée dans le rêve, dans *La Morte amoureuse* (Gautier) une illusion des sens se produit etc.

Dans le domaine de l'étrange on distingue l'étrange pur. Dans les ouvrages appartenant à ce genre, on trouve des événements pouvant être expliqués par les lois de la raison, mais qui sont pour une raison quelconque incroyables, extraordinaires, inquiétants ; c'est pourquoi "ils provoquent chez le personnage et le lecteur une réaction semblable à celle que les textes fantastiques nous ont rendue familière. Louis Vax nous donne une définition de l'étrange un peu ambiguë: "L'œuvre étrange c'est, bien entendu, celle qui exprime un sentiment d'étrangeté" (Vax, 1987: 8), tandis que, d'après Todorov, la définition de l'étrange semble large et imprécise, mais tel est aussi le genre dont on parle, au contraire du fantastique. L'étrange est limité seulement "d'un côté, celui du fantastique ; de l'autre, il se dissout dans le champ général de la littérature", c'est le cas des romans de Dostoïevski qui peuvent être classés dans le genre de l'étrange ainsi que la littérature d'horreur. L'étrange remplit une seule des conditions du fantastique : "la description de certaines réactions, notamment la peur ; il est lié uniquement aux sentiments des personnages et non à un événement défiant la raison." (Todorov, 2015: 52).

Passons maintenant au fantastique-merveilleux : ce sont des récits fantastiques qui se terminent par une acceptation du surnaturel. Ce type de texte est le plus proche du fantastique pur, "car celui-ci du fait même qu'il demeure non expliqué nous suggère l'existence du surnaturel." La limite entre le fantastique-merveilleux et le fantastique pur reste donc incertaine. *La Morte amoureuse* de Gautier peut servir comme exemple dans ce domaine du fantastique. Les événements peuvent avoir une explication rationnelle, dont les rêves font une grande partie ainsi que les illusions de sens. De plus, les événements peuvent être considérés comme étranges, et dus au hasard, et ce peut être le diable. (Todorov, 2015 :58).

Et finalement, il existe le merveilleux pur qui, comme l'étrange, n'a pas de limites certaines. Dans les textes du merveilleux les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur ; la nature de ces événements caractérise le merveilleux pur qui ne s'explique pas. De surcroît, Todorov cite qu'"on lie généralement le genre du merveilleux à celui du conte de fées ; le conte de fées n'est qu'une des variétés du merveilleux et les événements surnaturels qui ne provoquent aucune surprise." (Todorov, 2015: 59) En tant qu'un

exemple pour ce sous-genre Todorov cite les *Mille et une nuits*. Contrairement aux théories de Tzvetan Todorov, Louis Vax place le fantastique en domaine du merveilleux. Pour lui, le fantastique et le féérique appartiennent au genre merveilleux. Vax cite que : “ Féérique et Fantastique sont deux espèces du genre Merveilleux. (...) Mais, à côté du merveilleux rose, il existe un merveilleux noir où fantastique et féérique se rejoignent. Sorciers, diables et mauvais génies des contes de nourrices sont presque des personnages fantastiques” (Vax, 1960: 5-6) Puisqu’ il est difficile de limiter le genre du fantastique et ses disant sous genres, il semble que le fantastique, le merveilleux et le féérique, sont les notions, au moins, parentes.

En ce qui concerne le discours fantastique, trois conditions doivent être remplies : la première relève de l’énoncé, la seconde de l’énonciation (aspect verbal), la troisième de l’aspect syntaxique. (Todorov, 2015: 81) Le premier trait se réfère à l’emploi du discours figuré, et ainsi les figures rhétoriques sont liées au fantastique.

Todorov souligne que : “Le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve : non seulement le diable et les vampires n’existent que dans les mots, mais aussi seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent : le surnaturel. “(Todorov, 2015: 87). Le deuxième trait concerne l’énonciation, plus précisément le problème du narrateur. Dans les textes fantastiques, le narrateur dit habituellement « je », il s’agit de l’épreuve de vérité. Quand même, il est conclu que “toute la littérature échappe à la catégorie du vrai et du faux. “ Le narrateur représenté est préférable pour la littérature fantastique, ainsi que le narrateur non représenté. (Todorov, 2015: 88) Le récit est donc rédigé à la première personne afin que le lecteur puisse s’identifier au narrateur et également afin qu’une double interprétation puisse être créée.

Le troisième trait de la structure de l’œuvre fantastique fait rapport à son aspect syntaxique. Cet aspect est connu sous le nom de composition ou la structure, Todorov cite la théorie de Penzoldt : “La structure de l’histoire de fantômes idéale, peut être représentée comme une ligne ascendante, qui mène au point culminant (...) l’apparition du spectre.” (Todorov, 2015: 91-92). La plupart des auteurs essaient accomplir une gradation, en visant le point culminant. Dès le début, certains détails et événements nous préparent pour le point culminant, et en fait ils forment une gradation parfaite.

Quant aux fonctions du fantastique dans l'œuvre, Todorov propose les trois suivantes : premièrement, le fantastique produit un effet spécial sur le lecteur, soit la peur, soit l'horreur. Deuxièmement, le fantastique sert la narration, maintient le suspense, et finalement, le fantastique exerce une fonction tautologique : l'univers fantastique n'a pas une réalité en dehors du langage. (Todorov, 2015: 98).

La littérature fantastique contient des formes courtes parce que le mystère ne dure point longtemps. L'élément fantastique apparaît dans un conte, un récit ou une nouvelle au contraire aux grands cycles romanesques ; '' le fantastique exige un effet rapide, d'où la brièveté''. (Ploumistaki. 2004: 21).

Comme on a déjà mentionné, le fantastique se fonde sur une esthétique de l'horreur en s'appuyant sur la tradition occultiste, le but principal de l'œuvre est de choquer et d'inciter les sentiments forts. Conformément à l'esthétique macabre, tels sont les thèmes du genre. En outre, les variantes des thèmes du fantastique sont vraiment illimitées, quand même les catégories fondamentales sont comme suit : le pacte avec le diable, la mort personnifiée; les vampires, l'animation lente de l'automate ; la recreation de la vie ; l'arrêt ou la répétition du temps... Todorov en cite un grand nombre, tels que: les fantômes modernes, le diable et ses alliés, la vie surnaturelle (d'après Dorothy Scarborough) ; le fantôme, le revenant, le vampire, le loup-garou, sorcières et sorcellerie, l'être invisible, le spectre animal (d'après Penzoldt) ; le loup-garou, le vampire, les parties séparées du corps humain , les troubles de la personnalité , les jeux du visible et de l'invisible, la régression (selon Vax). Chez Caillois on rencontre une classification plus détaillée : le pacte avec le démon (*Faust*), l'âme en peine qui exige pour son repos qu'une certaine action soit accomplie, le spectre condamné à une course désordonnée et éternelle (*Melmoth*), la mort personnifiée apparaissant au milieu des vivants (*le Spectre de la mort rouge*), la « chose » indéfinissable et invisible, mais qui pèse, qui est présente (*le Horla*), les vampires, c'est-à-dire, les morts qui s'assurent une perpétuelle jeunesse en suçant le sang des vivants (nombreux exemples) etc. (Todorov, 2015: 106-107)

4. Smarra ou les Démons de la nuit

Lors du temps de sa publication en 1821, *Smarra ou les démons de la nuit*, publié de manière anonyme, n'a pas rencontré le succès chez le public. Néanmoins, cet ouvrage est considéré jusqu'à aujourd'hui en tant qu'un conte fantastique par excellence. Originale et épouvante, l'œuvre capitale de Nodier, *Smarra*, nous donne une nouvelle perspective – l'exploration du domaine de l'inconscient dans un monde des rêves et des cauchemars.

Nodier effectivement affirme l'existence du monde matériel, spirituel et fantastique dont se compose le vaste empire de la pensée humaine ; ce dernier étant le produit de l'imagination. (Nodier, 1830: 206) Dans son article intitulé *De quelques phénomènes du sommeil* (1831), l'écrivain fait des rapports entre les notions du sommeil, du cauchemar et du somnambulisme.

D'abord, Nodier nous donne son avis sur l'état de sommeil comme suit : "Il peut paraître extraordinaire, mais il est certain, que le sommeil est, non-seulement l'état le plus puissant, mais encore le plus lucide de la pensée, sinon dans les illusions passagères dont il l'enveloppe, du moins dans les perceptions qui en dérivent, et qu'il fait jaillir à son gré de la trame confuse des songes." (Nodier, 1831: 31).

Quand même, il trouve que "toutes les religions nous ont été enseignées par le sommeil, sauf celles dont la vérité ne peut pas être mise en doute", il continue "La Bible, qui est le seul livre qu'on soit tenu de croire vrai, n'appuie ses plus précieuses traditions que sur les révélations du sommeil. Adam lui-même dormait *d'un sommeil envoyé de Dieu*, quand Dieu lui donna une femme." (Nodier, 1831: 33-35).

D'ailleurs, il affirme que les phénomènes du somnambulisme, de la somniloquie et du cauchemar sont essentiellement congénères, et qu'il n'est pas surprenant de les trouver réunis dans le même individu. (Nodier, 1831: 35) Comme le cite Nodier :

"Le cauchemar, que les Dalmates appellent *Smarra*, est un des phénomènes les plus communs du sommeil, et il y a peu de personnes qui ne l'aient éprouvé. Il devient habituel en raison de l'inoccupation de la vie positive, et de l'intensité de la vie imaginative, particulièrement chez les enfants, chez les jeunes gens passionnés, parmi les peuplades oisives qui se contentent de peu, et

dans les états inertes et stationnaires qui ne demandent qu'une attention vague et rêveuse, comme celui du berger.” (Nodier, 1821: 32).

D'après lui, le merveilleux de tous les pays est sorti de cette disposition physiologique. Ce merveilleux onirique est la source primordiale de l'inspiration littéraire. Pour Nodier, *Smarra* est en premier lieu un témoignage onirique, “que ni homme ordinaire, n'analysant pas ses rêves, ni un fou, essayant de prolonger le sommeil dans la réalité, mais seul le poète, existant entre les deux, pourrait exprimer.” (This-Rogatcheva, 2004: 7). Ensuite, Castex ajoute que „Nodier donne *Smarra* comme un exemple de ce fantastique sérieux qui repose sur observation psychologique, et il déclare qu'il s'est donné pour objet l'étude du rêve.“ Le même auteur continue „Le premier dans notre littérature, Nodier a voulu composer le poème de la vie nocturne“, il a nous donné les descriptions des états du sommeil et du cauchemar. (Castex, 1951: 132).

Au cours de la vie de Nodier, *Smarra ou les démons de la nuit* a été publié deux fois, en 1821 et en 1832. Il faut noter que ses deux préfaces sont bien différentes. On aborde les deux. Dans la préface de la première édition (1821), Nodier affirme que l'idée de l'œuvre, celle de la vie nocturne, est attribuée au comte Maxime Odin qui était “à la tête de plusieurs poèmes du même genre.” Ensuite, il définit *Smarra* comme suit : “*Smarra* est le nom primitif du mauvais esprit auquel les anciens rapportaient le triste phénomène du cauchemar. Le même mot exprime encore la même idée dans la plupart des dialectes slaves, chez les peuples de la terre qui sont les plus sujets à cette affreuse maladie.” (Nodier, 1821: 4).

Il est évident que les superstitions illyriennes associées au vampirisme et à la sorcellerie servaient d'inspiration sans aucune doute, quand même, ce n'était pas la seule source pour l'écrivain, qui s'est aussi appuyé sur l'inspiration de l'antiquité; dans *Smarra* il indique qu'il a été influencé par Homère, Théocrite, Virgile, Catulle, Stace, Lucien, Dante, Shakespeare, Milton. Comme l'affirme Nodier lui-même : “Des conceptions fantastiques de l'esprit le plus éminent de la décadence, de l'image homérique, du tour virgilien, de ces figures de construction si laborieusement, et quelque fois si artistement calquées, il n'en fut pas question.” (Nodier, 1821: 11).

