

JIRÍ ŠRÁMEK

LES FONCTIONS NARRATIVES ET LES RÔLES DES PERSONNAGES DANS LE CONTE FANTASTIQUE

En définissant le récit fantastique, on songe tout d'abord aux thèmes originaux qui paraissent être liés constitutivement au fantastique, tels que la magie, le spiritisme ou l'occultisme, qui alimentent le genre en sujets. J. Bellemin-Noël parle d'un nombre limité de thèmes, bien que chacun admette une infinité de variantes,¹ et fait remarquer que le fantastique a tendance à ne durer que le temps d'un frisson.² On constate universellement que le fantastique est un genre de courte haleine. Citons à titre d'exemple Pierre Castex qui est d'avis que ce sont « la brièveté et le naturel du conte » qui en font la forme la plus propre au fantastique.³ C'est que le genre fantastique a privilégié la forme du conte parce que le caractère de l'événement rapporté est en dernier ressort singulier.⁴ Il pourrait sembler aussi que c'est un genre qui ne connaît pas de règles et qui se fait au hasard de la plume et de l'inspiration. Mais le récit fantastique n'apporte pas une histoire au déroulement contingent. Tout récit fantastique tient à sa vraisemblance, et c'est le souci de la vraisemblance qui régit le choix de ses éléments constitutifs.⁵

Par ailleurs, ce n'est pas grâce au critère purement thématique que l'originalité du genre est sauvée. Si l'on est d'accord sur la définition du terme, et si l'on appelle fantastique un événement qui échappe apparemment à l'explication rationnelle et qui se produit dans le monde de notre connaissance, on serait obligé de considérer comme fantastique *La Mille et deuxième nuit*, qui ne l'est pas, parce que l'élément fantastique n'y est aucunement développé (il n'y sert que de formule d'introduction au récit

¹ J. Bellemin-Noël, «*La Littérature fantastique*», in: Pierre Abraham, Roland Desné et al., *Manuel d'histoire littéraire de la France, Tome IV, 1789—1848, II^e partie*. Paris, Éditions sociales, 1973, p. 348.

² J. Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 340.

³ Pierre Castex, *Anthologie du conte fantastique français*. Paris, José Corti, 1947, p. 8.

⁴ Terme emprunté à Gérard Genette (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 146).

⁵ Cf. notre étude «*La Vraisemblance dans le récit fantastique*», in: *Études romanes de Brno*, XIV, 1983. p. 71—83.

proprement dit), et de refuser *Le Spectre* qui l'est, malgré son explication naturelle. Tzvetan Todorov, pour résoudre ce problème, parle de l'hésitation du lecteur⁶ en tant que pierre de touche du fantastique. C'est-à-dire qu'il faut que le lecteur hésite entre l'existence du surnaturel et l'explication rationnelle. J. Bellemin-Noël, dans le même ordre d'idées, constate que le fantastique vit d'ambiguïté.⁷ Par conséquent, *La Nuit du 31 décembre* est considérée comme fantastique, parce que le lecteur est laissé dans l'incertitude; il n'apprend qu'à la fin que l'héroïne a été sous l'influence de l'opium. *Le Club des hachichins* et *La Pipe d'opium* ne peuvent pas l'être, parce que le lecteur est au courant, dès le début de la narration, de la cause de l'action insolite. Or, le critère thématique est loin d'être suffisant à lui seul pour la définition du genre, ou — comme le formule J. Bellemin-Noël — l'œuvre n'est pas fantastique par son contenu, mais par sa forme.⁸

Pour définir celle-ci, plusieurs voies d'approche sont légitimes. Il y a tout d'abord le problème du langage, ou — pour reprendre les paroles de Todorov — celui de la lecture: la condition préalable du fantastique est celle de pouvoir exclure a priori toute lecture allégorique ou poétique du texte.⁹ Dans notre étude, nous voulons nous intéresser à l'aspect morpho-sémantique, aux coordonnées principales pour le développement du sujet, au temps et à l'espace, et en particulier à la catégorie essentielle sur le plan des actions, aux personnages.

Il est vrai que l'espace-temps du récit fantastique, comme celui de tout autre genre, présente un registre virtuel de situations qui sont des réalisations d'un schéma paradigmatique utilisé dans le plan du sujet. M.-M. Bakhtine, qui condamne l'étude séparée du temps et de l'espace, lance le terme de « chronotope ». Il l'entend non seulement comme la matérialisation du temps et de l'espace dans le texte, mais encore comme le centre qui sert de point de départ au développement de divers éléments du sujet.¹⁰ Le chronotope détermine le genre et les formes de celui-ci.¹¹ Il y a lieu de parler d'un seul chronotope privilégié par le fantastique, à savoir la nuit, comme d'un élément qui s'impose le plus souvent, mais cela ne porte pas sur le fond de la question. On retient comme un trait marquant du récit fantastique que le temps de celui-ci n'est pas un temps merveilleux à part, un (méta-) méta-temps¹² qui permet à l'évé-

⁶ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970, p. 36.

⁷ J. Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 339. L'ambiguïté est un des termes employés par T. Todorov lui-même (*Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970, p. 42—43).

⁸ J. Bellemin-Noël, *op. cit.*, p. 339.

⁹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰ M.-M. Bakhtine, *Ças a chronotop v románu (Le Temps et le chronotope dans le roman)*, in: *Román jako dialog (Le Roman comme dialogue)*. Praha, Odeon, 1980, p. 370—371.

¹¹ M.-M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 222.

¹² Le méta-temps en tant que temps de la fiction, opposé au Temps. D'une façon analogue il est possible de parler d'un méta-espace (cf. Narcis Zarnescu, «Spațiul Meta, Fragmente dintr-o istorie poetica a poeticului», [Le méta-espace. Fragments d'une histoire poétique du poétique], in: *Caiete critice 7, Viața românească*, Anul XXXIV, iunie 1981, Nr. 6, p. 137).

nement fantastique de naître et d'exister. Même les temps du rêve et de l'hallucination, qu'on pourrait citer à l'occasion, conservent leur place bien délimitée dans le temps biographique du personnage, et — ce qui est le plus important — ils sont exceptionnels.

L'espace de l'action fantastique n'est pas taillé lui non plus à la façon d'un (méta-) méta-espace, sauf peut-être les rares cas mentionnés ci-dessus et reliés aux thèmes du rêve ou de l'hallucination. Sa caractéristique principale est celle d'un espace quotidien qui ne subit aucun changement grâce à l'élément fantastique et qui, en revanche, ne le facilite guère. Le fantastique agit justement dans cet espace familier par un effet de contraste. Un chapitre à part est formé par les objets qui font partie intégrante de l'espace. Ceux-ci peuvent, à l'occasion — comme nous le montrerons ci-après — coopérer à la naissance du fantastique.

La catégorie structurale qui est le plus intimement liée au fantastique, parce qu'elle en subit l'influence directe et participe à son fonctionnement, est celle des personnages. Il ne s'agit pas des quelques personnages fantastiques qu'il est possible de trouver dans les contes de notre corpus et dont la présence dans le récit ne peut être érigée en principe de classification. Nous avons en vue les actions de tous les personnages, quand elles visent au fantastique. Elles sont engagées dans la logique narrative du conte fantastique de sorte qu'elles en représentent un canon qui peut être isolé et décrit. Voilà comment nous sommes arrivé à la fonction narrative définie par Vladimir Propp qui s'était proposé d'isoler les parties constitutives du récit pour en établir les éléments permanents.¹³ Dans le conte merveilleux qui faisait l'objet de son analyse, Propp les a découverts justement dans les actions, qu'il appelle *fonctions*, des différents personnages. La fonction est selon lui « l'action d'un personnage, définie du point de vue sa signification dans le déroulement de l'intrigue ». ¹⁴ Ainsi comprise, la fonction proppienne peut remplacer ce qu'on appelle les *motifs*,¹⁵ et c'était d'ailleurs la définition insuffisante de celui-ci qui a inspiré Propp dans la recherche d'une base solide pour son analyse morphologique.¹⁶

Après avoir examiné attentivement une cinquantaine de contes désignés comme fantastiques (il est vrai que l'emploi du terme est toujours assez vague, tant parmi les auteurs que parmi les historiens du genre), nous avons retenu 36 contes qui se rangent entre *Le Diable amoureux* de Jacques Cazotte et les contes de Guy de Maupassant (c'est ainsi que Tzvetan Todorov situe le genre)¹⁷ et qui satisfont au critère

¹³ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*. Paris, Poétique/Seuil, 1970, p. 28—29.