Smarra est un récit de rêve chaotique : le nom du premier personnage change de Lucius à Lorenzo, ainsi que le lieu et le temps du conte changent en conséquence. En outre, tous ces ‘changements n’ont aucune justification, ni explication, à part celle, fort arbitraire, d’ailleurs, l’explication par la logique du rêve, qui représente, en réalité, l’absence de toute logique. ‘ (This-Rogatcheva, 2004 :9).

Dans la nouvelle préface de *Smarra* (1832), Nodier a essayé de se justifier et d’expliquer l’échec de *Smarra* en affirmant que ce n’était qu’une étude : ‘Le mauvais succès de *Smarra* ne m’a pas prouvé que je me fusse entièrement trompé sur un autre ressort du fantastique moderne, plus merveilleux, selon moi, que les autres. Ce qu’il m’avait prouvé, c’est que je manquais de puissance pour m’en servir, et je n’avais pas besoin de l’apprendre. Je le savais. ‘ (Nodier, 1832: 8). Ensuite, il affirme que les songes sont d’une grande importance dans l’écriture et que le sommeil est une source riche des sensations poétiques, ainsi que l’idée même de leur influence sur le développement de la pensée vient de l’école classique. (Nodier, 1832 :9).

D’ailleurs, pour Nodier, *Smarra* est ‘la fiction d’Apulée, livre studieux, livre méticuleux, livre d’innocence et de pudeur scolaire, livre écrit sous l’inspiration de l’antiquité la plus pure !’ (Nodier, 1821: 11). Il continue que son travail sur *Smarra* n’est qu’un travail verbal, l’œuvre d’un écolier attentif, et il ajoute que les caractères sont précisément ceux du rêve parce que *Smarra* est, en fait, un rêve ; ou comment il nous semble, plutôt un cauchemar. L’œuvre s’impose donc en tant qu’un récit fantastique chaotique, dans la richesse de sa composition complexe, avec ses descriptions pittoresques du cauchemar, de nombreuses digressions – tout cela sert à créer une sensation rêveuse et une atmosphère bizarre. Castex ajoute que chez Charles Nodier on trouve ‘, l’inspiration frénétique, qui est rattachée à une expérience intérieure, Nodier évoque dans *Smarra* des phénomènes de cauchemar et cherche à accepter ses fictions, il avait l’idée de ‘consacrer une fable aux hallucinations de la vie nocturne.’ (Castex, 1951: 9).

Quant aux rêves, on peut les considérer en quelque sorte comme une intrusion nocturne du surnaturel dans le monde réel ; l’importance des théories de Sigmund Freud, le père de la psychanalyse, reste incontestable. Freud s’intéressait aux deux questions essentielles, la première se réfère à la signification du rêve au point de vue psychologique, et la deuxième se rapporte à

l'interprétation du rêve, comme si le contenu du rêve possédait un sens. D'après les relations entre le contenu latent du rêve et son contenu manifeste, les rêves se divisent en trois catégories. En premier lieu, ce sont des rêves "clairs et raisonnables" qui se produisent souvent. En second lieu, il s'agit des "rêves raisonnables" qui, quoiqu'ils soient parfaitement clairs, ne laissent pas de nous étonner. Et en fin, la troisième catégorie comprend les rêves qui manquent du sens et de la clarté, les rêves qui sont "incohérents, obscurs et absurdes." (Freud, 1925: 18-19). Il souligne la catégorie du "rêve infantile", le rêves qu'on rencontre chez les enfants, mais chez les adultes aussi, et leur fonction est toujours la satisfaction d'un désir. On peut également appeler les rêves du type infantile comme "rêves de confort, ils ne sont pas rares, et se produisent un peu avant le réveil, quand le dormeur pressent qu'il va falloir se lever." (Freud, 1925: 21). Pour Freud, le sens primaire du rêve est l'accomplissement d'un désir refoulé, tandis que sa fonction est de satisfaire le dormeur.

"Mais le rêve donne quelque chose de plus que ce mode optatif ; il nous montre le souhait réalisé, il nous offre cette réalisation sous une forme réelle et actuelle ; et les matériaux dont il se sert pour nous la représenter consistent le plus souvent en situations, en images sensorielles, presque toujours visuelles. " (Freud, 1925: 23).

D'ailleurs, selon Freud, le rêve est un "produit psychique complexe" qui possède une signification. Il s'agit d'une création qui est, de même, une "action réfléchie d'un raisonnement, de la concurrence et de la victoire d'une tendance sur une autre." Comme l'affirme Jung, toute la réalité empirique s'oppose à cette théorie, parce que "l'impression d'incohérence et d'obscurité que nous font les rêves, est notoire." (Jung, 1908: 160). Ensuite, selon Jung, ce qui nous touche vraiment, c'est toujours le désir et la résistance. Dans la vie, nous nous luttons pour la réalisation de nos aspirations ; "tous nos actes proviennent du désir qu'une chose se fasse ou ne se fasse pas. (...) Si nous ne pouvons pas accomplir un désir en réalité, nous le réalisons au moins dans la fantaisie. " (Jung, 1908: 162).

Comme on a déjà mentionné, pour Nodier, le sommeil est à l'origine de l'inspiration de l'artiste, "qui se dépouille de tout ce qui lui est contingent pour tirer de son véritable *moi* une œuvre d'art. " (Rogers, 1980: 17). De surcroît, pour Delage, les rêves présentent un élément

important qu'il faut introduire dans la vie, et de même ils inspirent les pensées des artistes de tout ordre, littérateurs, poètes, musiciens, peintres etc. en donnant l'exemple de Léonard de Vinci. (Delage, 1916: 13).

Ensuite, d'après Nodier, la dualité existe au cœur de tout individu, et fait de lui un artiste ou un « vampire » ; il existe, à l'intérieur de tout homme, « deux êtres différents et contradictoires, dont l'une appartient au principe imaginatif, et l'autre au principe matériel » ; il s'agit d'un « homme double », qui se trouve au cœur de l'œuvre de Nodier. (Rogers, 1980: 17). En outre, l'avis de Louis Vax s'appuie sur cette théorie d'un homme double :

« Le vampire s'apparente au criminel, au maniaque sexuel, plus qu'aux divinités tutélaires. Le monstre incarne nos tendances perverses (...) Dans les récits fantastiques, monstre et victime incarnent ces deux parts de nous-mêmes : nos désirs inavouables et l'horreur qu'ils nous inspirent. L'au-delà du fantastique est un au-delà tout proche. (...) Le monstre traverse les murs et nous atteint où que nous soyons. Rien de plus naturel, puisque le monstre, c'est nous. » (Vax, 1960: 11)

Quand même, les monstres de Nodier les plus célèbres sont bien évidemment les vampires. Pour Nodier, le vampirisme repose sur deux principes essentiels : « le cauchemar, qui présente à l'esprit la scène d'anthropophagie, et le somnambulisme, qui fait passer du rêve dans les actes. » (Delage, 1916: 7-8). Il ne parle pas du vampirisme des morts vivants qui sucent le sang des vivants, mais en revanche, Nodier affirme l'existence des vampires chez les Morlaques et les Esclavons, où le vampire, en fait le *vukodlack*, est un fou « qui va sucer des vivants ou plutôt se repaître du cadavre des morts. » Dans *Quelques phénomènes du sommeil*, Nodier donne la description du *vukodlack* : « Le *vukodlack* éveillé subit toute l'horreur de sa perception ; il la redoute et la déteste, (...) car le *vukodlack* est vampire ; et les efforts de la science et les cérémonies de l'Église ne peuvent rien à son mal. » (Nodier, 1831: 40-41). De plus, il mentionne une histoire de l'œuvre *Voyage en Dalmatie* (1778) d'Alberto Fortis, concernant les sorcières ou les « *vjèstize* du pays, qui sont plus raffinées que les *vukodlacks*, cherchent à se repaître du cœur des jeunes gens qui commencent à aimer, et à le manger rôti sur une braise ardente. » (Nodier, 1831: 43).

Dans l'ouvrage on rencontre Smarra dans la troisième partie du conte, nommé 'l'épisode', avec la sorcière Méroé qui l'a laisse :

“Elle presse du doigt un ressort inconnu qui soulève la pierre merveilleuse sur sa charnière invisible, et découvre dans un écrin d'or je ne sais quel monstre sans couleur et sans forme, qui bondit, hurle, s'élançe, et tombe accroupi sur le sein de la magicienne. ‘Te voilà, dit-elle, mon cher Smarra, le bien-aimé, l'unique favori de mes pensées amoureuses, toi que la haine du ciel a choisi dans tous ses trésors pour le désespoir des enfants de l'homme.’” (Nodier, 1821: 39).

Donc, Smarra est présenté en tant qu'un monstre préféré de Méroé, qui va tourmenter les victimes accompagné de démons, comme sa maîtresse lui a ordonné: ‘ les mille démons de la nuit escortent l'affreux démon (...) les sanctuaire même des temples est un asile impuissant contre les démons de la nuit. ‘. Les motifs du vampirisme se reproduisent dans ‘l'épisode’ et ‘l'épode’, où on voit que les démons se nourrissent de ses victimes : ‘...dont les mains sont armées d'ongles d'un métal plus fin que l'acier, qui pénètrent la chair sans la déchirer, et boivent le sang à la manière de la pompe insidieuse des sangsues, il s'attache sur mon cœur, se développe soulève sa tête énorme et rit.’” (Nodier, 1821: 40). On y peut remarquer que Nodier attribue à Smarra non seulement les caractéristiques d'un vampire, mais de même, celles de fameux vampire Incube, le démon des temps anciens qui attaque les dormeurs en se couchant sur la poitrine de la victime. On croit que la source des superstitions comprenant Incube, les loups-garous et les vampires provient du cauchemar, ainsi que de la répression sexuelle. (Kessler, 1991: 53).

Nodier est l'un des premiers écrivains qui a tenté d'écrire un rêve. Il a adopté le coupage classique en cinq parties : prologue, récit, épisode, épode et épilogue. De même, la répartition de la rhétorique latine intervient sous la forme de sous-titres. Cette coupure intertextuelle est renforcée par l'épigraphe dont le premier appartient à un poète latin (Catulle, Horace, Virgile...) et le deuxième à Shakespeare ; il est donc clair qui sont les modèles littéraires de l'écrivain. Nodier met en scène un ‘merveilleux vraisemblable, justifié par la fiction d'un double cauchemar et présenté comme vécu en direct : dans une perspective sans distance temporelle ou spatiale. ‘”(Vickermann, 2001: 94). Dans le récit, le passé, le présent et le futur se confondent dans le texte comme ils le font dans l'inconscient.

Le récit et l'épisode reposent sur la mode du romantisme frénétique et de l'imitation de l'Apulée : les sorcières, les vampires et les sabbats y sont présentés. Lorenzo introduit le lecteur aux aventures du rêve. Ensuite, il fait la connexion entre ses cauchemars et les lectures d'Apulée – il est en voyage vers Larissa, il manque de s'endormir et évoque les songes séducteurs des sorcières de Thessalie. Les victimes des sorcières se présentent et Lucius reconnaît son ami Polémon. Dans la troisième partie, l'épisode, Polémon est ensorcelé par Méroé qui laisse Smarra, son monstre bien-aimé, sur lui. Polémon expérience ses terreurs chaque nuit, mais tandis que les sons de la harpe de Myrthé réussissent à libérer Polémon des fantasmes, ceux-ci continuent à obséder Lucius. Néanmoins, dans la partie suivante, l'épode, on voit la condamnation à la mort de Lucius. Polémon et Myrthé l'accusent de l'assassinat, ce qui le conduit à la décapitation : "Polémon toujours couché auprès de sa coupe vide, Myrthé toujours appuyée sur sa harpe immobile, poussaient contre moi des imprécations furieuses, et me demandaient compte de je ne sais quel assassinat." (Nodier, 1821: 46). Tout le monde le juge et le condamne. Mais même dans la mort Lucius n'arrive pas à se libérer du cauchemar : il voit Méroé qui arrache le cœur de son ami, et Smarra, devenant un véritable vampire, boit du sang. Lorsque Lucius se réveille, Polémon est à côté de lui, mort.

"La cicatrice de Polémon versait du sang, et Méroé, ivre de volupté, élevait au-dessus du groupe avide de ses compagnes le cœur déchiré du soldat qu'elle venait d'arracher de sa poitrine. Smarra protégeait de son vol rapide et de ses sifflements menaçant l'effroyable conquête de la reine des terreurs nocturnes." (Nodier, 1821: 51-52).

On souligne que, pour la création de son monde fantastique, Nodier adopte le contenu, ainsi que la forme du rêve, afin de créer l'univers imaginaire qui est à la fois fait du cauchemar et du rêve poétique. Selon Vickermann, le rêve en tant que partie inconnue de l'homme est, en fait, la thématique "par excellence qui permet d'élargir l'imagination littéraire, le rêve et le cauchemar représentent tout ce que la poétique classique réprouve. Nodier essaie renouveler la forme classique à partir d'une expérience vécue avec l'intérêt nouveau ." (Nodier, 1821: 92). *Smarra*, une véritable poème de la vie nocturne, se place dans l'histoire de la littérature, non seulement

entre deux modes d'écritures, mais également comme une transition entre une conscience éveillée et une conscience du rêve, c'est-à-dire, entre le conscient et l'inconscient.

5. Trilby ou le Lutin d'Argail

Trilby ou le Lutin d'Argail est un conte merveilleux paru en 1822, inspiré par le folklore écossais et les œuvres de Walter Scott. D'après le point de vue de Jung, dans *Trilby* on voit des traditions du folklore de manière à situer "la lutte entre la sensibilité morale d'une femme et son désir instinctif" dans le contexte des mythes créé par l'inconscient collectif d'une communauté rurale écossaise. (Porter, 1974: 98). En unissant les drames de l'inconscient personnel et collectif, Nodier inaugure en France le mode du récit psychanalytique.

Dans la nouvelle préface, Nodier parle de ses voyages en Écosse, en soulignant qu'il savait qu' "une partie de l'histoire de mon lutin d'Écosse, avant d'en avoir cherché les traditions dans ses magnifiques montagnes" Il ajoute que son ami Amédée Pichot lui a raconté l'histoire de *Trilby*, qui est "cent fois plus jolie que celle-ci", et qu'il lui a laissé le droit d'en user à sa manière. Puis il continue comme suit : "Je me mis au travail avec la ferme intention de suivre en tout point la leçon charmante que je venais d'apprendre ; mais elle était, il faut l'avouer, trop naïve, trop riante et trop gracieuse, pour un cœur encore follement préoccupé des illusions d'un âge qui commençait cependant à s'évanouir." (Nodier, 1822: 4). Ensuite, "dans *Trilby*, le cadre du récit est spécifiquement écossais. Nodier souhaite qu'on y retrouve "l'affection particulière" d'un voyageur pour une contrée qui a rendu à son cœur, dans une suite charmante d'impressions vives et nouvelles, quelques-unes des illusions du jeune âge." (Castex, 1951: 138).

Toutefois, dans la préface Nodier précise le sujet du conte qui est tiré d'une préface ou d'une note des romans de sir Walter Scott. D'ailleurs, il ajoute sur *Trilby* :

"Comme toutes les traditions populaires, celle-ci a fait le tour du monde et se trouve partout. C'est le *Diable amoureux* de toutes les mythologies. Cependant, le plaisir de parler d'un pays que j'aime, et de peindre des sentiments que je n'ai pas oubliés ; le charme d'une superstition qui est, peut-être, la plus jolie fantaisie de l'imagination des modernes ; je ne sais quel mélange de mélancolie douce et de gaîté naïve que présente la fable originale, et qui n'a pas pu passer entièrement dans cette imitation" (Nodier, 1822: 7). Comme l'indique Porter, cette jolie fantaisie raconte une

histoire d'amour entre un être spirituel et un être humain. Cette situation exprime le désir de l'homme pour un amour plus idéaliste et parfait que celui dont sont capables les gens ordinaires. (Porter, 1974: 99) Castex affirme que „Après avoir décrit des rêves sombres, peuplés de sorcières, de vampires et autres démons de la nuit, Nodier semble vouloir s'abandonner à des visions plus aimables. Il nous transporte avec *Trilby* (1822) , dans une chaumière écossaise hantée par un follet.“ (Castex, 1951: 137).

Nodier cite la source de son inspiration, “Quand j’ai logé le lutin d’Argail dans les pierres du foyer, (...) je connaissais depuis longtemps une jolie composition de M. de Latouche, où cette charmante tradition était racontée en vers enchanteurs” (Nodier, 1822: 8), et il met en relief ce que celui-ci est pour lui, “l’Hésiode des esprits et des Fées”, en soulignant, encore une fois, l’importance de l’inspiration classique.

Dans *Trilby* Nodier présente une histoire d’amour tragique, déchirée entre la vie réelle et la vie rêvée. Selon Porter, l’histoire d’amour entre le lutin Trilby et la belle femme de pêcheur Jeannie suit le même cours comme la plupart de ses autres histoires. Une fois que les deux tombent amoureux, les obstacles intensifient leur passion ; la souffrance de la séparation purifie leurs âmes, et conduit à la délivrance, d’abord mentale et puis physique, de l’ordre matériel oppressif. Néanmoins, dans *Trilby*, contrairement à ses autres histoires, Nodier emploie trois cérémonies officielles d’exorcisme afin de mettre en relief les conflits entre l’amour idéal et la réalité. Quand même, à la fois dans la société et en individuel, l’exorcisme illustre le mécanisme psychique de la répression et la victoire pyrrhique sur la libido du sujet. (Porter, 1974: 99).

Nodier donne une description du lutin comme suit : “C’est d’ailleurs un démon plus malicieux que méchant et plus espiègle que malicieux, quelquefois bizarre et mutin, souvent doux et serviable, qui a toutes les bonnes qualités et toutes les défauts d’un enfant mal élevé. (...) Trilby était le plus jeune, le plus galant, le plus mignon des follets” (Nodier, 1822: 2-3). Nodier suggère qu’ils représentent l’enfant en chacun de nous, à moitié submergé sous les accrétions de contraintes adultes. Trilby, le plus charmant d’entre eux, habite dans son foyer et veille sur sa maison pendant qu’elle dort. Dans la terminologie psychanalytique, il incarne l’*animus* de Jeannie, une constellation de traits “masculins” de personnalité refoulés de la conscience de l’ego d’une

femme. Plus précisément, Trilby représente une projection de ce que la psychanalyse jungienne identifie comme une forme d'*animus* qui éloigne la femme de toutes les relations humaines et, en particulier, de tous les contacts avec les hommes.

En outre, Jeannie aime le lutin dans ses rêveries, mais elle se sent obligé envers son mari, Dougal, et elle ne convoque pas Trilby sauf que dans les rêves : ‘‘Jeannie aimait les jeux du follet, et ses flatteries caressantes, et les rêves innocemment voluptueux qu’il lui apportait dans le sommeil’’ (Nodier, 1822: 6). Comme l’indique Porter, dans le langage utilisé par Nodier, on voit que Trilby est clairement conscient d’une opposition universelle chez les hommes, entre les impératifs moraux et sociaux de la conscience rationnelle, et les impulsions du désir instinctif (libido). Il semble que la relation entre le conscient et l’inconscient est compensatoire ; Jeannie est inconsciemment déconnectée de son mariage avec Douglas, et alors elle ressent le besoin d’offrir une protection maternelle. Elle trouve une sortie dans Trilby et ses flirts, et certainement, dans les rêves voluptueux.

Quand même, les fantaisies de Jeannie vont envahir sa vie éveillée et acquérir une force hallucinatoire. Au début elle ne confie pas ses fantasmes à son mari, mais : ‘‘Elle se plaignit enfin à Dougal de l’opiniâtreté du démon qui l’aimait et qui n’était pas inconnu au pêcheur lui-même’’ (Nodier, 1822: 6). Pourtant, dans le texte on remarque que Jeannie se sent vaguement coupable d’infidélité involontaire envers son mari ; elle essaie de se dissocier de ses désirs secrets.

Le vieux moine Ronald, qui fonctionne comme l’instrument de super ego de Jeannie, arrive fortuitement dès qu’elle parle avec Dougal. À la demande de Dougal, le moine exorcise Trilby de la chaumière : ‘‘Je t’adjure, lui dit-il, par le pouvoir que j’ai reçu des sacrements, de sortir de la chaumière de Dougal le pêcheur, quand j’aurai chanté pour la troisième fois les saintes litanies de la vierge.’’ (Nodier, 1822: 8). Selon Jung, la raison primitive utilise les notions des esprits pour expliquer les manifestations de l’inconscient personnel et primitif. Ainsi ses esprits prennent sur eux la culpabilité de l’individu et la responsabilité de ses pensées refoulées. Une cérémonie d’exorcisme est destinée à donner une sanction sociale à une personne possédée, aux projections des fantasmes inadmissibles dans le monde extérieur, où elles sont incarnées dans les boucs émissaires imaginaires. Ce qui est intéressant, Ronald conduira l’exorcisme chaque fois que le conflit intérieur de Jeannie, entre l’amour et le devoir conjugal, deviendra trop fort pour l’endurer. Quand même, ses désirs refoulés ne disparaissent pas, une fois que Trilby est banni ils n’ont plus

de sortie acceptable, et alors deviennent destructifs. Le premier exorcisme ne sert qu'à rendre Jeannie consciemment insatisfaite de son mariage, le second la rend folle et avec le troisième, l'exorcisme final, elle meurt. (Jung, 1908: 101). Clause cite que lorsque Trilby "est chassé de la chaumière par l'exorcisme du moine Ronald, les sentiments de Jeannie se troublent, faisant perdre au follet son apparence enfantine." On reconnaît le "thème de l'enfance innocente précédant la chute et l'exil." (Clause, 1985: 12).

D'ailleurs, Trilby réapparaît bientôt dans les rêves de Jeannie, mais en forme d'un jeune homme, et pas en tant que petit lutin. "Trilby ne se présentait plus dans ses rêves sous la forme fantastique du nain gracieux du foyer. À cet enfant capricieux avait succédé un adolescent aux cheveux blonds, dont la taille svelte et pleine d'élégance le disputait en souplesse aux joncs élancés des rivages" (Clause, 1985: 14) Comme l'indique Porter, sa maturité sexuelle et sa taille plus grande révèlent la force renforcée du fantasme de Jeannie, et alors, il est clair que Trilby est devenu un personnage érotique. "Puis en le regardant sous sa nouvelle forme, elle comprenait qu'elle ne pouvait plus prendre à lui qu'un intérêt coupable, et déplorait son exil sans oser désirer son retour". (Porter, 1974: 15) On remarque que Jeannie a encore des sentiments forts pour Trilby.

Néanmoins, le mariage de Jeannie et Dougal bien évidemment souffre à cause de Trilby. Jeannie veut que Dougal la traite avec plus d'affection, mais comme elle le compare au lutin cela blesse les sentiments de son mari qui retire. En réalité, son demande d'exorcisme signifie qu'il refuse de reconnaître que sa femme est malheureuse. Quand même, la mentalité primitive de Dougal consciemment attribue le mécontentement de son épouse à une malédiction placée sur elle par des mauvais esprits. Pour Dougal, il est embarrassant de reconnaître ouvertement, même à soi-même, sa jalousie de Trilby. Alors il prévoit encore une fois une intervention religieuse plus radicale : un pèlerinage au monastère de Balva. "C'était peu de jours après que devait avoir lieu, au monastère de Balva, la fameuse vigile de saint Colombain, dont l'intercession était plus recherchée qu'aucune autre des jeunes femmes du pays, parce que, victime d'un amour secret et malheureux" (Porter, 1974: 18).