¹⁴ V. Propp, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵ V. Propp, *op. cit.*, p. 29.

¹⁶ L'espace-temps vise lui aussi l'action et implique ainsi le personnage. Qu'il suffise de citer le chronotope de voyage mentionné par Bakhtine (*op. cit.*, p. 254) et qui peut être en même temps considéré comme une fonction de personnage qui se laisse classer dans le système des fonctions narratives de Propp-Greimas comme le «transfer spatial», éventuellement l'«enquête», la «persécution» ou le «retour» (A.-J. Greimas, *Sémantique structurale*. Paris, Larousse, 1986, p. 193—194). Finalement, il serait possible de dire que le voyage est un thème.

¹⁷ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 174.

expliqué au début de notre étude. Ce corpus représente un appareil démonstratif suffisamment riche pour permettre des conclusions valables. Partant des différentes fonctions remplies par les divers personnages du récit fantastique, nous avons cru possible d'en isoler neuf fonctions distinctes, dont deux, à savoir les fonctions 7 et 9, se présentent comme des fonctions doubles.

Le modèle du récit fantastique construit d'après les éléments constitutifs de ce dernier serait le suivant :

1. Le héros est témoin des signes avant-coureurs qui préparent la manifestation d'un événement insolite (*signes*).

2. Le héros commence à porter de l'intérêt au mystère qui se signale par les signes (*tentation*).

3. Le héros rencontre un personnage qui l'initie au mystère qui l'inquiète ou le tente, éventuellement il trouve une autre source de renseignement (un texte, par exemple) qui lui dévoile le secret (*initiation*).

4. L'événement fantastique se manifeste ouvertement aux yeux du héros qui s'en rend clairement compte (*manifestation*).

5. La première manifestation du fantastique passée, le héros se met à en douter, il cherche avec acharnement une explication acceptable, il se méfie (*méfiance*).

6. Le fantastique vient à se manifester de nouveau, de manière que les doutes du héros sont dissipés, le fantastique étant ainsi confirmé (*confirmation*).

7. Le fantastique exerce sur le héros une influence soit malfaisante, et dans ce cas il peut lutter contre lui (*lutte*), soit bienfaisante, et dans ce cas il l'accepte (*acceptation*).

8. Le héros découvre un fait qui supprime le fantastique, ou du moins il peut s'en faire une idée qui paraît rationnellement acceptable (*explication*).

9. Le héros profite du fantastique ou réussit à s'y opposer (*victoire*), ou il en sort ruiné ou frustré (*défaite*).

La présence de toutes les fonctions dans chaque récit fantastique n'est pas nécessaire, mais toutes les formes des contes fantastiques entreront dans le schéma proposé. Les seules fonctions omniprésentes sont la manifestation (c'est-à-dire il faut avoir un thème fantastique) et la victoire/défaite (ce qui traduit le fait que le conte fantastique présente une histoire achevée). Il arrive parfois que certaines fonctions — les signes et la tentation, les signes et l'initiation, voire les signes et la manifestation et la manifestation et la méfiance, s'interpénètrent, mais il est toujours possible de les distinguer.

Le héros est le personnage principal, plus précisément celui avec la conscience duquel le lecteur est invité à coïncider. C'est ce personnage-là qui se pose les questions au sujet du fantastique et qui a le choix d'opter ou non pour celui-ci.

On voit également que le héros est le personnage qui est capable de remplir toutes les fonctions, c'est-à-dire que toutes les sphères d'action peuvent lui correspondre.¹⁸ Cela arrive parfois, le plus souvent dans les

¹⁸ V. Propp, *op. cit.*, p. 97—98.

contes de petite dimension (*Véra*). La formule courante est cependant celle qui introduit d'autres personnages dans l'action, en multipliant ainsi le nombre d'actants. Il s'agit en particulier des fonctions 2, 3, 4, 7 et 8, où la sphère d'action peut être divisée entre deux personnages. Si la fonction est remplie par plus d'un seul personnage, on verra qu'une certaine distribution des rôles a lieu entre ceux-ci.

Passons maintenant à une analyse plus détaillée des fonctions narratives retrouvées dans 36 contes fantastiques choisis comme terrain d'application de notre modèle hypothétique.¹⁹

La *situation initiale* est propre à tout récit épique, et dispose elle aussi d'un registre de modalités dont le choix n'est pas sans rapport avec l'action qui suit. L'introduction se présente souvent sous forme d'un souvenir (*Le Diable amoureux*, *Omphale*), d'une confession personnelle (*La Morte amoureuse*, *La Métempsychose*), ou d'une conversation amicale, (*La Main*, *Apparition*). Une autre formule consiste à présenter le héros (*Spirite*, *Jetatura*), un personnage qui jouera un rôle décisif dans la destinée du héros (le prévôt Godinot Chevassut dans *La Main enchantée*), le personnage par lequel le fantastique se manifesterá au héros-narrateur (*Jean-François-les-Bas-Bleus*), un événement qui aboutira au fantastique (*Véra*, *La Morte*), ou un objet qui sera mis au service du fantastique (*Le pied de momie*, *La Vénus d'Ille*). Ce qui se fait voir à travers cette variété de formules d'introduction, c'est l'effort pour présenter un récit intime, centré sur un seul personnage agissant dans une action minuscule, limitée à un certain moment de sa vie.

Les *signes* (81 %) qui représentent la première fonction ne sont pas des mots d'accrochage destinés à l'intention du lecteur, mais des faits qui se présentent à l'esprit du héros. Le signe peut apparaître une seule fois, par exemple les paroles entendues par don Romuald, le héros de *La Morte amoureuse*, au cours de la cérémonie à l'église (« Si tu veux être à moi, je te ferai plus heureux que Dieu »), ou la porte simplement tirée alors que le héros lui donne toujours deux tours de clef (*Lui?*). La formule générale est celle d'une chaîne des signes qui peut former une ligne ascendante. Les signes répétés peuvent être soit de la même nature, comme par exemple les bruits mystérieux qui viennent, la nuit, des catacombes (*Le Monstre vert*), ou les frissons sentis par le baron de la V*** (*L'Intersigne*), soit de nature différente, par exemple la lettre de Guy de Malivert à Mme d'Ymbercourt qui s'est écrite toute seule et le soupir que Guy a cru entendre avant son départ (*Spirite*). *La Vénus d'Ille* en offre un exemple classique. Les paroles du guide concernant la découverte d'une statue en terre cuite dans le jardin de M. de Peyrehorade font partie de l'introduction. Le premier signe, c'est la remarque du guide au sujet de l'air méchant de la figure de cette statue, qui l'est aussi: elle est tombée et a cassé la jambe de Jean Coll qui avait aidé le guide à la déterrer. Suivent les appréhensions de Mme de Peyrehorade qui veut qu'on fonde la statue pour en faire une cloche d'église, et l'épisode avec deux polissons qui traitent la statue de « coquine », et dont l'un lance une pierre sur la

¹⁹ Les chiffres donnés entre parenthèses renvoient au pourcentage des contes dans lesquels la fonction mentionnée peut être retrouvée.

Vénus, pour pousser au même instant un cri de douleur (« Elle me l'a rejetée! »). Quand le narrateur se met à examiner de près l'idole, s'aperçoit d'une marque blanche au-dessus du sein de celle-ci et remarque une trace semblable sur les doigts de sa main droite — comme si elle avait bien rejeté la pierre — c'est déjà la tentation. Les conjectures au sujet de la signification de l'inscription mystérieuse sont l'indice d'une initiation. Les signes continuent jusqu'à la manifestation, en particulier les pas lourds sous lesquels les marches ont craqué fortement la nuit du meurtre. Il faut donc que le signe se présente au héros qui en est le plus souvent le témoin direct. Cela n'exclut pas que c'est occasionnellement un autre personnage qui relate au héros un événement singulier et joue ainsi le rôle de médiateur: les paroles de Jean Coll sur la méchanceté de la statue, aussi bien que l'expérience qu'Alphonse de Peyrehorade a faite avec son alliance passée à l'annulaire de la Vénus qui refusait de la lui rendre, l'expérience qu'il raconte au héros-narrateur, peuvent être considérés comme des signes médiatisés. L'importance de cette fonction est illustrée par le grand pourcentage des contes dans lesquels elle figure.²⁰