Selon Porter, avec ce pèlerinage Nodier présente l'histoire d'amour entre Trilby et Jeannie d'une manière exaltée, en reliant cet amour à la foi chrétienne pure de Jeannie, et également en

opposant sa foi aux préoccupations magiques des villageois. Tout son village fait ce voyage pour la fête de saint Colombain. Comme le monastère où ils vont est en ruines : “on voyait noircir les vieilles tours du monastère, et se développer, au loin, les ailes des bâtiments à demi écroulé”, leur foi chrétienne naïve tombe en ruines également “l’ennemi de Dieu triompherait pour plusieurs siècles en Écosse, et y obscurcirait de ténèbres impies les pures splendeurs de la foi”. (Porter, 1974: 22). Les voisines envient Jeannie puisque l’attachement de Trilby à elle prouve qu’elle est la plus belle femme du village. Quant à Ronald, il se régale dans un sens de fierté maîtrisant les paysans et les fées, tout en exhortant les pèlerins à s’unir dans la malédiction collective en expulsant toutes les fées de l’Écosse. Clause cite que “Trilby protège la chaumière de Dougal et apporte prospérité à ses habitants, tandis que Ronald vit dans un monastère comme dans un tombeau. Son pouvoir magique lui donne une allure diabolique et le mauvais usage qu’il en fait le transforme en persécuteur. Ce pouvoir extraordinaire dans ses mains devient un instrument nuisible. “ (Clause, 1985: 110-111).

Ensuite, Ronald admet une faiblesse spirituelle en disant que les moines sont obligés d’utiliser les moyens les plus compromettants pour se dissocier des éléments pécheurs de leur personnalité. Contrairement à Jeannie, qui nourrit son rêve, ils le combattent. Porter remarque que ce qui tourmente vraiment les moines, ce n’est pas l’esprit maléfique, mais leur propres pensées non reconnues. Ce qui est important, Jung précise que plus l’inconscient est fortement réprimé, plus il devient destructif. La plus récente persécution par les fées, selon Ronald, s’est produite lors d’un enterrement dans la crypte, lorsque les torches ont été éteintes. Chaque moine devait affronter ses peurs et ses désirs seul.

“La nuit descendue pour la première fois sur le sacrement du seigneur ! La nuit humide, si obscure, si redoutable partout ; effrayante horrible sous le dôme de nos basiliques où est promis le jour éternel !...-nos moines éperdus s’égarèrent dans l’immensité du temple, agrandi encore par la profondeur de la nuit (...) trompés par la confusion de leur voix plaintives qui se heurtaient dans les échos et qui rapportaient à leurs oreilles des bruits de menace et de terreur” (Nodier, 1822: 31).

Leurs désirs, qu’ils pensaient avoir renoncés, réapparaissent, mais les moines ont honte d’admettre leurs désirs. Puis, ils les projettent dans le monde extérieur et donc leurs désirs

deviennent menaçants. À la suite, leurs propres voix sont perçues comme les voix des mauvais esprits. Deux moines meurent dans l'obscurité ; les morts que le vieux moine attribue à la persécution des esprits, sont perçues par Nodier comme une libération bienvenue de la frustration cruelle de l'existence matérielle, et aussi comme une porte pour la réunion avec des personnes chères après la mort. Plus tard, on découvre que le saint Colombain est, en effet, le frère de Trilby, ainsi que le saint patron des amants malheureux.

Une nuit Jeannie est au bord du lac et une voix l'appelle de l'autre côté. Jeannie y range pour trouver un nain âgé, qui était en fait Trilby, mais déguisé : "un vieillard si courbé sous le poids des ans". Porter trouve que le vieux nain est une manifestation de son inconscient et que son âge implique la sagesse spirituelle. Parlant de son "fils", il rappellera à sa intention consciente l'image à laquelle elle aspire, à la fois avec son corps et son esprit. (Porter, 1974: 106).

Ensuite, on voit les lumières fantastiques, aurora borealis et des étoiles filantes. Apparemment la perception de Jeannie est devenue dérangeante ou elle connaît un moment de vision de compréhension. Ensuite, Trilby enlève son déguisement et commence une explosion lyrique passionnée. "Je pleurais alors en pensant à toi, et les larmes de ma douleur se changèrent en larmes de joie : est-ce près de toi qu'il m'était réservé de regretter les consolations de mon exil ? " (Nodier, 1822: 56). Lorsque Dougal s'approche de son bateau, Trilby plonge dans l'eau.

Quand Jeannie entend Ronald prononcer d'une voix forte : "les montagnes sont délivrées, les méchants esprits sont vaincus : le dernier de tous a été condamné aux vigiles de saint Colombain", elle croit que Trilby a été retrouvé innocent. Pourtant, elle revient sur le troisième acte d'exorcisme de Ronald et en courant vers Trilby elle tombe dans une tombe ; elle doit périr avec Trilby, ensemble comme un. (Porter, 1974: 108).

Finalement, Porter conclut que sur le drame individuel de Jeannie, Trilby superpose la tragédie collective d'une société qui perd le paradis terrestre en péchant contre l'imagination. La conscience intuitive d'un inconscient collectif, que Nodier présente dans ses contes fantastiques, le rend à la fois l'innovateur dans le domaine littéraire de la psychologie humaine et le réactionnaire en termes d'histoire littéraire. Nodier ne pouvait pas supprimer sa nostalgie intense pour le monde perdu des contes populaires, "ces enchantements de la parole". (Porter, 1974 : 110).

6. La Fée aux Miettes

La Fée aux Miettes (1832) est le chef-d'œuvre incontesté de Charles Nodier. Cet ouvrage décrit le pèlerinage du héros Michel, un charpentier qui est à la recherche de la mandragore qui chante afin de sauver la Fée d'un destin fatal. Ce n'est pas un conte de fée et le titre de l'œuvre fait référence à une vieille mendicante de Granville « Fée aux miettes » qui accompagne le jeune fou Michel. *La Fée aux Miettes* appartient au genre fantastique. Plus précisément il s'agit du conte fantastique, situé dans un monde imaginaire, où règnent le rêve et la folie. Comme l'indique Gouhier, le contexte dans lequel se déroulent les événements est réel, aussi que les lieux - l'histoire se déroule en Normandie et en Ecosse. (Gouhier, 2003: 20). Pourtant, plus tard l'action fait partie d'un monde hostile et rêvé, accompagnée des phénomènes spécifiques au domaine de l'imaginaire.

Dans la préface Nodier précise qu'il voulait "déployer le mystère de l'influence des illusions du sommeil sur la vie solitaire, et celui de quelques monomanies fort extraordinaires (...) dans le monde des esprits." (Nodier, 1832: 12-13).

Le narrateur de ce conte déclare au début comme suit : "O fantaisie ! Mère des fables riantes, des génies et des fées !... enchanteresse aux brillants mensonges, toi qui te balances d'un pied léger sur les créneaux des vieilles tours, (...) dans les domaines de l'inconnu ; toi qui laisses tomber en passant tant de délicieuses rêveries sur les veillées du village" (Nodier, 1832: 16-17).

Le thème de la folie, sans aucun doute, occupe la place centrale de l'ouvrage. Comme le cite Gouhier, "pour Nodier, la folie est synonyme de mélancolie. Le fou est quelqu'un de profondément malheureux" (Gouhier, 2003: 22). Ensuite, selon Crichfield, "le fou romantique" joue un nouveau rôle dans la littérature française, devenant dans un sens le héros romantique. Ce fou, un outsider par excellence, personnifie le sentiment de l'aliénation et de la solitude des romantiques. Contrairement aux autres héros romantiques, ce fou peut, à cause de sa folie, résoudre les contradictions entre son existence et son intuition, et finalement, il atteint son idéal. Les héros romantiques fous ont réussi à échapper à l'existence terrestre et à percevoir les vérités fondamentales de l'univers ; ils deviennent les visionnaires. (Crichfield, 1978: 835). Comme indique Castex, *La Fée aux miettes* est le plus important des contes que Nodier publia en 1832 et que nous pouvons grouper en un cycle. L'unité de ce cycle consiste dans le caractère des héros :

ce sont des ‘‘innocents’’, des êtres au cœur pur, qui vivent dans le monde de leur rêves. Nodier avait déjà introduit plusieurs personnages de fous, mais à sa sympathie pour leurs chimères se mêlait toujours une nuance de pitié.’’ (Castex, 1951 :146).

Selon Frappier-Mazur, dans ses contes Nodier associe la « marginalité » sociale, la supériorité de l’esprit et de la folie, et ses personnages fous sont effectivement ‘‘des esprits supérieurs, dont l’existence met en cause les normes et les valeurs de la société en marge de laquelle ils vivent.’’ Elle ajoute que du point de vue socio-historique, le héros fou de Nodier rejette les stéréotypes et l’héritage des lumières et du positivisme. Donc, c’est précisément là que réside sa puissance et sa supériorité, ‘‘qui le situe forcément en dehors de la vie moderne et de la relation de production contemporaine.’’ (Frappier-Mazur, 1979: 32-33).

En outre, Gouhier trouve que Nodier ‘‘utilise le fantastique, le rêve et la folie afin d’établir dans ses contes une critique de la société.’’ Elle prend en considération la notion de la folie ; *La Fée aux Miettes* est, en premier lieu, ‘‘l’attaque contre la société et contre des types humains’’, Nodier explore le rêve et la folie du point de vue du héros Michel le charpentier. (Gouhier, 2003 : 21-22). Ensuite, elle ajoute que ‘‘Michel est à la recherche d’unité intellectuelle pour donner un sens au monde’’, mais les expériences de ces mystères peuvent le mettre en danger. Nodier crée un monde littéraire consacré à ces expériences qu’il revivifie par l’imagination. Et alors, la folie chez Nodier est ‘‘l’expérience du monde à travers l’imagination, elle consiste à essayer de donner un sens au monde’’ (Gouhier, 2003: 24). De plus, pour Nodier, la folie, en tant qu’une ‘‘descente aux enfers’’, permet de descendre dans les domaines mystifiés de l’âme humaine.

Ensuite, dans *La Fée aux Miettes* Nodier essaie de prouver ‘‘l’existence d’un monde spirituel, pour lui les visions des fous contiennent la vérité d’un monde supérieur au notre’’, cite Gouhier. Dans le premier chapitre le narrateur propose son idée des lunatiques :

‘‘Les lunatiques, dont tu parles, occuperaient, selon moi, le degré le plus élevé de l’échelle qui sépare notre planète de son satellite, et comme ils communiquent nécessairement de ce degré avec les intelligences d’un monde qui ne nous est pas connu, il est assez naturel que nous ne les entendions point, et il est absurde de conclure que leurs idées manquent de sens et de lucidité,

parce qu'elles appartiennent à un ordre de sensations et de raisonnements qui est tout à fait inaccessible à notre éducation et à nos habitudes.” (Nodier, 1832: 21).

Michel le charpentier est le héros du conte, il raconte son histoire: “bizarre et incompréhensible, sans doute, puisque personne n’y croit ; puisqu’on juge au contraire, partout où j’en parle, que ma foi dans des événements imaginaires au jugement de la raison universelle est un signe de faiblesse et de dérangement d’esprit” (Nodier, 1832: 35). Gouhier constate que “tout le livre tente de valider les divagations de l’imagination” de Michel, mais juste la validation de ses expériences présente un problème puisque tout ce qu’il raconte est bizarre et devrait être considéré. Pour commencer, l’identité de la vieille mendicante du village, connue comme la Fée aux miettes, et après comme Belkiss, la reine de Saba de la Bible, n’est pas clair. D’ailleurs, personne ne croit à l’histoire du médaillon magique ou à l’aspect merveilleux de la maison de Greenock. Gouhier constate que Nodier raconte, en fait, “un délire qu’il ne cherche même pas à déguiser ; il ne tente pas non plus de le dissimuler sous le merveilleux bien que les faits rapportés puissent se révéler comme tel pour ceux qu’on y prête foi.” (Gouhier, 2003: 28). Le merveilleux ici sert en tant qu’un artifice pour embellir un récit.

Ensuite, Crichfield cite que l’histoire de Michel ressemble aux celles d’autres héros romantiques parce qu’il peut être défini comme une quête d’un idéal esthétique de dimensions spirituelles ou métaphysiques manquants dans le monde matériel. Le personnage romantique est généralement en contradiction avec la réalité objective, et il est plus occupé par sa réalité subjective. Quand même, la folie de Michael lui permet de résoudre le conflit entre la connaissance intuitive et la réalité matérielle à laquelle font face les personnages romantiques. Comme cite Castex “*La Fée aux miettes*, en effet, exprime admirablement l’état d’âme où se trouvait son auteur au moment même où il a conçu et développé sa fiction. Nodier se plaît, au début et à la fin du conte, à humilier et à confondre le dogmatisme scientifique devant la sagesse des lunatiques. Michel nous est présenté comme “le personnage le plus raisonnable” du récit.” (Castex, 1951: 151). De plus, Crichfield souligne que le progrès de Michel vers l’idéal est clairement mis en parallèle par sa folie croissante. Comme son dévouement pour la Fée et la princesse Belkiss, Michel aussi devient plus fort – il rejette consciemment les valeurs du monde et il est considéré

comme de plus en plus fou. Michel ne s'inquiète pas de sa propre aliénation de la société, car il découvre une nouvelle et merveilleuse dimension de la vie. (Crichfield, 1978: 837-838).

De plus, Roux cite que les fous de Nodier sont reconnus tels parce qu'ils défient l'ordre discursif et logique du « siècle positif ». Ils communiquent différemment, « le fou ne parle pas comme les autres hommes », il s'agit donc du langage de la folie. (Roux, 1980: 31). Dans *La Fée aux Miettes* Nodier présente une langue originelle et intime inscrite dans le discours de la folie. Roux se demande, cette langue inconnue, secrète et oubliée, n'est-ce pas celle de l'inconscient ? (Roux, 1980: 33). Ensuite, les fous sont tous polyglottes parce qu'ils possèdent « la science des souvenirs », parlent la langue du passé et la « connaissance de toutes les langues indique la possibilité ou le fantasme d'une langue originelle, primitive et universelle » La relation entre Michel et la princesse Belkiss « correspond au désir d'identifier le rêve et la réalité, le jour et la nuit, l'amour maternel, spirituel et l'amour sexuel. » (Roux, 1980: 34).

En outre, Nodier ne voulait pas seulement décrire l'histoire d'un fou, mais il s'agit aussi d'une fusion du réel et de l'imaginaire pour créer entre le fou et le lecteur un lien de « sympathie poétique » : le lecteur s'implique dans l'histoire d'un homme fou. Ensuite, d'après Gouhier, Nodier nous présente « la réalité du point de vue d'un personnage qui raconte l'histoire, il a le rôle de spectateur compréhensif mais lucide car détaché des événements du récit que Michel raconte. Nodier rend le fantastique vraisemblable grâce à un jeu de miroir. » (Gouhier, 2003: 29). Le lecteur se laisse enchanter par ce jeu de tromperie, même s'il reste conscient de l'illusion créée.

« La folie chez Nodier est une quête de l'impossible et de l'immortalité », cite Gouhier. Pour appuyer cette thèse, on donne l'exemple suivant : lorsque Michel trouve la mandragore qui chante, la Fée se trouve rajeunie et devient immortelle. En ce qui concerne le principe du fantastique chez Nodier, Gouhier constate qu'il s'agit « d'une croyance en l'imagination pure qui se manifeste en tant que elle. Pour Nodier la folie possède un sens, ce n'est pas l'errance ou la divagation fortuite de l'esprit humain. Elle manifeste plutôt un élément libérateur pour l'homme en l'imagination à laquelle il faut donner libre cours sans retenue pour atteindre l'éternité. » Finalement, pour Nodier, « la folie est le désir d'un état supérieur idéalisé, c'est une tentation. » (Gouhier, 2003 : 29-31).

Quand même, la folie de Michel lui ne permet pas de reconnaître la vraie beauté intérieure de la vieille Fée, et alors il ne peut pas réaliser une union avec elle avant qu'il ne trouve la mandragore qui chante. Crichfield souligne que la mandragore est un symbole central dans l'ouvrage, riche en associations et étroitement liée à la nature des pouvoirs et de la folie de Michel le charpentier. Selon la tradition, la mandragore est née d'un mariage entre le ciel et la terre, et représente donc une union de deux éléments de base de notre univers. (Crichfield. 1978 : 838). De plus, la mandragore représente également l'unité primordiale de tous les éléments de l'univers. La mandragore peut représenter à la fois Adam, le premier homme, et Christ, fils de Dieu, ainsi que la relation mystique entre les deux à cause d'une ressemblance entre la forme de la racine et celle du corps humain, en raison de la définition de la mandragore en tant qu'une union des éléments essentiels de l'univers. La mandragore, comme le Christ, est interprétée comme une sorte d'*imago dei* et suggère l'Éden perdu et la promesse du récupérer après la mort. Il est important de noter que, selon la légende, la mandragore, après être déracinée, émet un cri si terrible qu'elle tue ou rend fou la personne qui la tue. Cependant, c'est tout le contraire pour Michael, qui est déjà un fou. S'il la trouve, la mandragore lui chantera une charmante chanson. : 'C'est moi, c'est moi, c'est moi ! Je suis la mandragore, La fille des beaux jours qui s'éveille à l'aurore, Et qui chante pour toi !' (Nodier, 1832: 28). Il semble clair que la recherche lunatique de Michel de la mandragore chantante représente une recherche de l'unité primordiale de l'univers, de Dieu, de la vérité.

Crichfield compare la mandragore à la pierre philosophale ; pour les alchimistes, la pierre peut provoquer la conjonction des contraires ou le "mariage chimique", évoqué ainsi comme une unification du Roi et de la reine, du Sol et de la Lune, mâle et femelle, rouge et blanc. Ces métaphores signifient chimiquement le concept d'interaction des éléments conduisant à l'or ; psychologiquement, l'union du conscient et de l'inconscient conduisant à la complétude psychique; émotionnellement, la réconciliation de la raison et de l'émotion, menant à la paix, à la compréhension ; spirituellement, l'union du physique et du spirituel et plus loin, l'harmonie de la volonté individuelle avec la volonté de Dieu, la pierre étant Christ. (Crichfield, 1983: 241).

D'ailleurs, d'après Crichfield, le fou de Nodier assume également un statut exemplaire à la manière d'un saint et d'un héros. Le fou en tant que voyant et protecteur de la vérité est représenté

à plusieurs niveaux dans l'ouvrage. Comme le saint vertueux et comme Christ, fils de charpentier, Michel refuse toujours la vanité et l'avidité du travail honnête, la richesse matérielle de l'accomplissement spirituel. Au fur et à mesure que Michel devient plus saint, la nature de son travail devient plus extraordinaire : il commence comme un simple charpentier et devient ensuite un artisan de bois et de cèdre aussi magnifiques à bord du mystérieux navire, *La Reine de Saba*, qui peut emmener les gens sur de merveilleux voyages via des canaux souterrains au pays de Salomon. La sainteté de Michel est également indiquée par les nombreuses allusions à Saint Michel qui est, selon la tradition, un chef des Archanges, protecteur spécial de Dieu contre les attaques de Satan. Outre le nom de Michel, la fête de Saint Michel devient une sorte de point de référence pour la chronologie de l'histoire. Par exemple, le narrateur arrive à l'asile à Glasgow pour voir Michel le jour de la fête de saint Michel. C'est le jour où Michel raconte son histoire au narrateur et trouve également la mandragore chantante, sa clé pour l'amour éternel et la sagesse. (Crichfield, 1978: 839). De plus, cette fête est bien sûr l'anniversaire de Michel et, tout au long de l'histoire, un moment où Michel effectue un pèlerinage annuel au Mont Saint Michel. C'est aussi le jour où il doit se rappeler de revenir voir la Fée après un an d'absence. Comme saint Michel, messager divin et protecteur de la vérité, Michel prouve la force de son dévouement à la sagesse, à la pureté et au bien de la Fée aux Miettes.

La nature et la vérité des expériences lunatiques de Michel et son dernier rang supérieur sont également suggérées par les noms utilisés en association avec eux : *La Reine de Saba*, le nom du navire sur lequel il travaille et le nom de la femme que Michel a épousée à la fin de l'histoire ; les temples de Salomon, c'est la destination ultime de la Fée aux Miettes, *La Reine de Saba* et alors, Michel. Le roi Salomon représente traditionnellement le pouvoir et la grande sagesse. Belle et plus sage, *La Reine de Saba*, l'épouse de Salomon, selon la tradition, qui est appelée Belkiss par les Arabes, apparaît dans cette histoire comme la Fée et princesse Belkiss, qui sont en fait la même personne. (Crichfield, 1978: 840) Quant à Salomon, il est un symbole riche en associations alchimiques. Son nom rappelle Sol, le Soleil, et représente donc l'esprit d'illumination universelle – la sagesse, la perspicacité pour les alchimistes et plus tard, pour les Rose-Croix et les Maçons Libres. Selon les légendes du Talmud, il comprenait la kabbale et était aussi un nécromancien et un alchimiste. Salomon représente l'or, la sagesse et l'accomplissement de la transformation, la complétude finale, mais il est également associé aux secrets occultes. (Crichfield, 1983: 243)

Crichfield conclut que Michel le fou est en réalité une incarnation de la perception de Nodier du pouvoir de l'imagination, de l'unité fondamentale de l'univers, de la croyance en l'existence d'un monde plus intéressant et satisfaisant que l'existence sombre que la plupart des hommes connaissent ; il s'agit d'une autre réalité. (Crichfield, 1978: 841). Nodier n'enquête pas sur l'étiologie de la folie, il insiste sur le sens du fait de la folie mais aussi du contenu de cet état. Et cette signification est la possibilité d'intégrer le subjectif et l'objectif en mettant ainsi fin à l'aliénation – c'est un état de grâce. Ce qui est nouveau chez Nodier, c'est la représentation du fou et de ses expériences dans une manière totalement positive, agréable et juste, ainsi que la vision essentiellement optimiste de l'univers. Pour les romantiques, le fou n'est ni tragique, ni satirique, ni humoristique ; et alors chez Nodier, la folie du héros est une métaphore de l'évocation sérieuse d'une réalité ultime: l'écrivain a placé dans son héros ses perceptions et ses sentiments les plus intimes et les plus profonds sur la nature et l'univers. (Crichfield, 1978: 842).

Selon Maples, dans *La Fée aux Miettes* Nodier révèle le thème platonicien qui était sa principale préoccupation, la rédemption médiatisée par l'amour et la foi, l'élévation de l'âme et le problème de cette rédemption lorsque l'amour spirituel et la foi sont contrecarrés par des obstacles existentiels. (Nodier, 1832: 43-44). Nodier émet l'hypothèse que les rêves sont la source des mythes, des légendes, des contes de fées, des religions, de l'occultisme et des croyances primitives. En fait, il circonscrit une théorie de l'inconscient très semblable à celle de Jung, qu'il nomme le fantastique. Dans *La Fée aux Miettes* Nodier accorde une grande importance au symbolisme du rêve ; les images se prêtent facilement à une analyse comme les archétypes jungiens. L'individuation englobe une descente dans l'inconscient et la découverte des vérités spirituelles cachées. Cela implique la sublimation des instincts de base, une intégration du matériel inconscient dans la conscience de l'ego et un recentrage de l'énergie libidinale, dans une nouvelle composante que Jung appelle le Soi. Ce processus est symbolisé, ou pourrait-on dire projeté, dans la doctrine hermétique, l'alchimie, les mythes et les rêves. Par exemple, dans le deuxième chapitre le narrateur tenant "le fil d'Ariane" présente le caractère mythique du conte en invitant le lecteur "dans le labyrinthe fantastique", la notion symbolisant l'inconscient. (Maples, 1968: 45). Si l'on veut rendre compte des motifs fantastiques du conte, les aventures étranges de Michel doivent être

considérées comme des épreuves intérieures, comme un moyen mystique et psychologique de la rédemption, au-delà des obstacles existentiels et vers l'achèvement de la liberté.