La *tentation* (78 %) développe généralement l'atmosphère du mystère créée par le fonctionnement des signes. Certaines impulsions qui font naître la tentation ont leur source dans l'âme du personnage: sa curiosité de connaître ou sa volonté de posséder. L'impulsion peut être véhiculée par un autre personnage qui joue le rôle d'un tentateur: don Alvares Maravilla veut commander aux esprits comme Soberano (*Le Diable amoureux*), le héros de *La Neuvaine de la Chandeleur* se décide à remplir toutes les obligations de la neuvaine pour connaître sa future femme sous l'influence des paroles prononcées à ce sujet par Marianne. La tentation implique une sorte de participation active et émotionnelle du héros. Or, quand Octavien se met à admirer, dans le musée, un fragment de moule de statue, formé par la lave refroidie autour du corps d'une femme de Pompeï, et pour cet idéal, tente de sortir du temps et de la vie (*Arria Marcella*), il ne s'agit pas d'un signe, mais de la tentation qui, dans ledit conte, se substitue en même temps à l'absence des signes. La tentation ne dépasse pas forcément le signe en intensité. Il y a en effet des signes, par exemple ceux de *La Vénus d'Ille*, plus intenses que la tentation dans *Arria Marcella*. Ce qui importe, c'est justement l'attitude intéressée du héros qui vise au fantastique.

La tentation est liée librement à la fonction qui la suit généralement, à celle de *l'initiation* (61 %). L'initiation, comme elle précède la manifestation, doit se conformer à la logique de l'intrigue fantastique. Si l'on dévoile l'essence du mystère après la manifestation, il s'agit soit de la lutte/acceptation, soit de l'explication. L'initiation introduit souvent un personnage spécial qui joue dans le récit le rôle d'un initiateur. Soberano initie don Alvares à la magie noire (*Le Diable amoureux*), le comte de Féroë, disciple de Swedenborg, met Guy de Malivert au courant des mys-

²⁰ Et dans lesquels elle est remplacée par la tentation ou l'initiation. En fait, comme il s'agit des thèmes constitutifs du récit, ces fonctions seraient l'objet d'une analyse compositionnelle en tant qu'*amorces* (cf. Gérard Genette, *Figures* III. Paris, Seuil, 1972, p. 111—112).

tères de l'autre-monde (*Spirite*), le docteur Cherbonneau explique à Octave de Saville la formule magique de Brahma-Logoum qui libère l'âme de son enveloppe (*Avatar*), Gonin sait faire le charme, que le drapier lui demande, à l'aide de la magie blanche qui ne compromet pas le salut de l'âme (*La Main enchantée*), etc. Le héros peut se passer de ce personnage: Paul d'Aspremont, par exemple, tombe chez un bouquiniste sur le traité de la jettatura du signor Niccolo Valetta, et constate qu'il possède tous les signes distinctifs d'un « jettatore » décrits par l'auteur. Le rôle du mystagogue peut même être assumé par un être fantastique, à condition que celui-ci au moment de son apparition se borne à jouer son rôle sans s'imposer comme fantastique. Citons à titre d'exemple le vieillard qui incarne les forces du bien et qui passe à Franz Gortlingen le texte de la sonate qui lui permettra de vaincre les manèges du diable et d'épouser Esther Niéser (*La Sonate du diable*). Si cependant le personnage fantastique offre au héros la clé du mystère après la manifestation, comme Lavinia d'Aufideni à Guy de Malivert (*Spirite*), c'est inévitablement la confirmation. Si le mystagogue se met à aider le héros dans sa lutte contre la magie, par exemple l'abbé Sérapion au moment où il s'efforce de libérer don Romuald de l'influence néfaste de la femme-vampire (*La Morte amoureuse*), il joue le rôle d'un aide dans le cadre de la lutte.