Néanmoins, Maples souligne que l'ordre des événements dans l'ouvrage se rapproche de celui de la théorie de Jung. La voie de l'individuation commence dans l'enfance, à un stade où l'ego n'est pas encore séparé de l'inconscient collectif. Les satisfactions et l'expérience de l'enfant ont une immédiateté sans mystère. La Fée aux miettes inspire et conseille jeune Michel dans ses études. À ce stade, Michel la voit à travers les yeux innocents d'un enfant, simplement comme une bonne fée. Leur relation symbolique suggère que l'énergie et la protection de l'inconscient sont cachées chez l'enfant mais qu'elles sont également inséparables de lui. (Maples, 1968: 46). Cependant, la vieille naine représente un archétype, en particulier de l'inconscient collectif (''ayant des trésors de souvenirs''). En tant qu'une femme âgée, elle personnifie l'autonomie psychique de l'inconscient. Elle s'identifie aussi à l'anima alors qu'elle commence à suivre Michel comme son ombre. Pour Jung, l'anima est un archétype global de la vie elle-même, chaotique mais dissimulant un ordre secret. Selon Maples, la deuxième étape de l'individuation commence lorsque l'oncle vieillissant part en voyage en mer à la recherche du père perdu de Michel. La période de direction parentale se termine, c'est-à-dire la perte de la tradition directrice, de la conscience, du jugement et de la maîtrise de soi. L'absence de la Fée à ce stade symbolise l'appauvrissement spirituel de Michel, son éloignement de l'instinct. Cette étape correspond à l'effondrement de l'attitude consciente, à l'effondrement de la Persona, au masque de la personnalité. (Maples, 1968: 48).

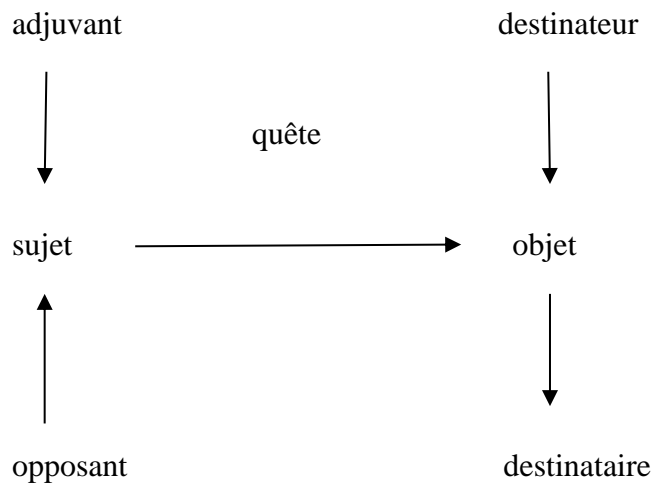
Plus tard dans l'histoire, Michel embarque sur un navire appelé la Reine de Saba, dont la mission est secrète et dont la destination est inconnue. Le navire symbolise le mystère fondamental des pèlerinages spirituels. Pour Michel, rester toujours sur le rivage, c'est être asservi par le monde. Il est donc important que Michel n'atteigne jamais l'île. La rédemption exige un voyage personnel et chacun doit le prendre pour soi-même. (Maples, 1968: 51). La dernière partie de l'ouvrage illustre la nouvelle maturité de Michel et ses avantages, ainsi que son besoin du stade d'individuation suivante. Le mariage symbolise la conciliation intérieure du côté inconscient et féminin (anima) de la psyché avec l'esprit. En équilibrant entre ses deux visages, Michel vit le jour dans une petite maison avec la Fée, et pendant la nuit, dans ses rêves, il dort avec la princesse Belkiss dans un magnifique château. Pourtant, l'opposition entre la Fée et Belkiss n'est pas résolue,

ce qui suggère que la synthèse établie est en réalité un état de dualisme. Résoudre ce dualisme devient l'objectif de Michel. (Maples, 1968: 59-60). On sait que Belkiss et la Fée sont deux formes du même être. Poussé par la force de la volonté et des désirs, Michel entre dans la chambre de la Fée et alors, elle se transforme en belle Belkiss. La consommation mystique du mariage est temporaire, cependant, le souhait de Michel de résoudre définitivement le dualisme est symbolisé dans sa quête finale. La Fée l'envoie à la recherche de la mandragore chantante, qui restaurera sa jeunesse perdue et la transformera en Belkiss. (Maples, 1968: 61).

Finally, in the last pages of the story, Michael has flown, married the Queen of Saba, and become the emperor of the seven planets. His ascent points toward the final sublimation, when his marriage with the Queen (Belkiss, Fairy) symbolizes the final conjunction of opposites, the harmonious union of the conscious and the unconscious, as well as the Platonic reconciliation of the sexes in an eternal synthesis. As emperor, Michel has won the crown of spiritual victory over the material world of the seven planets. According to Maples, psychologically, the emperor Michel has reached the highest stage of individual development, he is eternal. Throughout the psychological transcendence, he has achieved a recentering of the personality around the Self. The anima has effectively lost its independent power in the psyche. Its energy emerges in a new component, the Self, created through the struggle involved in the permanent conflict of opposites. According to Jung, this psychological unit was a substitute in the life of certain mystics and alchemists for the assimilation to the eternal principle. (Maples, 1968: 61-62). As Castex says "the fantastic work of Nodier, begun under the sign of inquietude, ends in a myth to the glory of the evangelical wisdom." (Castex, 1968: 167). Because of his double nature, man is involved in the universe of the unconscious, but by retracing the path of individuation with success, man can reach the supreme accomplishment, the elevation of the soul and the experience of spiritual love and faith.

7. Le schéma actantiel

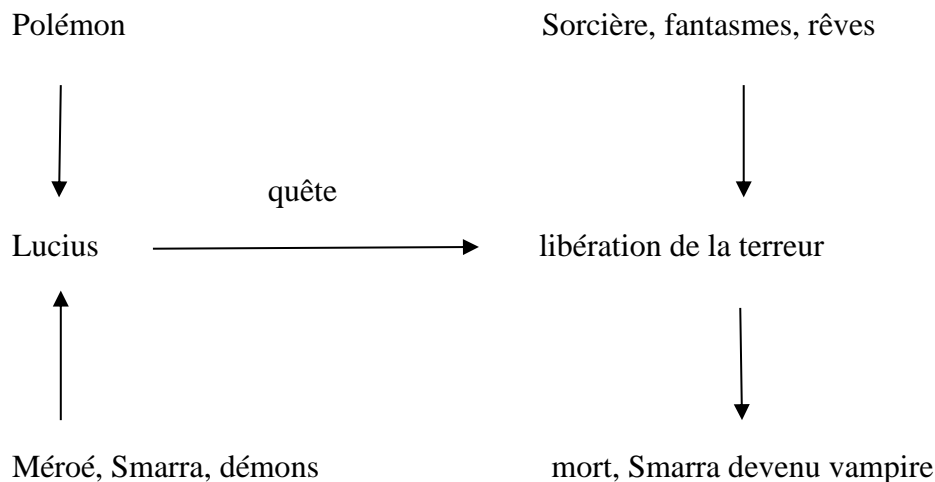
On souligne l'importance du schéma actantiel afin de décrire les rôles des personnages et les relations entre ces personnages par rapport à l'action principale de l'oeuvre. Introduit par Greimas en 1966, le schéma actantiel est une méthode d'analyse littéraire; l'action principale est appelée la quête et les personnages sont divisés comme suit: sujet (ou héros), opposant, adjuvant, destinataire, destinataire.



Le modèle actantiel est un dispositif permettant d'analyser l'action du récit qui se peut analyser en six éléments, nommés actants. Les actants sont groupés en trois oppositions formant une axe de description. Axe du vouloir (sujet/objet)- le sujet est orienté vers le objet, la relation entre les deux s'appelle jonction. Ensuite Axe du pouvoir (adjuvant/opposant)- l'adjuvant aide le sujet dans sa quête tandis que l'opposant s'oppose à l'accomplissement de la quête. Et finalement Axe de la transmission (destinateur/destinataire)- destinateur est le protagoniste qui incite à agir, et destinataire est à l'origine de la fin de la quête, pour lui la quête doit être accomplie. Le schéma actantiel est quand même un modèle ambivalent qui peut être considéré dans plusieurs niveaux ce qu'on présente. Dans ces oeuvres la quête est effectivement l'hésitation en tant qu'élément indispensable du fantastique comme indique Todorov.

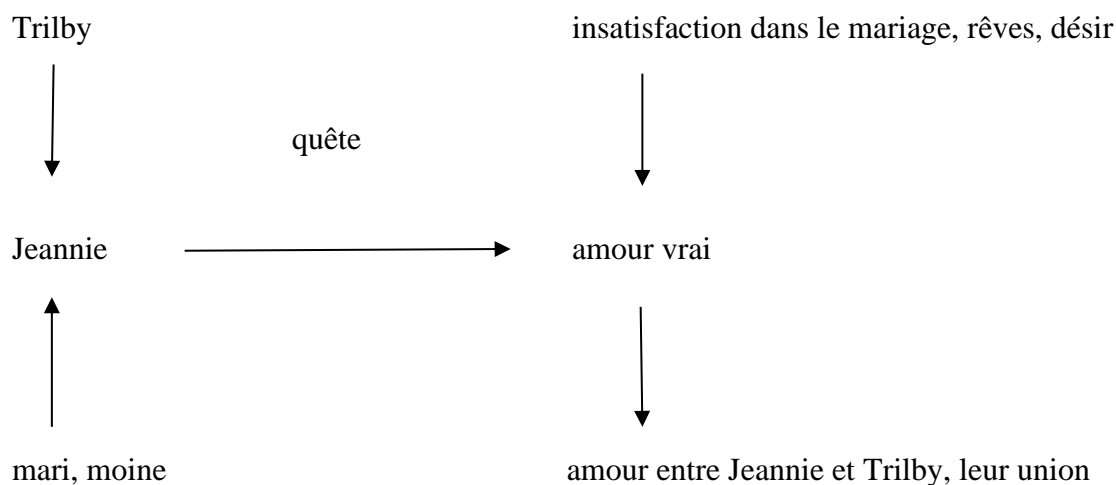
En ce qui concerne l'oeuvre *Smarra ou les Démons de la nuit* on analyse le schéma actantiel sur le niveau de la terreur. Lucius est présenté comme sujet de l'histoire, il cherche la libération de la

terreur nocturne. Dans ce récit de rêve chaotique l'action se déroule entre le rêve et la réalité, il s'agit d'un témoignage onirique. Smarra est le nom primitif du mauvais esprit, le cauchemar, dans l'oeuvre est présenté en tant qu'un monstre préféré de Méroé, qui va tourmenter les victimes accompagné de démons de la nuit, comme sa maîtresse lui a ordonné: " les mille démons de la nuit escortent l'affreux démon (...) les sanctuaire même des temples est un asile impuissant contre les démons de la nuit. " (Nodier, 1821: 40) Lucius et Polémon sont les victimes de sorcière, tourmentés par les démons nocturnes. La sorcière Méroe, Smarra et les démons de la nuit sont opposants, tandis que l'ami de Lucius, Polémon, est présenté comme son adjuvant. À la fin de l'histoire Lucius et Polémon sont morts, et Smarra, le monstre bien-aimé de la reine des terreurs nocturnes devient le véritable vampire et boit du sang. " Smarra protégeait de son vol rapide et de ses sifflements menaçant l'effroyable conquête de la reine des terreurs nocturnes." (Nodier, 1821 : 51-52).



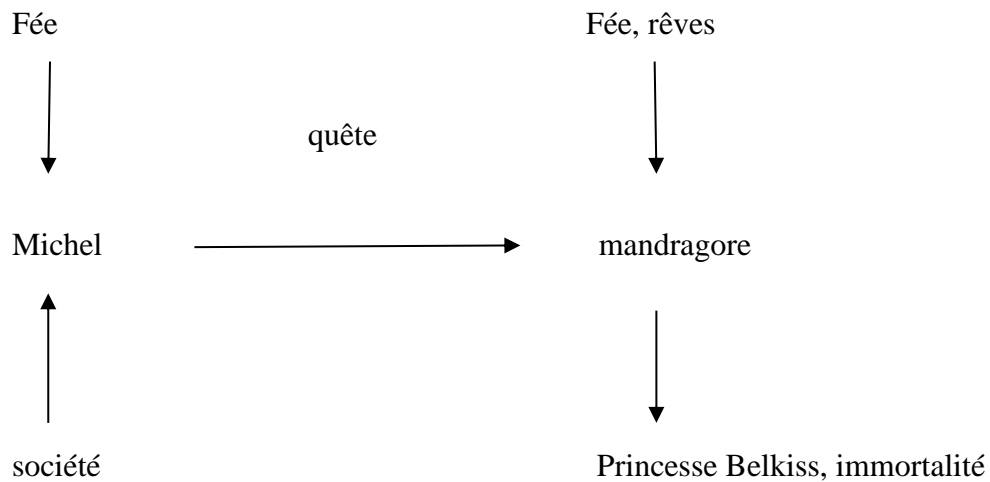
Dans *Trilby* on analyse ce modèle actantiel sur le niveau d'amour. Jeannie est le sujet qui est en quête de l'amour, elle rêve de l'amour idéal qui est l'élément essentiel de la vie. Elle trouve cet amour en Trilby, le lutin malicieux qui lui donne ce que son mari ne peut pas. Donc il est évident qu'elle n'est pas contente dans son mariage, et c'est pour cela que Jeannie est à la recherche de

l'amour vrai qui est objet de cette histoire. Les opposants sont le moine Ronald qui expulse le lutin " je t'adjure par le pouvoir que j'ai reçu des sacrements, de sortir de la chaumière de Dougal le pêcheur..." (Nodier, 1822: 8) et son mari Dougal, tandis que l'adjuvant est Trilby. L'amour vrai s'impose en tant qu'idéal insaisissable, il s'agit d'amour corporel; Jeannie rêve de Trilby "Jeannie aimait les jeux du follet, et ses flatteries caressantes, et les rêves innocemment voluptueux qu'il lui apportait dans le sommeil." (Nodier, 1822: 6) . Il est clair que dans *Trilby* le devoir et el désir sont en conflit, Jeannie est déchirée entre le devoir conjugal et la passion pour le lutin du foyer, elle se trouve entre l'adultère et la vertu "Le coeur de Jeannie était pur mais elle souffrait de l'idée qu'elle était la seule cause des malheurs d'une créature charmante..." (Nodier, 1822: 15), mais à la fin elle choisit la vertu et son mari "Dougal est mon ami, mon mari, l'époux que je choisirais encore; il a ma foi, et rien ne triomphera de ma résolution et de mes promesses!" (Nodier, 1822: 65).



Dans *La Fée aux Miettes* on analyse le schéma actantiel sur le niveau de l'immortalité. Le sujet de l'histoire est Michel le charpentier, le fou romantique, qui est à la recherche de la mandragore chantante qui est, évidemment, l'objet afin de sauver la Fée et lui donner l'immortalité. Michel le charpentier est le héros romantique, le fou, le voyant, est en quête de la mandragore. Cette plante mystérieuse et magique possède les propriétés hallucinogènes et aphrodisiaques. Quand même, il s'agit d'une plante toxique qu'il faut utiliser avec modération et connaissance. La mandragore est connue comme le symbole de la gloire et du puissance, porte bonheur et la richesse, augmente la capacité radiesthésiste, provoque les voyages astraux, transe. Pourtant, elle est toxique en haute

doses, cause hallucinations, paranoïa, peur, folie...La mandragore est un symbole mystique, représente aussi la folie qui occupe la place centrale dans la vie d'un fou. La vieille Fée inspire et conseille Michel dans ses aventures, tandis que Michel est en conflit avec la société. La folie est l'élément libérateur pour l'homme qui finalement atteint l'éternité. Quand il est devenu l'empereur des sept planètes il a atteint le stade le plus élevé du développement, il est devenu éternel.



Conclusion

Dans ce travail de mémoire on a parlé d'un grand homme des lettres français, Charles Nodier, et de la littérature fantastique. De même, on a analysé ses trois œuvres fantastiques : *Smarra ou les Démons de la nuit*, *Trilby ou le Lutin d'Argail* et *La Fée aux Miettes*.

Dans le premier chapitre on a parlé de la vie de l'écrivain, en soulignant l'influence de la Révolution française sur lui et son travail littéraire. Nodier était le membre de l'Académie française et le chef de file du premier mouvement romantique. Quand même, il est surtout connu pour ses contes fantastiques. Sa création littéraire est considérablement féconde, et bien évidemment ses écrits sont vraiment versatiles ; il a produit des œuvres scientifiques, philologiques, et critiques, et au cours de sa vie il a été bien connu et très apprécié. En outre, on a présenté ses œuvres les plus importants, tant que : *Peintre de Salzbourg*, *Les Tristes*, *Jean Sbogar*, *Thérèse Aubert*, *Adèle*, *Le Roi de Bohème*, *Souvenirs de la Révolution*, *La Neuvaine de la Chandeleur* etc. Nodier était fortement influencé par la littérature classique, mais ses œuvres fidèlement présentent les tendances littéraires de l'époque romantique, son style étant "élégant, savant et harmonieux". De plus, on a souligné l'importance de son amitié avec grand Victor Hugo, qui était fort compliquée en raison de leur orientation politique différente. Finalement, on a parlé de son séjour en Illyrie qui était d'une grande importance pour la vie et la création littéraire de Charles Nodier qui était le bibliothécaire de la Bibliothèque municipale de Ljubljana et qui a également pris la rédaction du journal *Télégraphe*. Ainsi il est conclu que son activité littéraire était très féconde en ce temps là.

D'ailleurs, le deuxième chapitre est dédié à la littérature fantastique en premier lieu. On a abordé la question de la littérature fantastique en commençant par le romantisme frénétique inspiré par le roman gothique anglais; cette forme du romantisme est fondée sur le goût du mystère, l'occultisme, l'atroce. La situation générale en France au 19^{ème} siècle était tumultueuse; l'alternation des régimes politiques, le renouveau de l'ésotérisme, la vulgarisation des sciences, menaient à l'essor du fantastique. Le but principal des œuvres fantastiques était de choquer, d'inciter la terreur et la peur. On a essayé de donner la définition du fantastique en s'appuyant sur les théories de Tzvetan Todorov et Louis Vax ; selon Vax le fantastique nous présente "soudainement en présence de l'inexplicable." (5-6), tandis que d'après Todorov "Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux."(29). Pour Todorov, le fantastique est en fait l'hésitation entre l'explication naturelle et surnaturelle. Le concept du

fantastique peut se définir donc par rapport au réel et à l'imaginaire, ce qui nous amène aux genres voisins, l'étrange et le merveilleux. On a présenté et précisé les sous genres du fantastiques : l'étrange pur, le fantastique-étrange, le fantastique-merveilleux et le merveilleux pur. En outre, on a analysé le discours fantastique, ainsi que les thèmes du genre tels que : le pacte avec le diable, les vampires, le fantôme, le revenant, le loup-garou, les sorcières et la sorcellerie, l'être invisible etc.

Le chapitre suivant est consacré au conte fantastique *Smarra ou les Démons de la nuit*. On a présenté l'œuvre en soulignant les notions du monde imaginaire, l'inconscient, le rêve et le cauchemar comme les éléments essentielles. Pour Nodier le rêve est la source d'inspiration littéraire ; *Smarra* est en premier lieu le témoignage onirique. Nodier définit *Smarra* comme suit : "Smarra est le nom primitif du mauvais esprit auquel les anciens rapportaient le triste phénomène du cauchemar." L'œuvre s'impose en tant que récit fantastique chaotique, dans la richesse de sa composition complexe, avec ses descriptions pittoresques du rêve, ou plutôt du cauchemar. De surcroît, on a mis en relief l'importance des théories de Sigmund Freud, le père de la psychanalyse. Freud s'intéressait à la signification et à l'interprétation du rêve. D'après lui le sens primaire du rêve est l'accomplissement d'un désir refoulé, tandis que sa fonction est de satisfaire le dormeur. En ce qui concerne les vampires, d'après Nodier, la dualité existe au cœur de tout individu, et fait de lui un artiste ou un « vampire » ; il s'agit d'un « homme double ». Il est conclu que les superstitions illyriennes associées au vampirisme et à la sorcellerie lui servaient d'inspiration : dans ce poème de la vie nocturne, les sorcières, les vampires et les sabbats sont présentés.

Le chapitre suivant est dédié au conte *Trilby ou le Lutin d'Argail*, un conte merveilleux inspiré par le folklore écossais et des œuvres de Walter Scott. On a présenté l'œuvre en soulignant le thème de l'histoire d'amour interdit entre le lutin Trilby et la belle Jeannie, déchirée entre la vie réelle et la vie rêvée. D'ailleurs, on a montré l'importance de la notion d'exorcisme dans ce conte ; Nodier emploie trois cérémonies d'exorcisme afin de mettre en relief les conflits entre un amour idéal et la réalité. L'exorcisme en individuel et en société illustre le mécanisme psychique de la répression. Il est conclu que sur le drame individuel de Jeannie, Trilby superpose la tragédie collective d'une société qui perd le paradis terrestre en péchant contre l'imagination.

Le chapitre dernier est consacré au conte fantastique, le chef-d'œuvre de Nodier, *La Fée aux Miettes*. On a introduit le héros du conte, Michel le charpentier, le fou romantique qui est à la recherche de la mandragore qui chante afin de sauver sa bien-aimée, la Fée/princesse Belkiss. On a précisé la notion du fou romantique, qui est un outsider par excellence, et qui personnifie le sentiment de l'aliénation et de la solitude des romantiques. Ce fou est visionnaire, à cause de sa folie ; il peut résoudre les contradictions entre son existence et son intuition, et finalement, il atteint son idéal. De plus, on a abordé le thème de la folie qui occupe la place centrale. Pour Nodier, la folie, en tant que "descente aux enfers", permet de descendre dans les domaines mystifiés de l'âme humaine, ainsi que le désir d'un état supérieur idéalisé ; c'est un état de grâce. D'ailleurs on a parlé de la mandragore qui chante, le symbole central de l'œuvre qui est étroitement liée à la nature des pouvoirs et de la folie de Michel. La mandragore représente également l'unité primordiale de tous les éléments de l'univers, elle donne l'immortalité. En outre, on a parlé du thème de la rédemption par l'amour et par la foi. Les aventures étranges de Michel sont considérées comme des épreuves intérieures, comme un moyen de la rédemption. De plus, on a précisé la notion de l'individuation en tant que descente dans l'inconscient et la découverte des vérités spirituelles cachées. Par la suite, devenant l'empereur Michel a atteint le stade le plus élevé du développement de la vie individuelle : il est devenu éternel et il a obtenu l'accomplissement suprême.

En ce qui concerne le modèle actantiel en tant qu'une méthode d'analyse littéraire, on conclut que dans les œuvres *Trilby* et *La Fée aux Miettes* ce modèle s'applique, on l'analyse dans les niveaux de la terreur, d'amour et d'immortalité, tandis que la quête est effectivement l'hésitation.