La manifestation (100 %) signifie que le héros entre de plein pied dans le domaine du fantastique. C'est ici que le conte est à son sommet: jusqu'ici, toutes les fonctions narratives ont été commandées par le souci de la préparer. Désormais, il s'agira de la faire durer, de la confirmer, et finalement de la faire disparaître. La manifestation, c'est l'image de la jeune fille que Guy de Malivert voit dans un miroir de Venise (*Spirite*), l'homme dans lequel le narrateur du *Spectre* reconnaît le pendu de la forêt et qui le touche à l'épaule au cours du tir de l'arquebuse, l'apparition de la femme, tangible et extérieure, au comte d'Athol (*Véra*) et ainsi de suite. Il y a des contes (*Lui?*) où la manifestation est discrète, quelquefois il est difficile d'en discerner le moment exact (*Jettatura*). Il est curieux de constater dans ce contexte que la manifestation peut avoir lieu exceptionnellement à huis clos, comme le meurtre d'Alphonse de Peyrehorade (*La Vénus d'Ille*). Ici, la manifestation est intimement liée à la méfiance, traduite par le fait que le narrateur se précipite dans le jardin pour voir la statue et y découvre quelques pas profondément imprimés dans la terre, dans deux directions contraires, comme si la Vénus avait bel et bien marché (ce qui vaut la confirmation). Le trait par lequel la manifestation se distingue des signes est l'insistance avec laquelle le fantastique se pose dans son intégralité à l'esprit du héros. La manifestation est la fonction centrale qui caractérise tous les contes fantastiques. Le fantastique peut se manifester par l'intermédiaire d'un objet, comme la tapisserie mythologique représentant Hercule filant au pieds de sa maîtresse (*Omphale*), ou le pied charmant que le narrateur prend pour un fragment de Vénus antique, mais qui est celui de la princesse égyptienne Hermonthis (*Le Pied de momie*). Si la manifestation implique un personnage spécial, celui-ci peut être fantastique (*Spirite*, *Le Horla*) ou se présenter comme tel au héros (*Le Spectre*, *La Peur*), ou il peut être réel, comme le docteur Cherbonneau (*Avatar*) ou Gonin (*La Main enchantée*).

La *méfiance* (67 %) traduit le recul du héros devant son identification avec l'insolite. Il cherche une explication plausible à son expérience. Don Alvares Maravilla dit à Biondetta qu'il est persuadé qu'elle n'est pas un être fantastique, et songe à un manège mis au point par Soberano en vue de le mystifier (*Le Diable amoureux*). Don Romuald, rentré chez lui de la visite nocturne dans le palais de Clarimonde, croit avoir rêvé (*La Morte amoureuse*). Paul d'Aspremont, après avoir compris le mystère de la jettature, se dit qu'il devient imbécile ou fou (*Jettatura*). Le narrateur du *Spectre* s'assure que l'homme qu'il voit au tir de l'arquebuse et dans lequel il croit reconnaître le pendu de la forêt n'est pas un fantôme, parce que s'il était l'œuvre de son imagination, les autres ne le verraient pas. C'est la fonction de la méfiance qui traduit l'hésitation que Tzvetan Todorov a raison de situer dans l'âme du lecteur,²¹ comme il n'y a pas mal de héros qui ne doutent point: ceux de *La Morte*, du *Barbier de Goëttinque* ou de *La Nuit du 31 décembre*, par exemple, ou bien le héros de *La Main enchantée* dont l'auteur écrit explicitement que « le drapier avait foi dans le charme du Bohémien ».²² Les trois premiers exemples permettent la conclusion que l'absence de la méfiance est souvent en relation avec les thèmes de l'illusion (hallucination, rêves, drogues). Il est intéressant de remarquer que le rôle d'un personnage servant à fortifier le doute qui s'empare du héros n'existe pratiquement pas. Dans notre corpus, il n'y a qu'un seul contre-exemple à cette constatation: le père du narrateur de *Jean-François-les-Bas-Bleus*. Cependant le fait que celui-ci finit par admettre lui-même le caractère surnaturel de l'événement confirme le fantastique encore davantage.