Pour Charles Nodier le fantastique est un moyen d'échapper à la réalité, dans un monde imaginaire où tout est possible. Il veut s'éloigner des contraintes de la raison, en ouvrant la porte à l'art et à l'imagination. Il est clair que l'état du sommeil est, d'après lui, l'état le plus puissant, et effectivement la source de l'inspiration artistique par excellence. Le problème de l'homme double s'impose en tant que motif central de tout son œuvre : cet homme est en conflit avec la société, et ainsi Nodier utilise le fantastique, le rêve et la folie afin d'établir dans ses contes une critique de la société. Cet homme, aussi bien que Nodier, aime à se réfugier dans un univers imaginaire, entre le rêve et la réalité, dans un labyrinthe fantastique, se perdre dans l'imagination.

8. Bibliographie

Sources :

https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/nodier_smarra.pdf

https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/nodier_tribly.pdf

https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/nodier_la_fee_aux_miettes.pdf

Littérature :

Castex, Pierre-Georges. *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. Paris :

Librairie José Corti, 1951. Print.

Charles, Paul A. "Charles Nodier et Victor Hugo". *Revue d'Histoire littéraire de la France*. No. 4 (1932) : 568-586. JSTOR. Web. 3.6.2019. <https://www.jstor.org/stable/40519882> .

Clause, Odile. "Proces et intercession dans les contes de Charles Nodier". *Rocky Mountain Review of Language and Literature*. Vol. 39, No. 2 (1985) : 107-112. JSTOR. Web. 3.6.2019. <https://www.jstor.org/stable/1347325> .

Clause, Odile. "Charles Nodier et la reconstruction du paradis". *Merveilles & contes*. Vol. 5. No. 1 (1991) :4-17. JSTOR. Web. 3.6.2019. <https://www.jstor.org/stable/41390270> .

Crichfield, Grant. "The Romantic Madman as Hero: Nodier's Michel le Charpentier". *The French Review*. Vol. 51. No. 6 (1978) : 835-842. JSTOR. Web. 3.6.2019. <https://www.jstor.org/stable/390264> .

Crichfield, Grant. "The Alchemical Magnum Opus in Nodier's La Fee Aux Miettes". *Nineteenth-Century French Studies*. Vol. 11. No. ¾ (1983) : 231-245. JSTOR. Web. 3.6.2019. <https://www.jstor.org/stable/23536409> .

Delage, Yves. "Portée philosophique et valeur utilitaire du rêve". *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*. (1916) : 1-23. JSTOR. Web. 3.6.2019. <https://www.jstor.org/stable/41083253> .

Delage, Yves. "Le rêve dans la littérature moderne". *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*. (1916) : 209-274. JSTOR. Web. 3.6.2019. <https://www.jstor.org/stable/41083274> .

Fontaney, A. "Des œuvres de M. Charles Nodier". *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*. Vol. 8. No. 1. (1832) : 116-124. JSTOR. Web. 3.6.2019. <https://www.jstor.org/stable/44688264> .

Frappier-Mazur, Lucienne. "Les fous de Nodier et la catégorie de l'excentricité". *French Forum*. Vol. 4. No. 1. (1979) : 32-54. JSTOR. Web. 3.6.2019. <https://www.jstor.org/stable/40551006> .

- Freud, Sigmund. *Le rêve et son interprétation*. Paris : Les Éditions Gallimard, 1925. UQAC. Web. 3.6.2019. http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/reve_et_son_interpretation/le_reve_et_son_interpretation.pdf .
- Gonzalez Salvador, Ana. "Autour du concept de fantastique en littérature". 1980. Web. 3.6.2019. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/58468.pdf> .
- Gouhier, Laetitia. *Gérard de Nerval et Charles Nodier : Le rêve et la folie*. Oxford : Miami University, 2003. Web. 3.6.2019. https://etd.ohiolink.edu/!etd.send_file?accession=miami1222534503&disposition=inline .
- Jung, Carl. "L'analyse des rêves". *L'année psychologique*. Vol. 15. (1908) : 160-167. Persée. Web. 3.6.2019. https://www.persee.fr/doc/psy_0003-5033_1908_num_15_1_3756 .
- Kessler, Joan C. "Charles Nodier's Demons : Vampirism as Metaphor in Smarra". *French Forum*. Vol.16. No. 1. (1991) : 51-66. JSTOR. Web. 29.11. 2019. www.jstor.org/stable/40551572 .
- Laflamme, Steve. "Ces fantastiqueurs insoupçonnés". *Québec français*. (158). (2010) : 84-86. Érudit. Web. 3.6.2019. <https://www.erudit.org/fr/revues/qf/2010-n158-qp1504327/61566ac/> .
- Maixner, Rodolphe. "Charles Nodier en Illyrie". *Revue des études slaves*. Vol. 4. No. ¾. (1924) : 252-263. JSTOR. Web. 3.6.2019. <https://www.jstor.org/stable/43269217> .
- Maples, Robert J.B. "Individuation in Nodier's La Fée aux Miettes". *Studies in Romanticism*. Vol. 8. No. 1. (1968) : 43-64. JSTOR. Web. 3.6.2019. <https://www.jstor.org/stable/25599721> .
- Nodier, Charles. "Du fantastique en littérature". 1830. Gallica. Web. 3.6.2019. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1056777c.r=charles%20nodier%20du%20fantastique?rk=85837;2> .
- Nodier, Charles. "De quelques phénomènes du sommeil". 1831. Gallica. Web. 3.6.2019. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10567959.r=charles%20nodier%20de%20quelques%20phenomenes?rk=42918;4> .
- Pingaud, Léonce. "Le moi romantique de Charles Nodier d'après de récents documents". *Revue d'Histoire littéraire de la France*. No. 2 (1918) :185-200. JSTOR. Web. 3.6.2019. <https://www.jstor.org/stable/40518081> .

Ploumistaki, Kalliopi. "Le fantastique comme forme littéraire". 2004. Web. 3.6.2019. http://www.rilune.org/images/Fantastique/Litteraire/Ploumistaki_Littaturefantastique.pdf .

Porter, Laurence M. "Towards a prehistory of depth psychology in French romanticism: Temptation and repression in Nodier's Trilby". *Nineteenth-Century French Studies*. Vol. 2. No. ¾. (1974): 97-110. JSTOR. Web. <https://www.jstor.org/stable/44627461> .

Rogers, Brian G. "La Fée aux Miettes de Charles Nodier". *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*. No. 32. (1980) : 151-161. Persée. Web. 3.6.2019. https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1980_num_32_1_1215 .

Rogers, Brian G. "Nodier et la monomanie réflexive". *Romantisme*. No. 27. (1980) : 15-29. Persée. Web. 3.6.2019. https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1980_num_10_27_5318 .

Roux, Anne-Marie. "Nodier et l'âge d'or : La quête de l'origine". *Littérature*. No. 25. Le signe et son double. (1977) :100-113. JSTOR. Web. 3.6.2019. <https://www.jstor.org/stable/23801974> .

Roux, Anne-Marie. "Nodier et l'effet de la folie". *Romantisme*. No. 27. (1980) : 31-45. Persée. Web. 3.6.2019. https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1980_num_10_27_5319 .

Sainte-Beuve. "Poètes et romanciers modernes de la France. XXXVII. Charles Nodier". *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*. Vol. 22. No. 3. (1840) : 377-409. JSTOR. Web. 3.6.2019. <https://www.jstor.org/stable/44689237> .

Switzer, Richard. "Charles Nodier : A Re-Examination". *The French Review*. Vol. 28. No. 3. (1955) : 224-232. JSTOR. Web. 3.6.2019. <https://www.jstor.org/stable/382356> .

This-Rogatcheva, Tamara. "Les fondements théoriques de Smarra ou les Démons de la nuit de Charles Nodier". 2004. Web. 3.6.2019. http://www2.lingue.unibo.it/dese/didactique/travaux/This-Rogatcheva/Rogatcheva_Histoiredesidees.pdf .

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions Points, 2015. Print.

Vax, Louis. *L'art et la littérature fantastiques*. 1960. Web. 3.6.2019. <http://excerpts.numilog.com/books/9782705940928.pdf> .

Vax, Louis. *La seduction de l'étrange. L'étude sur la littérature fantastique*. 1987. Web. 3.6.2019. <http://excerpts.numilog.com/books/9782130398929.pdf> .

Vickermann, Gabriele. "Classicisme et romantisme. Une écriture réflexive dans Smarra ou les démons de la nuit de Charles Nodier". *Revue germanique internationale*. (2001) :87-100. Revues. Web. 3.6.2019. <https://journals.openedition.org/rgi/862> .

Wilson, N. ‘Charles Nodier, Victor Hugo and Les Feuilles d’Automne’. *The Modern Language Review*. Vol. 60. No. 1. (1965). 21-31. JSTOR. Web. 3.6.2019.

<https://www.jstor.org/stable/3719983> .

Résumé

LE FANTASTIQUE CHEZ CHARLES NODIER

Ce mémoire de master est consacré au grand écrivain français Charles Nodier et à la littérature fantastique. L'objectif de ce mémoire est de présenter ses trois oeuvres les plus importants appartenants au domaine du fantastique, *Smarra ou les Démons de la nuit*, *Trilby ou le Lutin d'Argail* et *La Fée aux Miettes*, aussi que les analyser en appliquant le modèle actantiel. Dans le premier chapitre on parle de la vie de l'écrivain, en soulignant l'importance de sa création littéraire aussi que son séjour en Illyrie et l'amitié avec Victor Hugo. Le deuxième chapitre est dédié à la littérature fantastique, on souligne et élabore la notion du fantastique en s'appuyant sur les théories de Todorov. La partie centrale de ce mémoire s'occupe de ses oeuvres fantastiques *Smarra ou les Démons de la nuit*, *Trilby ou le Lutin d'Argail* et *La Fée aux Miettes*. Dans le chapitre dernier on analyse les oeuvres en appliquant le modèle actantiel.

Mots clés: Charles Nodier, le fantastique, les rêves, *Smarra ou les Démons de la nuit*, *Trilby ou le Lutin d'Argail*, *La Fée aux Miettes*

Sažetak

FANTASTIKA KOD CHARLESA NODIERA

Ovaj diplomski rad posvećen je velikom francuskom piscu Charlesu Nodieru i fantastičnoj književnosti. Cilj rada je predstaviti njegova tri najvažnija djela koja pripadaju domeni fantastike, *Smarra ou les Démons de la nuit*, *Trilby ou le Lutin d'Argail* i *La Fée aux Miettes*, kao i analizirati potonja djela koristeći se aktantskim modelom. U prvom poglavlju predstavljen je život pisca, naglašava se važnost njegova književnog stvaranja, boravak u Iliriji te prijateljstvo s Victorom Hugoom. Drugo poglavlje posvećeno je fantastičnoj književnosti, naglašava se pojam fantastike oslanjajući se na teorije Todorova. Središnji dio rada posvećen je fantastičnim djelima *Smarra ou les Démons de la nuit*, *Trilby ou le Lutin d'Argail* i *La Fée aux Miettes*. U posljednjem poglavlju analiziraju se potonja djela koristeći aktantski model.

Ključne riječi: Charles Nodier, fantastika, snovi, *Smarra ou les Démons de la nuit*, *Trilby ou le Lutin d'Argail*, *La Fée aux Miettes*

Abstract

THE FANTASTIC IN CHARLES NODIER'S WORK

This master thesis is dedicated to the great French writer Charles Nodier and the fantastic literature. The objective of this thesis is to present his three most important works belonging to the field of the fantastic, *Smarra or the Demons of the night*, *Trilby* and *The Crumb Fairy*, as well as to analyze them by applying the actantial model. The first chapter presents the life of the writer, emphasizing the importance of his literary creation as well as his stay in Illyria and friendship with Victor Hugo. The second chapter is dedicated to the fantastic literature, as it emphasizes the notion of the fantastic by relying on the theories of Todorov. The central part of the work deals with his fantastic works *Smarra or the Demons of the Night*, *Trilby* and *The Crumb Fairy*. In the last chapter these works are analyzed by applying the actantial model.

Keywords: Charles Nodier, Fantastic, Dreams, *Smarra or the Demons of the Night*, *Trilby*, *The Crumb Fairy*