La *confirmation* (67 %) est une fonction inséparablement liée à la précédente: il n'y a pas de méfiance sans confirmation, la seconde suivant toujours de près la première. Biondetta prouve bien son caractère fantastique (*Le Diable amoureux*). Elle commence par dire qu'elle est « sylphide d'origine », mais elle révèle sa nature véritable dans tout son éclat démoniaque après les paroles compromettantes de don Alvares (« Mon cher Belzébuth, je t'adore! »). La gouvernante de don Romuald, Barbara, a vu elle aussi l'homme aux cheveux noirs qui était venu chercher le prêtre (*La Morte amoureuse*). Paul d'Aspremont cède devant un tas d'autres preuves en faveur de son don fatal (*Jettatura*), tout comme le narrateur du *Spectre* en face d'autres apparitions du pendu de la forêt. Le fantastique se voit ainsi confirmé par le témoignage d'un autre personnage ou par la répétition du phénomène. Les personnages tels que Barbara jouent le rôle de témoins indirects du fantastique. Suivant une autre formule, le héros est persuadé par des traces matérielles que le fantastique laisse dans le monde réel, comme l'échange du pied de momie par une figurine verte (*Le pied de momie*). Cette dernière variante peut être combinée avec di-

²¹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 36.

²² Gérard de Nerval, *La Main enchantée*, in: *Nouvelles et fantaisies*. Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1928, p. 219.

verses tentatives entreprises par le héros en vue de vérifier le bien-fondé du fantastique (*Le Horla*, *Omphale*).

Il n'est pas possible pour le héros de rester neutre devant le fantastique. Dans 23 contes (64 %) de notre corpus les héros vont jusqu'à y réagir d'une façon active. L'influence du fantastique est soit positive, quand le héros la trouve bienfaisante, comme Guy de Malivert (*Spirite*) ou le narrateur de *La Neuvaïne de la Chandeleur*, soit négative, de sorte que le héros ne cesse de s'opposer à lui, comme don Romuald qui parle de sa nature dédoublée (*La Morte amoureuse*), don Alvares Maravilla songeant à sa mère pieuse et refusant longtemps les charmes de Biondetta dont il soupçonne l'essence diabolique (*Le Diable amoureux*), Paul d'Aspremont qui va jusqu'à s'aveugler afin de ne plus représenter un danger pour la santé de sa fiancée (*Jettatura*). La lutte (39 %) a lieu dans les histoires où l'influence du fantastique est ressentie par le héros comme malfaisante. Il est intéressant de remarquer que cette réaction ne dépend pas tellement de l'intensité de l'influence négative du fantastique, mais plutôt de la position du héros: témoin ou objet direct du fantastique. Par conséquent, nous ne parlons pas de la lutte dans *La Vénus d'Ille*, mais nous la trouvons dans *La Morte amoureuse*. Une remarque analogue s'impose en ce qui concerne l'acceptation. Or, nous ne parlons pas de l'acceptation dans *Jean-François-les-Bas-Bleus*, mais nous la trouvons dans *Spirite*. L'acceptation (25 %) ne signifie pas un sentiment d'impuissance, une résignation devant le fantastique, mais analogiquement à la lutte, une attitude active. La lutte implique la recherche des moyens pour supprimer le fantastique. L'acceptation signifie la recherche des moyens pour raffermir les liens avec le fantastique en vue de le faire durer ou d'en profiter. Dans leur activité, les héros peuvent être aidés par d'autres personnages qui jouent le rôle d'aides. L'abbé Sérapion, au moment où il déterre le cadavre de Clarimonde, asperge le corps d'eau bénite, après quoi celui-ci tombe en poussière (ce qui équivaut à la preuve qu'il s'agissait d'un vampire), n'est plus un personnage initiateur, mais un mystagogue qui aide le héros (*La Morte amoureuse*). Le comte de Féroë, au moment où il donne à Guy de Malivert des conseils pour approfondir ses contacts avec l'autre-monde, est un personnage qui l'aide activement.

L'explication (36 %) semble être une fonction qui est en contradiction avec le genre. Cela serait vrai, si l'explication précédait la manifestation. Cependant, elle ne compromet pas le genre, tant qu'elle sait garder sa place. L'explication supprime le fantastique explicitement, si elle est formulée *expressis verbis* et si elle est fondée sur des arguments rationnels (14 %). Les formules d'explication naturelle peuvent être une confusion — celle de personnages dans *Le Spectre*, où il y a deux frères semblables l'un à l'autre, l'un vivant et l'autre mort, une erreur — celle du garde forestier hanté par le souvenir d'un braconnier qu'il a tué deux ans auparavant (*La Peur*), ou bien une supercherie (*Le Souper des pendus*), une drogue (*La Nuit du 31 décembre*) ou un rêve (*Le Barbier de Goëttingue*). L'explication peut rester hypothétique (22 %), lorsqu'elle n'est que mentionnée sans que les preuves soient citées à son appui. Ce sont par exemple les théories sur la vendetta dans *La Main* ou sur le rêve fait par Octavien dans *Arria Marcella*. Si une explication explicite se révèle être fausse,

comme dans *Le Pied de momie* où le héros croit avoir rêvé — mais la découverte de la petite figurine à la place du pied de momie le détrompe — il s'agit (comme nous avons pu le voir) de la méfiance.

La victoire (44 %) veut dire que le héros sort vainqueur de son expérience avec le fantastique, c'est-à-dire qu'il en a profité, comme Guy de Malivert (*Spirite*), ou qu'il a réussi à rompre le charme malfaisant, comme don Romuald (*La Morte amoureuse*). La défaite (56 %) traduit la situation finale du héros que le fantastique a perdu, comme Paul d'Aspremont (*Jettatura*), ou tout simplement marqué à jamais. C'est le cas du narrateur d'*Omphale* qui garde nostalgiquement un délicieux souvenir de ses amours avec le personnage féminin de la tapisserie, ou de celui de *La Vénus d'Ille* qui sent une sorte d'angoisse. La lutte n'aboutit pas fatalement à la défaite, ni l'acceptation à la victoire. Le drapier demande au Bohémien un charme pour vaincre son rival avec lequel il se battra en duel; il est vrai qu'il y réussit, mais le charme le mènera jusqu'à la potence (*La Main enchantée*). Aussi n'est-il pas permis de considérer mécaniquement toute mort du héros comme égale à une défaite: pour Guy de Malivert, elle est le comble de son acceptation du fantastique, équivalent d'une victoire définitive.

La succession des fonctions narratives donnée par nous ci-dessus représente leur ordre le plus courant. Il arrive cependant que la tentation suit l'initiation (par exemple *Le Diable amoureux*, *Omphale*, *Avatar*, *La Neuvaine de la Chandeleur*), et que les signes continuent après les deux jusqu'à la manifestation (*La Vénus d'Ille*). Il y a également des contes où il fait défaut soit l'initiation (*Arria Marcella*, *Le Spectre*, *Véra*), soit la tentation (*Jettatura*, *L'Intersigne*), l'une et l'autre pouvant, à leur tour, remplacer les signes (*Apparition*, *Véra*). Certaines fonctions s'assemblent en couples, comme les signes et la manifestation ou la manifestation et la méfiance (couples facultatifs dans lesquels la manifestation peut être amputée de l'autre élément), ou la méfiance et la confirmation (couple obligatoire, les deux éléments étant présents ou absents à la fois). Inutile d'ajouter que la lutte et l'acceptation, aussi bien que la victoire et la défaite, s'excluent: il s'agit là de fonctions antonymiques.

En résumé, il faut avouer que notre analyse morpho-sémantique laisse ouvertes diverses questions importantes qui ne se laissent pas trancher dans le cadre d'une telle tentative. Ce serait une erreur de prétendre, par exemple, que le conte fantastique gagne en valeur, voire en pureté, avec la quantité croissante des fonctions représentées. Il y a dans notre corpus des contes qui s'apparentent par leur construction aux plus typiques, alors qu'ils en sont loin, comme *La Neuvaine de la Chandeleur*, avec son langage poétisé, son atmosphère religieuse et son élément édifiant. Voilà des aspects qui échappent au modèle rappelant la fable par un résumé nécessairement simplificateur et imparfait. Il serait intéressant également de pousser plus loin l'analyse des rôles que nous avons distingués dans les sphères d'action des personnages, mais une telle entreprise est impossible dans le cadre limité de la présente étude. Nous nous contentons de dire que notre analyse a permis de repérer dans le conte fantastique non seulement des segments narratifs qui caractérisent le développement de ses thèmes typiques, mais encore l'enchaînement de ceux-ci. Cela veut

dire, entre autres, que le facteur d'invention personnelle des auteurs du fantastique ne peut intervenir que dans une mesure bien limitée au niveau de l'organisation des ensembles constitutifs, imposée à eux par les besoins du genre. La distinction des fonctions narratives dans le conte fantastique prouve une fois de plus la valeur herméneutique de la méthode proppienne pour la description des éléments constitutifs du genre.

